

O presente estudo tem o propósito de resgatar as experiências femininas no âmbito das subculturas *clubbing* no Grande Porto, nomeadamente nas festas de *techno*, *trance* e *drum'n'bass*. Utilizando uma estratégia metodológica que conciliou incursões etnográficas com um tipo particular de entrevistas biográficas (os "retratos sociológicos"), ensaia-se uma compreensão dos imbricados laços que se tecem entre género, classe social, etnia e fracções subculturais, nas suas homologias e descontinuidades. Focando particularmente a centralidade dos contextos (as "festas"), estudaram-se dimensões como o controlo social, a autonomia, a sexualidade, o uso de drogas e a vivência do risco. Deste modo, explicitam-se formas de construção identitária de género em que ressalta a singular combinação de feminilidades tradicionais, modernas e pós-modernas.

Género e Música de Dança. Experiências, percursos e 'retratos'  
de mulheres *clubbers*

# Género e Música de Dança.

## Experiências, percursos e "retratos" de mulheres *clubbers*

João Teixeira Lopes (coord.)  
Pedro dos Santos Boia, Ligia Ferro, Paula Guerra



Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género  
Presidência do Conselho de Ministros



UNIÃO EUROPEIA  
Fundo Social Europeu



Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género  
Presidência do Conselho de Ministros

Colecção estudos de género 9



O conteúdo deste livro pode ser reproduzido em parte ou no seu todo se for mencionada a fonte.  
 Não exprime necessariamente a opinião da Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

## FICHA TÉCNICA

*Título:* Género e Música Electrónica de Dança.

Experiências, percursos e ‘retratos’ de mulheres *clubbers*

*Autores:* João Teixeira Lopes (Coord.), Pedro dos Santos Boia, Lúcia Ferro, Paula Guerra

*Capa:* Atelier Santa Clara

*Preparação da edição e revisão de provas:* Isabel de Castro

*Editor:* Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género

<http://www.cig.gov.pt>

Av. da República, 32-1º – 1050-193 LISBOA

Telf. 21 798 3000 Fax: 21 798 3099

E-mail [cig@cig.gov.pt](mailto:cig@cig.gov.pt)

R. Ferreira Borges, 69-2º C – 4050-253 PORTO

Tel. 22 207 4370 Fax: 22 207 4398

E-mail [cignorte@cig.gov.pt](mailto:cignorte@cig.gov.pt)

*Paginação, Impressão e Acabamento:* Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.

*Tiragem:* 1.000 exemplares

*ISBN:* 978-972-597-327-1

*Depósito Legal:* 322311/11

Lisboa, Dezembro de 2010

NOTA PRÉVIA .....	7
INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 – João Teixeira Lopes, Pedro dos Santos Boia, Lúcia Ferro	
<b>Para o estudo do género</b>	
<b>Nas festas de música electrónica de dança .....</b>	<b>17</b>
– Género e teoria social .....	17
– Género e análise das subculturas e culturas <i>club</i> .....	18
– De ‘subcultura’, ‘pós-subcultura’ e ‘cultura <i>club</i> ’ à plasticidade do conceito de ‘(sub)cultura <i>club</i> ’ .....	19
<i>O paradigma subcultural clássico da escola de Birmingham</i> .....	20
<i>O novo contexto neo-liberal e a (re) descoberta da fluidez das culturas juvenis: a emergência dos conceitos de ‘culturas club’ e de ‘pós-subculturas’</i> .....	20
<i>Mudanças ao nível do género associadas a estas transformações sociais</i> .....	22
– A plasticidade e o hibridismo do conceito de (sub)culturas <i>club</i> : abertura a conexões estruturais sem linearidades forçadas .....	22
– Para um refinamento da análise do <i>clubbing</i> .....	24
<i>Haverá uma ‘erosão’ do género no clubbing?</i> .....	24
<i>i) A importância de uma efectiva intersecção do género com a classe social e a etnicidade</i> .....	25
<i>ii) Da necessidade de uma segmentação mais fina das (sub)culturas club ‘underground’</i> .....	26
– O modelo teórico proposto .....	28
<i>Especificando fracções club-(sub)culturais: drum’n’bass, techno e trance</i> .....	28
<i>Uma intersecção quádrupla nas três dimensões do género a analisar</i> .....	30
<i>As construções club-(sub)culturais de género, a sua interiorização e efectivação</i> .....	31

<i>Como as identidades/disposições de género de 'longo curso' mediam a interiorização das construções identitárias e as vivências club-(sub)culturais.</i>	32
<i>O clubbing como 'espaço de experimentação de novas feminilidades'?</i>	33
<i>Significância e consequência das identidades e disposições club-(sub)culturais.</i>	36
<i>Os três Eixos de Análise</i>	37
<b>CAPÍTULO 2 – Paula Guerra</b>	
<b>Dance music, sons, reflexos e trânsitos:</b>	
<b>Traços de uma cena no Norte de Portugal</b>	39
– Música, homens e máquinas. E depois dos <i>Kraftwerk</i> ?	39
– Música electrónica e <i>dance culture</i> : a ( <i>rave</i> )lução dos 90	43
– O <i>tecnho</i> , Detroit e a amplificação da cena electrónica	50
– O <i>jungle</i> e o <i>drum'n'bass</i> e a constituição de uma cena londrina	55
– Os encontros progressivos da electrónica com as raízes no final do século XX: o <i>trance</i>	59
– A emergência da cena no Porto e no Norte de Portugal em meados dos anos 90 do século XX: traços de um <i>underground</i> musical	62
<b>CAPÍTULO 3 – Pedro dos Santos Boia, Lígia Ferro, João Teixeira Lopes</b>	
<b>Traves-mestra dos contextos empíricos das festas.</b>	69
– Traves-mestra e problematizações fundamentais para compreender o género nos contextos empíricos das festas e para uma leitura dos 'retratos'	69
– Nota metodológica: a profundidade das entrevistas complementada pelas incursões etnográficas	69
– Notas de caracterização geral	72
– Trave-mestra I – O <i>clubbing</i> no Grande Porto (e não só): elementos de um 'underground' (?) localizado	73
<i>i) A mistura das drogas com o álcool</i>	73
<i>ii) O simbolismo do ecstasy e MDMA como 'drogas do amor' (do simbolismo ao abuso)</i>	74
<i>Um percurso individual do house até ao trance: uma afirmação da validade da oposição clubbing 'underground' versus 'mainstream'</i>	80
– Trave-mestra II – Género, economias de distribuição de drogas, capital subcultural e risco	83

– Trave-mestra III – 'Homologias' entre segmentações sociais intra e extra- <i>clubbing</i> e categorização social	89
<b>CAPÍTULO 4 – 'Retratos' de mulheres <i>clubbers</i></b>	97
Primeira Parte – Identidades e disposições aos níveis pré- <i>clubbing</i> , <i>clubbing</i> e extra- <i>clubbing</i> : Metodologia e operacionalização	97
<i>João Teixeira Lopes, Pedro dos Santos Boia</i>	
Segunda Parte – Os 'Retratos': Percursos, experiências e olhares	103
<i>Pedro dos Santos Bóia João Teixeira Lopes, Lígia Ferro e Paula Guerra</i>	
<i>Introdução</i>	
<i>Drum'n'bass</i>	
Violeta – Contradições disposicionais e uma feminilidade híbrida: entre o desejo de autonomia como antítese às mulheres «colas» e o sonho da «relação perfeita»	105
<i>Lígia Ferro, Pedro dos Santos Bóia e João Teixeira Lopes</i>	
Júlia – Uma ética de trabalho ainda incipiente e o hedonismo do <i>clubbing</i> : do consumo 'recreativo' e social ao receio da perda de controlo	120
<i>Paula Guerra, Pedro dos Santos Bóia e Lígia Ferro</i>	
Helena – Distante, selectiva e não consumidora: distinção e <i>saber estar</i> . Traços de feminiridade tradicional como <i>empowerment</i>	129
<i>Pedro dos Santos Bóia, João Teixeira Lopes e Paula Guerra</i>	
<i>Trance</i>	
Teresa – O <i>trance</i> vivido como espaço de igualdade e dupla libertação face às feminilidades tradicionais e ao estereótipo da «mulher-objecto» do <i>house</i>	138
<i>Pedro dos Santos Bóia e Sandra Coelho</i>	
Dj Trancer – A herança e o desafio como elementos estruturadores da escolha do <i>trance</i> como <i>modus vivendi</i> : um <i>continuum</i> identitário e disposicional	153
<i>Pedro dos Santos Bóia e Sandra Coelho</i>	
Filipa – Capital cultural, distinção e a aproximação ao outro (ou a espiritualidade [em expansão] vivida sobre um fundo racionalista)	160
<i>Pedro dos Santos Bóia e Patrícia Amaral</i>	

Clara – Do *trance* vivido como liberdade, igualdade de género e *resistência* a um ‘parêntesis’ temporário determinado pela maternidade . . . . . 173  
*Pedro dos Santos Bóia e Paula Guerra*

*Techmo*

Maria – À procura de um re-equilíbrio: do ‘*flashar*’ dos 27 à *clubber* de 40 . . . 184  
*Pedro dos Santos Bóia e João Teixeira Lopes*

Ana – Do «sufoco» das feminilidades cigana e «betinha» à harmonia conjugal, admirada no bairro. . . . . 199  
*Pedro dos Santos Bóia e Paula Guerra*

Rosa – «Me’mo dependente das festas»: dos efeitos ‘desempoderadores’ de um consumo ‘recreativo’ ao afastamento . . . . . 214  
*Pedro dos Santos Bóia, Lígia Ferro e João Teixeira Lopes*

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS – *Pedro dos Santos Bóia e João Teixeira Lopes* 227

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. . . . . 265

ANEXOS . . . . . 275

1. Modelo das Fichas de Caracterização sócio-profissional das entrevistadas . . 277

2. Modelo de Registo de Entrevista e respectivas notas de observação . . . . . 278

3. Guião de entrevista semi-directiva a mulheres *clubbers* . . . . . 279

A presente publicação dá a conhecer uma investigação numa área dos estudos sobre as mulheres pouco explorada: a dos processos de construção da identidade de género no domínio das (sub)culturas juvenis, neste caso através da participação nas festas de música electrónica.

Com efeito, as festas de música electrónica constituem cenários de interacção onde os processos de relações de género e de construção identitária se manifestam. Assim, o estudo analisa a experiência das mulheres no *clubbing*, focando as implicações que esta prática social tem em termos de vivências do controlo social, da autonomia, da sexualidade, do uso de drogas e do risco, não perdendo de vista as complexas intersecções que se estabelecem entre as variáveis género, etnicidade e classe social, e a estrutura interna das (sub)culturas *club*. O estudo interroga-se, assim, até que ponto as festas de música electrónica constituem espaços privilegiados de experimentação de novas feminilidades, que questionam e desafiam as feminilidades tradicionais.

O desenvolvimento dos estudos de género tem vindo a permitir tornar visíveis as desigualdades em muitos domínios da vida social; o estudo agora apresentado constitui uma importante reflexão sobre uma área menos investigada, contribuindo para melhor compreender as questões de género nas sociedades ocidentais contemporâneas e da sociedade portuguesa em particular.

*Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género*

# Agradecimentos

Esta investigação foi concretizada com a colaboração (por ordem alfabética):

Ana Moreira  
Denise Esteves  
Meghie Rodrigues  
Patrícia Amaral  
Rafaela Ganga  
Sandra Coelho  
Sílvia Silva

Agradecemos (por ordem alfabética):

Afonso Martins (*Positiva*)  
Ana Brandão  
Ana Filipa Rodrigues  
Ana Isabel Couto  
André Afonso (*Technoinside*)  
António José Pinto  
Artur Soares da Silva (*Boom Festival*)  
Bruno Monteiro  
Cátia Santarém  
Fernando Sousa (Casa da Música)  
Francisco Pires (Casa da Música)  
João Queirós  
Jorge Vinhas  
Marco (*Garagem*)  
Pedro (*En Sof*)  
Pedro Burmester (Casa da Música)  
Rodas (*Porto-Rio*)  
Sandra Pereira  
Tânia Leão  
Vanessa Rodrigues  
Vitor Silva

Deixamos aqui um agradecimento especial a todas/os as frequentadoras/es que partilharam as suas experiências, tornando esta investigação possível.

## Introdução

Este livro é publicado no âmbito do projecto de investigação “*Construções Identitárias de Género nas (Sub)culturas clubbers*” (PIHM/ SOC/ 63599/ 2005), desenvolvido no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde o final de 2007 até finais de 2008 e realizado sob a orientação de João Teixeira Lopes, na qualidade de investigador responsável<sup>1</sup>. O objectivo principal do presente trabalho consiste em colocar à discussão uma abordagem analítica com potencial heurístico para compreender os processos de construção identitária de género, no domínio das (sub) culturas juvenis ligadas à participação nas festas de música electrónica. Como se torna inexequível abranger todos os subgéneros que medram neste (relativamente) novo mundo da música electrónica, optámos por testar a nossa proposta de modelo apenas em alguns desses subgéneros musicais, sendo eles o *drum'n'bass*, o *trance* e o *techno*. A escolha destes subgéneros da música electrónica pretende realçar a importância do estudo das feminilidades e relações de género em fracções sub-culturais preferencialmente *underground* e relativamente desconhecidas. Logo aqui o *house* (mais comercial e hegemónico) ficou de parte. O *drum n'bass*, por seu lado, tornou-se como que uma escolha óbvia, devido à sua importância na região do Porto; apesar de ser uma fracção sub-cultural *underground*, tem uma grande incidência nesta Área Metropolitana (em sentido lato), proliferando as festas e consolidando públicos frequentes há quase uma década. O *techno* e o *trance*, ainda que menos visíveis territorialmente, têm vindo a ganhar, igualmente, um importante destaque em agendas e espaços culturais «alternativos». De qualquer forma, convém referir que a constante emergência de subgéneros (e de sub-subgéneros) nos levou a ter a conta a fluidez de fronteiras e as demarcações, por vezes difusas e instáveis, entre os diferentes «mundos». Além do mais, como adiante se verá, muitas das mulheres observadas apresentam trajectos erráticos e algo nómadas.

<sup>1</sup> A pesquisa foi financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência e da Tecnologia, no contexto de um protocolo estabelecido entre esta instituição e a CIG – Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

Desta forma, ainda que em «segundo plano», o próprio *house* acabará por ser analisado, embora sem a mesma densidade e a um nível mais indirecto.

Em termos metodológicos, a pesquisa sustenta-se na etnografia, embora sem a componente da observação participante, dada a duração limitada do projecto (1 ano). Desta forma, seguindo os princípios de um trabalho de campo territorialmente delimitado e obedecendo ao cariz relacional do próprio objecto de estudo, bem como ao papel activo do investigador *no* terreno, adoptamos um procedimento abductivo. Se é verdade que a função de comando da teoria, quando utilizada em moldes que a sua metáfora «militar» sustenta, pode contribuir para uma negação da própria realidade, não é menos verdadeiro, assim o defendemos, que a exposição passiva aos princípios da *grounded theory* transporta riscos de alguma ingenuidade empirista e, pior ainda, de um certo resvalar neo-romântico para os imprevistos da pesquisa, sendo que esses imprevistos apenas podem ser entendidos como tal dentro de um quadro de inteligibilidade previamente construído. Em suma: renunciamos a arquitecturas teóricas impossíveis de *falsificação*, na terminologia popperiana, bem como a *corpus* blindados de conceitos (substantivos e adjectivos) e de hipóteses teóricas. Antes os entendemos como matrizes de enquadramento, suficientemente plásticas para exercitarem o perpétuo movimento entre dedução e indução, bem como a constante reconstrução da teoria (Burawoy, 2005).

Por outro lado, a abertura ao eclectismo que o trabalho etnográfico exige, levounos a aplicar uma panóplia de procedimentos técnicos: incursões e viagens nas festas dos vários subgéneros, com o accionamento de observação directa metódica não interferente, a observação directa metódica e sistemática, conversas informais (sem deixar de se ter em conta os documentos produzidos pelas organizações que nutrem tais eventos) e, principalmente, entrevistas a mulheres *clubbers* (múltiplas sessões, entrevistas das mais abertas e quase informais às semi-directivas, focalizadas quer nos percursos das mulheres pré e extra-*clubbing*, quer nas suas experiências e trajectórias no *clubbing*). Foram realizadas vinte e uma (21) sessões de entrevista a dezasseis (16) mulheres *clubbers*, perfazendo um total de 32h51m de entrevistas gravadas (excluindo entrevistas exploratórias).

O aprofundamento da análise de algumas das entrevistas incitou-nos à construção de retratos sociológicos, inspirados em Bernard Lahire (2002), baseados em registos de cariz biográfico, dando conta, em simultâneo, das grandes regularidades sociológicas presentes nos percursos e opções dos entrevistados das contratendências, das contradições e excepções correlativas à “regra sociológica”. Como fazê-lo? Por um lado, reconstruindo as disposições sociais a partir da realidade empírica (sem as deduzir automaticamente das posições sociais), detectando a variação ou a não variação dos comportamentos e atitudes tendo em conta os contextos sociais, dos mais estruturais aos cenários de interacção, o que permite não só compreender as propriedades sociais dos contextos (contextos em si, práticas e relações que neles se estabelecem), bem

como, sempre que possível, estabelecer a génese das orientações para a acção através da reconstrução da singularidade dos percursos.

As festas de música electrónica formam os cenários de interacção onde tais processos de relações de género e de construção identitária se manifestam. A pesquisa ancora-se em contextos festivos localizados principalmente na Área Metropolitana do Porto, com excepção do subgénero do *trance*: pelas características voláteis das festas de *trance*, o horizonte geográfico dilata-se um pouco, abrangendo alguns pontos fora do Grande Porto, embora sempre localizados no Norte e, com menos incidência, no Centro de Portugal.

Finalmente, o trabalho etnográfico obriga-nos a uma particular atenção aos contributos das teorias auxiliares de pesquisa (H. Blalock, 1970), uma vez que ganham relevo as questões resultantes das *relações sociais de observação* e da intersubjectividade socializada consubstancial ao *interhabitus* de observadores e observados (Pinto, 2000).

Apesar das suas limitações a este nível, teria sido útil, com outra temporalidade na duração da pesquisa, o recurso a metodologias e técnicas quantitativas que permitissem obter dados extensivos, em particular sobre as classes sociais de pertença e de origem das frequentadoras de cada fracção subcultural. Tal contribuiria para se confirmarem (ou não) regularidades (e a partir daí linearidades ou ‘homologias’) nas características sociais dos frequentadores de cada fracção (sub)cultural o que ajudaria, sem dúvida, para infirmar ou confirmar a adequação do objecto de estudo a alguns dos aspectos dos quadros de análise subcultural ou pós-subcultural e *club*-cultural.

Para além destas preocupações epistemológicas, com pertinentes declinações em fases e questões concretas da pesquisa, foi nossa intenção dar azo à “imaginação sociológica”, através da construção de um modelo que pudesse, eventualmente, ser usado em contextos de pesquisa diversos. Assim, a moldura conceptual apresentada resulta especialmente de uma revisão da literatura produzida em torno de conceitos como ‘subculturas’, ‘pós-subculturas’ e ‘culturas *club*’, dando uma atenção primordial ao lugar que as identidades e relações de género adquirem neste pano de fundo teórico-empírico. Apesar de não serem aí apresentados explicitamente os dados que têm resultado do trabalho de campo, a verdade é que eles são omnipresentes na produção e discussão do modelo proposto, fazendo jus ao “vaivém” teoria-empíria. Este processo dialéctico é imprescindível em qualquer estudo social, mas adquire ainda maior pertinência no caso das investigações qualitativas, onde as observações e as conceptualizações possuem uma relação mais íntima.

Assim, desejamos tornar possível a apreensão sociológica das complexas intersecções que se estabelecem entre as variáveis género, etnicidade e classe social, e a estrutura interna das (sub)culturas *club*. O processo de estruturação interna das (sub)culturas é equacionado de forma relacional: para destrinchá-lo há que ter em conta os papéis subculturais desempenhados (nas esferas da produção e do consumo), os mecanismos

de segmentação interna e as estruturas de acumulação de capital subcultural. Consideraremos, ainda, a influência que outras esferas mais abrangentes têm na estruturação das identidades e relações de género no *clubbing* e, conseqüentemente, na configuração das (sub)culturas em questão (destacamos as esferas da família, da escola, do trabalho e do lazer). Apesar de se tratar de um quadro que está a ser aplicado ao mundo das festas de música electrónica em contextos sociais especiais, esperamos que o mesmo possa ser, também, um ponto de partida para analisar as identidades e as relações de género no domínio de outras (sub)culturas.

Os objectivos específicos prendem-se, desta forma, com a compreensão da experiência das mulheres no *clubbing*, focando as implicações que esta prática social tem em termos de vivências do controlo social, de autonomia, da sexualidade, do uso de drogas e do risco (especialmente situações de risco relacionadas com “violência”, sexualidade e consumo de drogas).

Sabemos que o campo dos estudos de género tem crescido exponencialmente no nosso país (em quantidade e em qualidade), mas também é sabido que as desigualdades de género permanecem bem visíveis em campos como a participação e representação política, o mundo do trabalho e a divisão sexual das tarefas, por exemplo. Desta maneira, ambicionamos que o projecto em curso possa proporcionar um acréscimo de reflexividade acerca das diferenças sociais de género no âmbito das (sub)culturas.

A propósito da dimensão *risco*, ela é pensada como um factor que pode funcionar tanto negativa como positivamente em termos das vivências das mulheres *clubbers*. Rejeitamos, a priori, qualquer tentação moralista, no que ao risco diz respeito. As festas de música electrónica são relatadas, frequentemente, como espaços de liberdade, de aventura, de prazer. No *clubbing*, mulheres e homens podem reproduzir as relações sociais “regulares” de poder entre géneros. Da mesma maneira, homens e mulheres podem encontrar nas festas de electrónica espaços alternativos de construção identitária e de relacionamento inter e intra géneros, estribados em pressupostos “marginais” de acumulação de capital social.

Num ou noutro cenário, não prescindimos do intuito de resgatar uma *fala do clubbing* que, sendo internamente organizada por vivências e quotidianos que se cristalizam, situacionalmente, em representações traduzidas por expressões, signos e linguagens, podem, pela análise *propriamente sociológica* desocultar significados, estabelecer novas relações e tornar visível o que, maugrado os avanços registados na dilatação das lógicas da razão crítica universal e abstracta (de raiz Iluminista) pelo cruzamento com as *políticas da diferença*, permanece, tantas vezes, no domínio do não-dito, do interdito ou do insignificante.

No primeiro capítulo daremos conta das principais questões teóricas suscitadas por esta pesquisa, em particular no que diz respeito à relação entre género e *clubbing*, nas três modalidades escolhidas, bem como, a um nível mais abstracto, da tensão existente entre homologias (quer as que estabelecem correspondência e isomorfismo entre

posições no espaço social, disposições ou habitus e tomadas de posição, quer as que estruturam continuidade entre a vivência subcultural e a vivência extra-subcultural) e pluralidades/descontinuidades disposicionais e contextuais. Defenderemos, ainda, um modelo de intersecção entre as vivências na *cena* musical com as variáveis género, classe e etnia.

No segundo capítulo contextualizaremos de um ponto de vista territorial a emergência do *clubbing* na área metropolitana do Porto, no período que medeia entre os anos 90 e a actualidade; mapeando entidades de produção, difusão e fruição, num fenómeno que, sendo eminentemente global, assume contornos de assinalável especificidade local e regional (*a cena portuense*), num convite, assim o defendemos, à espacialização da própria teoria social.

No terceiro capítulo discutiremos, de forma transversal a todas as fracções do *clubbing* estudadas, determinadas interpelações de partida com os resultados entretanto resgatados: a possibilidade de as respectivas fracções serem ou não categorizáveis como ‘underground’, as implicações dos modos de articulação verificados entre género, capital subcultural, estruturas de distribuição de drogas e risco, bem como uma primeira discussão sobre indícios da existência de ‘homologias’ entre as esferas intra e extra-*clubbing*. Este capítulo pretende, portanto, apresentar algumas traves-mestra e problematizações fundamentais, funcionando como uma grelha prévia que permita uma leitura mais contextualizada dos dez ‘retratos’ que se lhe seguirão, evitando-se, assim, a ocorrência, ao longo dessa mesma leitura, de um fraccionamento e individualização excessivos (resultado, no fundo, de uma tónica exagerada na singularidade).

No quarto capítulo devolveremos definitivamente a fala às entrevistadas, através da construção de ‘retratos’ sociológicos em que se imbrica a narrativa dos percursos biográficos, em particular no cruzamento com as *cenar* do *clubbing*, com uma análise sociológica da fabricação de singularidades. O enfoque incidirá sobre a influência das disposições preexistentes, em particular disposições de género e de classe na vivências e experiências das mulheres *clubbers* no interior dos contextos subculturais, bem como na percepção da *significância* que a participação no *clubbing* tem nas suas vidas e na definição das suas feminilidades.

Nas conclusões tentaremos debater os contributos deste estudo para a compreensão da socialização de género em contextos subculturais, bem como para a análise das condições de produção de *empowerment* feminino.

Conhecemos as limitações do trabalho, hetero e autoimpostas. Mas sabemos, também, da novidade da temática e da abordagem em Portugal. Não nos cabendo, nesta instância, pensar os enquadramentos políticos dos estudos de mulheres, importa referir, no entanto, que procuramos resistir de um modo propriamente *científico* à essencialização das experiências femininas dentro e fora do *clubbing*, procurando, sempre que possível, superar analiticamente as diversas *ilusões de homogeneidade* com que nos fomos defrontando. Daí a referência frequente a um intencional plural: *feminilidades, masculinidades...* Do mesmo modo, sabendo que estão em permanente

construção e transição não abdicamos, todavia, ao invés de um certo antifundacionismo ou desconstrucionismo pós-estruturalista e/ou pós moderno, de uma noção de sujeito, de acção e de estrutura patentes no recorrente e reflectido uso de *agência feminina*, enquanto forma de resgatar a pluralidade de posições, contextos e cenários de interacção em que categorias e práticas se (re)produzem. Que essa agência se estude empiricamente, em particular a partir de representações, «vozes» e discursos (e das práticas que lhes servem de magma e que, recursivamente, reelaboram), eis o nosso desiderato. Que se vençam os coletes de força dos universais, eis um contributo, a partir da diversidade de experiências femininas no *clubbing*.

## Capítulo 1

# Para o estudo do género Nas festas de música electrónica de dança

João Teixeira Lopes, Pedro dos Santos Boia, Lígia Ferro

### Género e teoria social

O enfoque analítico privilegiará uma abordagem multidimensional das relações de poder. De Max Weber e Pierre Bourdieu retomamos a indicação heurística de conceber níveis relativamente autónomos de recursos (capital económico, cultural, social, político e simbólico), sem esquecer as suas múltiplas sobredeterminações e diferentes actualizações, quer nos campos em que as práticas operam (nível macrossociológico), quer nos quadros de interacção em que se exercitam (nível meso e microsociológico). Das abordagens pós-estruturalistas retemos as concepções multiformes de dominação, sem estabelecer, *a priori*, qualquer determinismo simplista ou centralidade exclusiva. Falamos, em concreto, de variáveis estruturais como a classe social, o género, a etnicidade ou a orientação sexual.

No entanto, sublinharemos nesta pesquisa, por opção analítica de partida, a dimensão de género e as modalidades de intersecção com os processos de dominação/emancipação.

Utilizaremos, por isso, uma concepção de *agência feminina* parcialmente devedora da teoria da estruturação de Giddens. Na verdade, pensamos com Giddens (1996; 2000) que as estruturas não existem de “modo coisificado”, como reificação exterior aos agentes, na mais pura herança durkheimiana. Na verdade, gostaríamos de acentuar a coprodução dos sujeitos e das estruturas, recusando versões positivistas que encaram os agentes como tábua-rasa ou *cultural dope*. A vida social produz-se e reproduz-se pelo mesmo processo através do qual as estruturas (cuja ordem é *virtual*) se tornam instantâneas ou imanentes na e pela prática social, sendo, simultaneamente, a sua condição e o seu resultado. Realçaremos, então, a *consciência discursiva* dos agentes e as formas de linguagem mediante as quais aquela é expressa, particularmente nos espaços-tempos dos quadros de interacção, unidade de observação e de análise onde os conflitos de sentido são, igualmente, conflitos corporais e *performativos*. Investimentos discursivos, verbais e/ou não verbais merecerão especial atenção. As mulheres, enquanto agentes, serão, por conseguinte, pensadas nesta dupla perspectiva: *dentro dos contextos e fora*

*deles*, fugindo quer às teorias que concebem o indivíduo independentemente da sua situação nos espaços sociais, quer das visões impessoais que recusam a capacitação dos agentes em pensar e modificar tais contextos, ganhando, face a eles, uma *distância reflexiva*.

Esta abordagem ficaria todavia incompleta se não avançássemos na direcção de uma *agência feminina*, enquanto aceitação analítica da circunstância de que as mulheres são agentes sociais, “envolvidas num sistema social, sistémico e simbólico, edificado na continuidade, contradição e mudança” (Arnot e Dillabough, 2002).

Um terceiro passo ou procedimento tem ainda que ser dado: a *agência feminina* distancia-se das visões essencialistas e do pensamento único identitário. Queremos assim afirmar a nossa preocupação com as heterogeneidades – não só as suas acções são plurais, como as suas disposições se revelam contraditórias, tensas, compósitas (Lahire, 2005).

Finalmente, importa ainda ir mais além, num quarto passo: considerar a radicalidade da categoria «mulher» por oposição quer às concepções abstractas (presentes, por exemplo, na concepção de esfera pública de Habermas onde o arbitrário cultural e a violência simbólica da ordem masculina hegemónica repousam num conceito sem género – o de cidadão autónomo, dissociado das condições sociais da sua produção e sem identidade substantiva, espécie de lugar vazio da cidadania), quer às concepções neoliberais e individualistas. Tal significa, então, pensar num colectivo de agentes femininos heterogéneos mas dotados de intencionalidade política, social, cultural e simbólica, capaz de agir *na* e *com* a diferença, através de consensos dialógicos e provisórios. Afirma Young: “Sem conceptualizar as mulheres, de alguma forma, como um grupo, não é possível conceptualizar a opressão como um processo institucional, sistemático e estruturado” (Young, 1995:192). O que implica, ao mesmo tempo, abdicar do ponto de vista soberano, isto é, da pretensão de poder falar com legitimidade de todas as experiências femininas.

### Género e análise das subculturas e culturas *club*

Já no clássico *Resistance Through Rituals*, colectânea emblemática do paradigma das subculturas desenvolvido pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham, originalmente publicado em 1976, McRobbie e Garber alertavam para a falha ao nível do género existente naquele modelo, nomeadamente a ausência das raparigas das análises subculturais.

Estas autoras apontam como a pesquisa, os pesquisadores e os pesquisados estão submersos numa lógica dominante masculina (Lincoln, S., 2004). Enriquecem, assim, o modelo das subculturas, acrescentando a variável género à classe e propondo o conceito de *cultura de quarto*, como forma de apreender os papéis subculturais desempenhados pelas raparigas em esferas alternativas ao espaço público (dominado pelo masculino), nomeadamente dentro de casa, no lar, alargando a análise à respectiva *'cultura de interiores'*.

Entretanto, ao longo destes trinta anos desde a primeira publicação de *'Resistance Through Rituals'*, a participação das mulheres no espaço público intensificou-se aos mais diversos níveis, sendo agora a sua presença nas (sub)culturas *club* mais intensa e activa do que nas 'antigas' subculturas. Na esfera do lazer houve, pois, um movimento das mulheres do lar e do quarto para os *clubes*<sup>2</sup>. Apesar disso, como apontam Pini (2001) e Hutton (2004; 2006), as mulheres continuam a ser estudadas, no âmbito da sua relação com as práticas de lazer, predominantemente no âmbito da cultura de interiores. Estas autoras alertam para a invisibilidade relativa das mulheres no âmbito das análises das culturas *club* contemporâneas (Pini, 2001: 10; Hutton, 2006: 1). Tal como há trinta anos atrás, nas análises das subculturas, ao estudarem as culturas *club* e o *clubbing*, os autores actuais centram-se, implicitamente, na experiência do homem. Esta negligência das experiências das mulheres é tanto mais grave quanto a participação destas no *clubbing* parece ser, proporcionalmente, mais intensa do que a sua participação nas subculturas de há trinta anos atrás. Pini salienta como sair à noite, ingerir álcool e drogas, bem como uma expressão hedonista da sexualidade menos sujeita a determinados constrangimentos morais deixaram de constituir práticas exclusivamente masculinas (Pini, 2001: 10-13). A narrativa da 'aventura', elemento essencial da *fala do clubbing* é verificável nos discursos das mulheres *clubbers* entrevistadas por Pini, nos quais são significativas as noções de liberdade e libertação (Pini, 2001: 14-15). De igual modo, é de realçar uma ideia do *clubbing* como sendo propiciador de um sentimento comunitário de pertença, ao constituir uma espécie de novo 'lar' (*'home'*) alternativo à casa (Pini, 2001: 15-16)<sup>3</sup>. 'Loucura' e 'confusão' substituem a estabilidade e o fechamento do lar e da cultura de interiores, no modo como as *clubbers* entrevistadas por esta autora se sentem em 'casa' nos contextos do *clubbing* (2001: 15). Pini (2001) considera que as culturas *club* associadas à música electrónica de dança, no âmbito dos processos de reconfiguração pelos quais passam actualmente as feminilidades nas sociedades ocidentais contemporâneas, constituem espaços privilegiados de experimentação e de desafio relativamente às feminilidades tradicionais.

### De 'subcultura', 'pós-subcultura' e 'cultura *club*' à plasticidade do conceito de '(sub)cultura *club*'

Para a constituição do quadro de análise do *clubbing* que nos propomos aplicar ao contexto do Grande Porto torna-se importante debater as tradições teóricas relevantes e respectivos conceitos. Começaremos por descrever a abordagem subcultural clássica desenvolvida pela escola de Birmingham (CCCS – *Centre for Contemporary Cultural Studies*), para depois apresentarmos uma descrição das transformações sociais e econó-

<sup>2</sup> O jogo de palavras que serve de base ao subtítulo do trabalho de Pini, 'the move from home to *house*' é, a este propósito, eloquente e bem conseguido.

<sup>3</sup> Este é um outro significado que adquire o referido jogo de palavras (cf. nota 2).

micar que levaram à emergência das chamadas *club cultures* e à crítica e alargamentos do quadro teórico subcultural clássico implicados nas abordagens baseadas nos conceitos de 'pós-subcultura' e de 'culturas club'.

### *O paradigma subcultural clássico da escola de Birmingham*

A emergência das culturas juvenis surgia, aos olhos dos autores da escola de Birmingham, nos anos 70, como um dos aspectos mais distintos e 'espectaculares' da cultura britânica do Pós-Segunda Guerra Mundial, suscitando questões a propósito do carácter contraditório e contestado da mudança cultural, bem como sobre a diversidade de formas de 'resistência' que entretanto tomavam forma (Hall, Jefferson, 2006: viii). Central a esta perspectiva, enformada por um estruturalismo marxista, era a intenção de estabelecer conexões entre os fenómenos subculturais e uma análise histórica social e cultural geral da formação social, procurando encontrar aí 'homologias' (2006: viii-ix).

Apesar de não procurar, de modo algum, superar os princípios básicos da sociologia marxiana, é de salientar a importância que a perspectiva atribui à cultura, no âmbito da sociologia dominante de então – o que realça a importância desta corrente na 'viragem cultural' ocorrida nas ciências sociais –, sem deixar de dar importância à dimensão simbólica (2006: ix). Na procura de conexões e 'homologias', a variável classe social, bem como as esferas da família, da escola e do trabalho, adquirem um lugar central no âmbito deste quadro teórico (Lincoln, S., 2004: 94). As subculturas juvenis eram, pois, conceptualizadas (algo idealisticamente) como formas de resistência face à cultura dominante, expressões autênticas da juventude da classe operária, descomprometidas relativamente a lógicas de comercialismo. Em *Learning to Labour*, Paul Willis (1977) conceptualiza as subculturas dos rapazes da classe operária como formas de 'resistência' relativamente à cultura dominante da escola, enquanto que Hebdige analisa o estilo *punk* como forma de resistência através do *'bricolage'*. Por sua vez, Phil Cohen propõe perspectivar as subculturas juvenis como lugares onde se efectuam 'resoluções mágicas' de contradições de classe presentes na cultura operária dos pais.

Estas análises, como foi referido, centram-se nas subculturas dos jovens da classe operária, procurando 'homologias' com a estrutura de classes. Até meados dos anos 80 parecia inquestionável encontrar um certo grau de continuidade entre o espaço social e as subculturas, nomeadamente entre a classe operária e as subculturas juvenis laboriosas.

### *O novo contexto neo-liberal e a (re) descoberta da fluidez das culturas juvenis: a emergência dos conceitos de 'culturas club' e de 'pós-subculturas'*

A emergência do neo-liberalismo em finais dos anos 70 e inícios dos anos 80 e a correspondente afirmação do mercado e da legitimação ideológica, associados a um maior individualismo (não necessariamente «negativo», já que também expressivo e

relacional (Almeida, 1990), marcam um ponto de viragem no modo de configuração das culturas juvenis (Hall e Jefferson, 2006; Redhead, 1997b). Para compreendermos as culturas juvenis a partir de meados dos anos 80 é importante considerar o fenómeno de internacionalização e globalização do desporto e da música (Redhead, 1997b: x). Roberts (in Gelder, 2005, referido por Hall e Jefferson) no âmbito mais vasto das novas economias culturais e regimes de acumulação global de cariz flexível que emergiram desde os choques petrolíferos de 73-75, nos escombros do fordismo (Hall e Jefferson, 2006: xxi) e que cabem nas designações de capitalismo *tardio*, *avançado*, *pós-fordista* ou *desorganizado*.

A «nova» fluidez e hibridismo das formações culturais juvenis e a maior dificuldade em estabelecer conexões estruturais levaram, como referem Hall e Jefferson, à re-conceptualização dos fenómenos anteriormente entendidos como 'subculturas', propondo-se o uso de noções como a de 'neo-tribos' (Maffesoli, Bennett), 'novos movimentos sociais' (Martin), 'pós-subculturas' (Muggleton) ou 'culturas club' (Hall e Jefferson, 2006: xix). Todas estas reformulações revelam-se de certo modo opostas relativamente ao quadro inicial da escola de Birmingham, conforme os seus autores, mais ou menos pós-modernos, se baseiam na ideia de que as variáveis estruturais clássicas, *maxime* a de classe social, perderam importância relativamente ao gosto. As novas teorizações entendem o gosto (partilhado por um certo tipo de música, por exemplo) como uma variável difusa e fluida, autonomizada relativamente a condicionamentos classistas unívocos, mediante a verificação da quebra de homologias (ou, o que será conceptualmente mais correcto, de lógicas deterministas e mecanicistas lineares) entre posições sociais, disposições e tomadas de posição, classicamente defendida por Bourdieu (Bourdieu, 1979). O gosto surge aqui, pois, associado ao consumo, sendo igualmente de realçar a importância do hedonismo e a identificação com valores boémios, fenómenos que são vistos por estes autores como seguindo, de certo modo, uma lógica transclassista (associados, pois, a processos de distinção social autonomizados da estrutura de classes).

Muggleton, inserido na corrente pós-subculturalista, para além de propor uma abordagem neo-weberiana, procede a uma actualização pós-moderna da semiótica do estilo, cerca de vinte anos após a análise inicialmente desenvolvida por Hebdige, a propósito da subcultura *punk* (Muggleton, 2000). O ecletismo é visto por Muggleton como um traço fundamental do estilo pós-moderno, considerando que o reordenamento, pelos actores, dos elementos subculturais em novas e originais combinações é um processo activo que não deve ser negligenciado (Muggleton, 1997: 178). Crítica, assim, os autores que, em virtude do processo de autonomização dos signos face aos seus contextos culturais originais (Muggleton, 1997: 176), não vêm mais que simulacros e *pastiche* no estilo pós-moderno. No entanto, apesar de ser importante questionar o uso dos conceitos de 'resistência' e 'autenticidade' tal como foram utilizados inicialmente pelos teóricos da escola de Birmingham, em virtude do idealismo que aí detectamos, surge como não menos relevante a necessidade de vermos os estilos pós-modernos como um «mero jogo estilístico a ser jogado» (Muggleton, 1997: 180), desi-

deologizado, um infinito de possibilidades no seio de um gigantesco 'Supermercado do Estilo' (Polhemus, 1997) e de «jogos de linguagem», em que tudo é inócuo («*anything goes*»). Refira-se, ainda, que a teorização pós-moderna radical conduziu ao surgimento de estudos sobre o fenómeno do *clubbing* enformados por teorias do pós-sujeito e da pós-identidade, que serão comentados adiante. Aliás, tanto as correntes que propõem o conceito de *club cultures* (ex. Redhead), como as que propõem o de pós-subculturas (ex. Muggleton) salientam a necessidade da teorização pós-moderna.

#### *Mudanças ao nível do género associadas a estas transformações sociais*

Parece ser possível relacionar as transformações que marcam a emergência das *club cultures*, nomeadamente no que se refere às implicações em termos de género, com o processo de emergência de novas feminilidades ocorrido em meados dos anos 80 e descrito por McRobbie enquanto fenómeno sinalizado pela substituição de 'Jackie' pela 'Just Seventeen', como a revista para raparigas entre os 12 e os 16 anos mais vendida (McRobbie, 1991, 1994; Hall, Jefferson, 2006: xxiv). Tal processo terá posto em causa distinções clássicas, tais como as oposições entre subculturas baseadas na classe social *versus* culturas juvenis comerciais; feminismo *versus* feminilidade; autêntico *versus* comercial (2006: xxiv). Os conteúdos da 'Just Seventeen' marcam a emergência de uma rapariga mais independente ou 'individualizada', uma relativa ausência de romance, a dominância das fantasias dos mundos *pop* e da moda, a maior franqueza sexual, os prazeres de 'olhar' e a inscrição do corpo nas lógicas do consumo (2006: xxiv). McRobbie analisa a entrada destas jovens nos mercados de trabalho do 'novo consumo' ('*new consumer labour market*'), em que ocupam as funções associadas à venda e colocação no mercado. Existe em McRobbie uma viragem da análise das raparigas para as mulheres jovens e do lazer para os emergentes mercados de trabalho informais e a novas indústrias culturais, focalizando-se, igualmente, nas contrariedades do 'pós-feminismo' (Hall e Jefferson, 2006: xxiv).

De igual modo, merece realce o argumento de que o *clubbing underground* (por oposição ao *clubbing mainstream*) constitui um espaço privilegiado de experimentação de novas feminilidades, em que há um 'empoderamento' e a afirmação de uma agência feminina mais liberta de constrangimentos convencionais e masculinos (Pini, 2001).

#### **A plasticidade e o hibridismo do conceito de (sub)culturas club: abertura a conexões estruturais sem linearidades forçadas**

As críticas e as expansões relativas ao modelo de análise das subculturas original do CCCS de Birmingham são, sem dúvida, relevantes. Parece-nos uma postura correcta conservar aquilo que o quadro teórico subcultural clássico continua a ter de explicativo, bem como os novos elementos que os quadros de análise pós-subcultural e das culturas *club* trazem.

Crucial na perspectiva aqui assumida é a opção de manter uma abertura face à possibilidade de serem encontradas conexões entre as realidades (pós)subculturais e as variáveis estruturais como o género, a classe e a etnicidade<sup>4</sup>, bem como, por outro lado, o (fraccionamento do) consumo e o gosto, associados ao hedonismo e policentrismo das sociedades contemporâneas. Manifestamos reservas relativamente às análises enquadradas por uma conceptualização pós-moderna das culturas *club* e das *raves* radicalmente hiper-individualizada e enquadrada por teorias do pós-sujeito e da pós-identidade, em que se argumenta, por exemplo, que o *clubber* é parte de um 'corpo sem órgãos', e que as variáveis estruturais como género, classe e etnicidade tornam-se completamente inoperantes e irrelevantes<sup>5</sup>.

As questões levantadas pelos pós-subculturalistas são, sem dúvida, pertinentes. Desde logo, ao sugerirem que as subculturas são, em parte, uma construção teórica totalizante, já que fruto de uma epistemologia realista (Muggleton, 1997: 183). Este autor aponta, por exemplo, a dificuldade da teoria subcultural clássica, com o seu ênfase nas culturas juvenis de uma classe operária 'pura' (sendo este conceito associado a noções de autenticidade e resistência), em explicar a participação dos jovens de classe média nessas mesmas subculturas (dos anos 60 e 70) e em enquadrar esse fenómeno no quadro de inteligibilidade marxista (Muggleton, 1997: 182). Em suma, fenómenos de trânsito cultural, «reciclagem», «importação-exportação» de significados, hibridismos e mestiçagens, seriam negligenciados pela busca de uma coerência estrutural, aquilo a que Norbert Elias apelidou de «metafísica das estruturas» (Elias, 2004). Todavia, não seguimos aqui a linha pós-moderna e pós-estruturalista radical. A esse respeito, parece-nos pertinente a afirmação de Hollands de que, se os pós-modernos não encontram desigualdades ou estratificação nas culturas juvenis, tal deve-se, pelo menos em parte, ao facto de não as procurarem (Hollands citado por Carrington e Wilson, 2004:77). Hollands coloca ainda a interessante questão de saber se «serão os exemplos pós-modernos mais representativos ou empiricamente demonstráveis entre os jovens do que eram as sub-culturas das minorias?» (idem: *ibidem*).

Propomos, assim, o conceito composto/híbrido de (*sub*)culturas *club*, pela sua plasticidade analítica e pelo seu carácter de adaptabilidade à realidade estudada, decorrentes da sua abertura face às possibilidades de capturar elementos empíricos com características quer subculturais, quer pós-subculturais. Este conceito permite conceptualizar uma alternativa a uma concepção dualista, nomeadamente sugerindo uma linha contínua entre (características) subculturais e (características) pós-subcultura(i)s, bem como a possibilidade de se encontrarem *realidades híbridas*, compostas, que mistu-

<sup>4</sup> Se bem que, frequentemente, os autores de tradição anglo-saxónica usem o conceito de 'race' (traduzível como 'raça'), consideramos mais adequado o uso de 'eticidade', em virtude do peso ideológico que aquele conceito adquiriu ao longo da história bem como das questões epistemológicas que o seu uso levanta. Utilizaremos não a noção de raça, mas sim a de etnia/eticidade, na tentativa de superar os determinismos e essencialismos biológicos associados à primeira e realçando o *ethos* sócio-cultural da segunda.

<sup>5</sup> Para uma discussão crítica destes trabalhos, cf. Pini (2001), nomeadamente o segundo capítulo.

ram elementos quer de ordem subcultural, quer pós-subcultural. Este conceito reflecte, também, o seu carácter de não-filiação relativamente a qualquer uma das perspectivas ou tradições teóricas acima discutidas.

Em suma, pretendemos testar um quadro teórico que admita tanto as possibilidades da objectivação de conexões estruturais – ou mesmo de ‘homologias’ –, como de a-linearidades e fragmentação, sem pretender forçar a realidade empírica a encaixar artificialmente numa das perspectivas que estiveram na base da formulação do conceito de *(sub)culturas club*. Assim, este estudo deverá incidir nas identidades das mulheres *clubbers*, bem como nos papéis, expectativas e disposições de género que são construídas nos contextos (sub)culturais, mas tendo sempre em conta, por um lado, uma especificação concreta e *localizada* dos segmentos (sub)culturais sob análise e, por outro, uma intersecção (operacionalizada com um certo grau de profundidade) do género com as variáveis classe, etnicidade e com os factores de estruturação interna de cada um desses segmentos das (sub)culturas *club* a estudar.

### Para um refinamento da análise do *clubbing*

Apresentaremos, em seguida, os elementos essenciais do modelo de análise que propomos, bem como os argumentos que o fundamentam. Tal será feito discutindo criticamente alguns aspectos das perspectivas presentes nos recentes contributos de Pini (2001) e de Hutton (2004; 2006) que constituem, em nosso entender, a produção científica mais substancial sobre a participação e as experiências das mulheres nas culturas *club* ligadas à música electrónica de dança.

#### *Haverá uma ‘erosão’ do género no clubbing?*

Pini critica as perspectivas pós-modernas e pós-estruturalistas radicais que defendem que as variáveis ‘clássicas’ se ‘apagam’ no contexto das festas de música electrónica de dança (Pini, 2001, capítulos 1 e 2), argumentando que tais identidades de género, classe e etnicidade permanecem operantes, apesar de serem reconfiguradas naqueles cenários (Carrington e Wilson, 2004: 69). No entanto, paradoxalmente, muitas das conclusões da autora parecem algo decepcionantes para o leitor que esperava encontrar mais *especificidades de género* nas experiências das mulheres *clubbers* descritas e analisadas. Segundo Carrington e Wilson, num trabalho anterior, Pini já descrevia uma ‘erosão da diferença sexual’ nos contextos *rave*, caracterizada por vestuário unisexo ‘para suar/dançar’, associada a um «sentimento de euforia induzido pelas drogas, reforçador de uma atmosfera pré-existente marcada por uma atitude de respeito e de bons sentimentos» (Carrington e Wilson, 2004: 68). De facto, num trabalho mais recente, Pini (2001) encontra mesmo uma ressonância entre os discursos das mulheres *clubbers* por si entrevistadas e as utopias e ficções políticas feministas concebidas por Haraway e Braidotti. A perspectiva de Pini, neste ponto, parece deslizar para uma confirmação

dos argumentos que a autora inicialmente criticava, nomeadamente os que são apresentados pelos estudos enformados pelas perspectivas pós-modernas que defendem, precisamente, que há no *clubbing* uma corrosão do género e das outras variáveis clássicas como classe e etnicidade, verificando-se a predominância de uma espécie de ‘corpo sem órgãos’: todos os excertos dos discursos das entrevistadas que Pini apresenta nesta secção do seu livro para fundamentar os seus argumentos (Pini, 2001, capítulo 4), parecem nada ter de particularmente associável a (uma) experiência(s) específica(s) das mulheres, antes sendo claramente ‘des-genderizados’.

Seria possível, no entanto, que a ‘erosão de género’ não se mostrasse tão marcante, se a análise efectivasse – com um certo grau de profundidade – uma intersecção do género com outras variáveis estruturais como classe e etnicidade (não deixando de se focalizar na sutileza de vários tipos de *actividades* concretas associadas a processos de estruturação das interações entre homens e mulheres *in loco*, entendendo-se sempre o género de um modo relacional). É importante não deixar de se considerar as referidas variáveis sociológicas – *estruturais* – como transcendendo mas operando no interior do contexto estrito do *clubbing*. Por contraditório que isso possa parecer, é provável que a intersecção do género com variáveis como a classe social e a etnicidade fizesse sobressair elementos relevantes, pois este adquire formas concretas (tipificáveis, mas também marcadas pela singularidade), estrutura-se e expressa-se a partir de uma pluralidade de possibilidades de intersecção com as outras variáveis. Uma análise unicamente restringida à variável género (tal como acontece nos estudos de Pini e Hutton) poderá revelar limitações severas a este nível.

Há que salvaguardar que os dados empíricos são específicos aos contextos estudados. Assim, é de facto um cenário possível, como dimensão a não excluir à partida, a presença de elementos indiciadores de uma erosão relativa de género (mais ou menos intensa? E em que aspectos?), em determinados contextos. No entanto, a necessidade de especificação dos referidos contextos não se coloca apenas em termos espaço-temporais mas também – o que acontece insuficientemente em Pini e Hutton – ao nível da própria segmentação de *fracções específicas* das *club cultures*. Os conceitos de ‘*clubbing*’ ou de ‘*rave*’, usados por estas autoras, sem uma especificação adicional, parecem-nos demasiado abstractos, genéricos e homogeneizantes das (sub)culturas ligadas à música electrónica de dança: será que as construções identitárias de género (sempre em intersecção com as outras variáveis) presentes no *techno* serão equivalentes às que emergem no *drum’n’bass* ou no *trance*, por exemplo? Será que, desde logo, os frequentadores destas diferentes fracções subculturais divergem quanto às suas características sociais? E poderemos aí detectar linearidades ou ‘homologias’?

#### *i) A importância de uma efectiva intersecção do género com a classe social e a etnicidade*

Esta reflexão crítica traz à discussão o que consideramos constituírem duas limitações dos estudos de Pini e de Hutton. Em primeiro lugar, apesar de os estudos sobre as mulheres e a teoria feminista contemporânea realçarem, com veemência, a necessidade

de não universalizar o conceito de mulher e a experiência das mulheres (ênfase que resulta de uma resposta às críticas feitas por influência do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, nomeadamente às teorias associadas ao feminismo de segunda vaga), o que seria conseguido através de uma intersecção do género com outras variáveis como a classe social e a etnicidade, somos de opinião de que ambos os estudos falham a este nível. A ponderação das trajectórias de 'longo curso' *pré-clubbing*, bem como das posições que as mulheres estudadas ocupam no espaço social *extra-clubbing*, parece-nos insuficiente, limitando-se a incluir descrições demasiado fragmentadas a este nível. Hutton assume, aliás, que, para além da variável género, está fora dos seus objectivos a consideração de outras variáveis estruturais, como classe e raça (Hutton 2006: p. 16, nota de rodapé). Esta é, sem dúvida, uma opção legítima, mas que produz indiscutíveis limitações, particularmente quando se pretende estudar a participação das mulheres no *clubbing* dando eco a preocupações que são hoje centrais nos estudos sobre as mulheres.

Impõe-se, assim, estudar com um certo grau de sistematização e profundidade as trajectórias 'de longo curso' *pré-clubbing* das mulheres, bem como a sua posição no espaço social aos níveis *pré* e *extra-clubbing* (em termos da classe social, etnia, bem como da relação com as esferas da família, escola, trabalho, incidindo, nomeadamente, em factores como a socialização familiar ao nível do género, com o objectivo de compreender como e em que medida tais posições e trajectórias condicionam activamente as experiências das mulheres *clubbers*). Carrington e Wilson (2004: 71-75) alertam para a invisibilidade da variável 'raça' nas análises do *clubbing*. Aliás, relativamente à intersecção entre género e etnicidade, estes autores realçam que Pini analisa apenas formas de feminilidade *branca* (2004: 72). Salientam, igualmente, que «não é possível continuar-se a produzir estudos que ignoram os efeitos estruturadores do racismo ou que falham em mostrar como a 'raça' actua como uma modalidade para a expressão de identidades 'genderizadas' e de classe» (2004: 71). Isto é tanto mais importante, refere o autor, quanto a própria natureza das formações culturais ligadas à música electrónica de dança deriva de tradições de música negra (o que já acontecia, aliás, nas formações culturais associadas às velhas subculturas dos anos 60 e 70, como é bem realçado por Hebdige (1979)).

Importa compreender, por conseguinte, como a classe e a etnicidade constituem factores que, em intersecção com a variável género, diversificam as experiências das mulheres, possibilitando evitar a homogeneização do conceito de mulher e da experiência das mulheres.

## ii) Da necessidade de uma segmentação mais fina das (sub)culturas club 'underground'

A segunda limitação dos estudos de Pini e de Hutton é, parece-nos, a insuficiente segmentação e especificação das *club cultures* que analisam. A partir do trabalho de Thornton (1996), estas autoras baseiam-se em vários critérios de segmentação. Desde

logo, entre *mainstream* e *underground*, elegendo as autoras o *clubbing underground* como espaço de afirmação de uma agência feminina, em virtude da presença de uma *atitude* (o conceito é empregue por Hutton 2004; 2006) de relativa ausência de constrangimento masculino, havendo uma atmosfera menos marcada pelo 'engate' própria do mercado da sexualidade (ou '*mercado de gado*' como refere). A relativa ausência de pressões por parte dos homens (pelo menos uma ausência de coerção aberta) e a correspondente maior liberdade de expressão da sexualidade por parte das mulheres é associada, por Hutton, ao uso de drogas recreativas como o ecstasy e à inexistência de consumo de álcool (sendo este consumido nos *clubes mainstream*). Nestes últimos, é passada música electrónica mais comercial, nomeadamente o que os actores denominam de '*house comercial*' (os êxitos das tabelas, muitas vezes com vozes e letra). Se bem que o conceito de *underground* possa ser discutido e questionado, como as próprias autoras referem, a *hipness* dos *clubes underground* é contraposta à atmosfera mais abertamente sexualizada e coercitiva dos *clubes mainstream*.

Uma outra diferenciação distingue *produção* e *consumo*, o que remete, aliás, para a noção de *campo* de Pierre Bourdieu. De facto, geram-se papéis e estatutos subculturais distintos, conforme os autores se posicionam no âmbito da esfera da produção e organização (como DJ's, produtores e organizadores de festas, etc.), ou do consumo (como frequentadores). A este propósito é importante verificar a crítica de Pini à perspectiva de Thornton (Pini, 2001, capítulo 1). Thornton reformula a noção de capital, a partir de Bourdieu, propondo o conceito de *capital subcultural*, permitindo este apreender os factores subculturais de segmentação interna. No entanto, Thornton é criticada por produzir uma visão monolítica e limitadora, nomeadamente em termos da experiência das mulheres, pois faz depender a posse ou destituição de capital subcultural da circunstância de se ocupar uma posição ligada à produção/organização, tornando, assim, a própria conceptualização de capital subcultural subsidiária da dominação e visão masculinas, já que esse factor de diferenciação (a pertença à esfera da produção) é detido maioritariamente por homens. Como as mulheres estão normalmente ausentes, ou têm uma presença residual na esfera da produção, alerta Pini, Thornton conceptualiza-as a este nível unicamente como sendo *destituídas* de capital subcultural.

Adicionalmente, Pini considera que Thornton falha em ver para além dessa circunstância, ou seja, em apreender *economias alternativas de capital subcultural especificamente femininas*, bem como os respectivos *factores alternativos que são alvo de valorização por parte das mulheres* (e já não dependentes da mera diferenciação entre produção e consumo)<sup>6</sup>. Mesmo estando as mulheres algo ausentes da esfera da produção, Pini alerta para a necessidade de se estudarem as suas experiências no campo do

<sup>6</sup> Apesar de McRobbie considerar que o estudo da produção cultural permite revelar um envolvimento mais activo das raparigas nas subculturas (especialmente no âmbito da moda e do estilo), esta autora é algo céptica relativamente à ideia de que a cultura *rave* acompanharia linearmente essa transformação na 'política sexual da juventude' em sentido lato, em direcção a um papel mais activo das raparigas, dada a relativa ausência destas na esfera da produção/organização (McRobbie, 1994:167-168).

consumo, já que, segundo ela, são muitas as que afirmam que o *clubbing* ocupa um lugar central nas suas vidas. A crítica feita por Pini abre caminho à constituição de hipóteses teóricas sobre a *genderização* das economias (paralelas, concorrentes, alternativas?) de capital subcultural.

No entanto, por muito úteis que sejam estas modalidades de segmentação, as autoras falham, em nosso entender, por não procederem a uma segmentação extremamente importante. Existe, assim o defendemos, uma insuficiente especificação/segmentação do *clubbing underground*, ficando-se por um plano abstracto e demasiado geral, ao usarem os termos genéricos '*clubbing*' (underground) e '*raving*', o que homogeneíza, por um lado, o próprio *clubbing underground*, universalizando, por outro lado, a experiência das mulheres que nele participam, bem como o próprio conceito de 'mulher *clubber*', ao supor-se a existência de uma experiência genérica e generalizada. Claro que se verificarão, certamente, factores comuns a várias fracções subculturais correspondentes a diferentes subgéneros musicais. Mas ao limitar-se a análise, logo à partida, ao uso dos termos abstractos e gerais ('*clubbing*' e '*raving*'), não se eliminará, precisamente, a possibilidade de se encontrarem diferenças significativas nas construções identitárias de género em presença? De igual modo, não se obliterarão dissemelhanças ao nível das características sociais dos frequentadores, entre o *drum'n'bass*, o *trance*, o *techno*, por exemplo? Diferenças que ficam, então, na sombra...

Propomos, assim, uma segmentação que considere os subgéneros musicais e respectivas *fracções das (sub)culturas club* – sabendo que estes nunca são estáticos, antes sujeitos a dinâmicos processos de transformação, podendo ser mais duradouros ou mais efémeros – possibilitando uma análise fina que capte as especificidades de cada subgénero musical/fracção subcultural.

## O modelo teórico proposto

### *Especificando fracções club-(sub)culturais: drum'n'bass, techno e trance*

Elegendo, pois, as (sub)culturas *club* 'underground' como sub-campo de análise, a matriz teórica que se segue poderá ser aplicada, de modo relativamente autónomo, a cada uma das *fracções* (sub)culturais 'underground' relativas aos diferentes subgéneros musicais, tais como o *drum'n'bass*, o *trance*, o *techno* (se bem que procedendo a esforços de articulação, dada a ausência de fronteiras estanques, com os fenómenos de mutação e de hibridização dos subgéneros musicais, em correspondência com a existência de frequentadores com percursos irregulares e compostos). Em cada umas destas fracções é de considerar a segmentação entre a produção/organização e o consumo, toda a panóplia de papéis gerados, bem como os vários factores implicados nas estruturas e economias de capital subcultural.

Inspirando-se em Bourdieu, nomeadamente nos trabalhos em que este autor estabelece uma relação entre o gosto e a estrutura social (fazendo o primeiro depender da segunda, através, acrescentamos nós, de uma série de mediações, presentes na articulação entre o conceito de *habitus* e de campo), Thornton formula o conceito de capital subcultural para compreender os valores e as hierarquias implicados nas *club cultures* (Thornton, 1996: 10). É possível compreender o capital subcultural como uma sub-espécie de capital actuante no seio de um sub-campo particular (Thornton, 1996: 11). Tal como o conceito de capital cultural é fulcral para compreender os processos de *distinção* analisados por Bourdieu, o conceito de capital subcultural é útil para analisar como processos equivalentes ocorrem nos contextos subculturais. Thornton considera, no entanto, que o capital subcultural não é tão determinado pela estrutura de classes como o capital cultural (Thornton, 1996: 12), estando aqui subjacente a noção das *club cultures* como estando baseadas no gosto e na identificação com outras pessoas que partilham certas afinidades.

Assim, o capital subcultural, sendo reconhecido e conferindo um determinado estatuto a quem o possui, caracteriza-se pela correspondência a uma determinada '*hipness*' subcultural, podendo ser *objectivado* (ter os últimos vinis ou CD's, por exemplo) ou *corporalizado* (dominar a linguagem subcultural e «parecer que se nasceu para interpretar os últimos estilos de dança») (Thornton, 1996: 11)<sup>7</sup>.

Sobre o conceito de capital subcultural, faríamos duas notas: em primeiro lugar, há que clarificar que, tal como o entendemos, ele não será exclusivamente *cultural* (equívoco potenciado pelo adjetivo '*subcultural*'), podendo, pelo contrário, incluir todos os tipos de capital formulados originalmente por Bourdieu (económico, social, político, cultural e simbólico), questão que, aliás, a própria Thornton debate (1996: 10-14). Em segundo lugar, é essencial estar-se atento à possibilidade da existência de 'homologias' entre as estruturas e economias dos vários tipos de capitais extra-subculturais, por um lado, e os de cariz intra-subcultural, por outro, nomeadamente através da presença de mecanismos que possibilitem a ocorrência de processos de *conversão* mútua. Empiricamente, estas situações poderão ser reveladas através da consideração dos tipos de capitais (intra e extra-subculturais) que os actores detêm. Relacionar os capitais intra e extra-subcultural corresponde, nem mais nem menos, a uma tentativa de articulação entre uma conceptualização do *poder* centrada no plano subcultural (mais localizado), por um lado, e aquela mais associada ao plano 'macro'-estrutural, por outro. Mais uma vez, realce-se, há que considerar como poderão existir diferenças relevantes entre as diferentes fracções subculturais a este nível.

<sup>7</sup> A este propósito é de referir a importância do conceito de *hexis* corporal, tal como é proposto e usado por Bourdieu.

*Uma intersecção quádrupla nas três dimensões do género a analisar*

O género é a variável central neste modelo de análise, surgindo sempre, no entanto, em *intersecção* com as variáveis classe social e etnicidade, bem como com os factores de estruturação interna (implicados nas economias de capital subcultural) de cada fracção das (sub)culturas *club* ligadas à música electrónica de dança. A matriz de análise baseia-se, pois, numa *intersecção quádrupla* entre todas estas variáveis.

As identidades/disposições/papéis de género poderão, antes de mais, ser distinguidos em três tipos. Em primeiro lugar, as *identidades/disposições tradicionais* (associadas ao papel secundário da mulher, às limitações em termos da sua participação no espaço público, às representações e atitudes tradicionais perante a família, a conjugalidade, a maternidade e a profissão). Em segundo lugar, as *identidades/disposições modernas/ emancipatórias*, que poderão assumir em maior ou menor grau um cariz feminista (associadas à entrada da mulher no espaço público e no mercado de trabalho, à sua independência e autonomia financeira, à preocupação com a carreira e a preocupação pela igualdade de género em consonância, por exemplo, com movimentos feministas de 2ª vaga, etc.). Em terceiro lugar, as *identidades/disposições pós-modernas*, associadas à afirmação das sexualidades não reprodutivas, à confusão dos padrões e ficções de feminilidade e ao esbatimento das fronteiras entre diferentes categorias de género, aos géneros e sexualidades de transição e de fronteira. Em quarto lugar, ainda, *os traços disposicionais e identitários associados ao chamado pós-feminismo*, quer seja este visto como 'passo atrás' face à emancipação da mulher, caracterizado pelo (desejo do) regresso ao lar e às representações convencionais de conjugalidade e à maternidade, quer como *commodity feminism*, quer, ainda, na sua associação com a cultura popular (mediática) pós-feminista.

Já foi referido o surgimento de novas feminilidades nos anos 80 (associado à emergência das *club cultures* e respectivas transformações sociais e económicas). No contexto português são várias as transformações relevantes que, ao nível do género, ocorreram nos últimos 30 anos (a este propósito cf. Estanque e Mendes, 1998; Almeida, Guerreiro, Torres e Wall, 1998). Refira-se a entrada massiva da mulher no mercado de trabalho – especialmente marcante no caso português, no contexto da Europa do Sul –, bem como a sua predominância (quantitativa e qualitativa) actual no sistema de ensino – Fonseca e Araújo sugerem uma lógica de autonomia das raparigas *versus* um ethos de desafecção dos rapazes, para compreendermos diferenças de género nos percursos escolares (Fonseca, L., Araújo, H, 2007). Em termos das práticas de lazer, e especificamente no âmbito da afirmação das culturas juvenis (considerando as implicações aí presentes ao nível dos processos de globalização/localização) é notória a maior liberdade e autonomia das raparigas e mulheres, que se reflectem na sua crescente participação nas diferentes (sub)culturas juvenis.

A partir de uma problematização das questões do género nas sociedades ocidentais contemporâneas e da sociedade portuguesa em particular, a distinção atrás apresentada,

entre os quatro tipos de elementos identitários e disposicionais de género constitui uma operacionalização passível de ser aplicada ao estudo dos modos de participação, percursos e experiências das mulheres *clubbers*, nomeadamente:

- i. As construções de género implicadas na estrutura interna das (sub)culturas *club*. Trata-se aqui dos papéis e expectativas de género inerentes, de um modo mais explícito ou implícito, às (sub)culturas e operantes nos contextos específicos das festas de música electrónica;
- ii. As identidades e disposições de género pré e extra-*clubbing* 'de longo curso', interiorizadas pelas mulheres *clubbers*;
- iii. As identidades e disposições de género *club*-(sub)culturais, tal como são *interiorizadas e efectivadas* (em termos *performativos*) pelas diferentes mulheres *clubbers*, em virtude da sua participação nas (sub)culturas *club* (e que constituem matéria-prima para a constituição de narrativas de si).

Em seguida, será explicitado como se procederá a uma articulação entre estas três dimensões ou planos em que se considera o género (sempre em intersecção com as outras variáveis).

*As construções club-(sub)culturais de género, a sua interiorização e efectivação*

As construções identitárias e disposicionais de género nos planos (sub)culturais relacionam-se com os papéis sociais desempenhados e os padrões de interacção, as apropriações e usos do espaço, as modalidades de relação com a música e a dança, o consumo de drogas, entre outros aspectos. É relevante analisar, por exemplo, o carácter mais ou menos *'genderizado'* das funções desempenhadas no âmbito da produção/organização. Várias questões se afiguram relevantes, nomeadamente saber que papéis e funções tendem as mulheres a desempenhar nestas (sub)culturas, bem como se estes tenderão a ser secundários e menos visíveis ou, pelo contrário, crescentemente dominantes. Por outro lado, podemos ainda questionar: que estruturas de capital subcultural poderão ser identificadas e quais a suas implicações ao nível do género. Importa, pois, apreender como é caracterizada a participação das mulheres no *clubbing*, em termos de controlo social, de autonomia e (sentimentos de) (in)segurança, da expressão da sexualidade, do uso de drogas e do consumo de álcool, a par das suas percepções e vivências do risco (associado à violência, à sexualidade e às drogas). Todas estas interpeleções devem ser consideradas sem deixar de se ponderar a possibilidade da presença de géneros e sexualidades de transição e de fronteira (Louro, 2002). Em suma, subjacente a estas questões, surge o objectivo de saber como e em que aspectos se configurará (ou não) uma agência e um 'empoderamento' das mulheres no âmbito da sua participação no fenómeno do *clubbing*.

Todos estes aspectos relativos às (sub)culturas serão estudados na sua dimensão que poderíamos considerar mais 'objectiva', a um nível colectivo e não individualizado, ou seja, como caracterizadores/reveladores das estruturas subculturais que 'estão lá', independentemente das especificidades e singularidades de cada percurso individual das frequentadoras (ponto i.). Tais construções identitárias subculturais afiguram-se como uma dimensão definidora da formação (sub)cultural, sendo uma espécie de 'propostas' (para interiorização e desempenho) a cada frequentadora à medida em que se insere nesse contexto específico.

Tais construções subculturais de género serão igualmente estudadas de um modo mais individualizado e 'subjectivo', nomeadamente nos modos como são *interiorizadas* (configurando identidades) e efectivadas em comportamentos concretos (pelas disposições) nomeadamente através dos seus discursos, tanto quanto possível, em cruzamento com as próprias observações etnográficas (ponto iii.).

*Como as identidades/disposições de género de 'longo curso' mediam a interiorização das construções identitárias e as vivências club-(sub)culturais*

No estudo das experiências das mulheres no âmbito da sua participação nas (sub)culturas *club* torna-se fundamental articular a interiorização das construções identitárias (sub)culturais com as identidades de género prévias à experiência *clubbing*. Em virtude das suas posições específicas no espaço social, aos níveis pré e extra-subcultural (com implicações em termos da estrutura de classes e de etnicidade), diferentes mulheres *clubbers* trazem já incorporadas determinadas identidades (de género), que são preexistentes à sua participação nas (sub)culturas *club*. Tais identidades são construídas através de processos de socialização que ocorrem no âmbito de trajectórias e experiências individuais de 'longo curso', na relação com as esferas da família, da escola, do trabalho e do lazer. A socialização familiar, mas também aquela que deriva da exposição aos *media*, da integração em grupos de amigos, da relação com a escola e com o trabalho, são fundamentais na construção de identidades e disposições de género. Existem sempre, sem dúvida, *regularidades sociais* a este nível, permitindo tipificar trajectórias, mas não deixa de ser igualmente importante atentar aos elementos que geram a *singularidade* de cada caso, dada a multiplicidade de instâncias socializadoras a que os indivíduos estão sujeitos.

É de manter em aberto a possibilidade de se encontrar, no terreno, elementos que indiquem alguma diluição de barreiras de classe e de etnicidade, ou uma certa 'erosão' de género. No entanto, é de esperar que diferentes (tipos) de trajectórias de mulheres, com identidades e disposições de género de 'longo curso', pré (e extra)-*clubbing*, mais ou menos contrastantes, gerem diferenças não negligenciáveis nos modos como irão interiorizar as construções de género e desempenhar os papéis subculturais.

Trata-se aqui, pois, de *tentar compreender os modos como as trajectórias e as identidades de género de 'longo curso' pré-clubbing* (dimensão diacrónica) e *extra-clubbing*

(dimensão sincrónica) *mediam a interiorização e performatividade das construções de género (sub)culturais*. Tal significa compreender como as identidades e disposições de género de 'longo curso', construídas fora dos contextos do *clubbing* – as quais poderíamos denominar de *habitus* de género (também ele 'de longo curso', neste caso), usando o conceito de Bourdieu –, *filtram* as experiências subculturais e a interiorização das construções identitárias 'propostas' pela subcultura. Recorrendo à teoria disposicional, nomeadamente a Lahire (2001; 2004; 2005), é pertinente procurar compreender como e em que medida as identidades e disposições de género construídas ao longo dessas trajectórias de 'longo curso' são *actuates* nos contextos (sub)culturais. Será que tais identidades e disposições de género pré e extra-subculturais (ou determinados elementos que as integram) entrarão em *sonolência*, pelo menos temporariamente, enquanto a festa dura? Será que, pelo contrário, permanecerão em *vigília*, activamente marcando os modos como as mulheres *clubbers* interiorizam as construções de género que lhes são propostas quando desempenham os papéis subculturais?

As respostas às perguntas anteriores poderão depender dos graus em que se verificam homologias/continuidades, ou pelo contrário, contrastes/oposições entre as duas ordens identitárias e disposicionais (pré e extra *clubbing*, por um lado, e (sub)culturais, por outro). A contraposição analítica entre ambas poderá revelar rupturas/resistências/dilemas, bem como processos de aceitação e absorção, rejeição ou interiorização selectiva (em que a agente interioriza certos elementos subculturais e rejeita outros) dos elementos identitários subculturais propostos. É importante considerar estas várias possibilidades, quer ao nível *identitário* (em termos representacionais e de constituição de narrativas de si), quer na dimensão *disposicional* (de predisposição para a acção, o que se reflecte nos comportamentos que a mulher adopta no contexto subcultural). Em ambos os níveis torna-se útil a noção de *transferibilidade* dos elementos identitários e das disposições entre diferentes contextos de acção.

*O clubbing como 'espaço de experimentação de novas feminilidades'?*

Se bem que, como a própria Pini reconhece, existam na contemporaneidade marcas da extensão generalizada da juventude nas sociedades ocidentais, a autora considera que a participação cada vez mais visível das mulheres no *clubbing* reflecte um processo de formação de novos modos de feminilidade adulta (2001: 16), o que ela associa, recorrendo a Bradby, à separação entre as mulheres e a maternidade, bem como à novas visibilidades públicas de sexualidades não-reprodutivas. Assim, as culturas *club* seriam espaços privilegiados de experimentação de novas feminilidades, que questionam e desafiam as feminilidades tradicionais.

O *clubbing* é conceptualizado como um lugar alternativo ao quotidiano enquanto uma espécie de 'nova comunidade', um novo 'lar' ('*home*'). As noções de *resistência* e *desafio* face às feminilidades tradicionais revelam-se centrais no trabalho desta autora que, numa interessante análise semiótica, associa a confusão e o '*losing it*' que as mulhe-

res vivenciam na pista de dança, à indefinição e mesmo confusão por que passam os papéis de género nas sociedades ocidentais contemporâneas.

É imprescindível, pois, perguntar *em que medida (e como) constituirá o clubbing underground um espaço privilegiado de emergência de novas feminilidades?* Antes de mais, a resposta variará certamente, conforme o contexto sócio-geográfico, bem como a fracção subcultural que se estuda. Dependerá, ainda, da identificação das 'antigas' feminilidades contra as quais emergem as 'novas' – o que, parece-nos, deverá ser igualmente especificado empiricamente. Em primeiro lugar, a simples participação das mulheres no *clubbing* é reveladora de um certo grau de autonomia, representando uma maior presença no espaço público. A este nível, tal participação possui, desde logo, e em vários aspectos, uma significância sociológica por si. No entanto, é necessário estudar as modalidades concretas em que ocorre a participação das mulheres: por exemplo, Romo, ao estudar as festas *techno* no contexto espanhol, conclui que, a partir de determinado momento, em virtude do aumento do nível de violência, entre outros factores, as mulheres, apesar de uma maior libertação, na fase inicial, face aos papéis tradicionais, acabam por a eles regressar, reencarnando a figura tradicional da 'festerá' (Romo, 2004). Por outro lado, a significância do *clubbing* em termos de emergência de novas feminilidades é realçada quando Pini e Hutton argumentam que as mulheres *clubbers* saem, divertem-se, dançam, consomem drogas e exprimem a sua sexualidade de um modo menos sujeito a constrangimentos do que na discoteca convencional ou no *clubbing mainstream*, o que não deixa de estar associado às questões do risco, sendo este perspectivado de um modo positivo (Hutton, 2004; 2006).

Pela nossa parte, consideramos ser importante perspectivar o risco quer no seu potencial positivo (como 'empoderamento'), quer negativo (como des-'empoderamento').

Subjacente a todo este debate está implícita a ideia da *agência do género* ou género como agência, e especificamente a noção de *agência* da mulher. O conceito de agência é muito importante para compreender a relação entre estrutura e indivíduo, como mostra Giddens (2000). Magalhães (2002) propõe o uso do conceito de agência feminina/feminista, não deixando de o problematizar face às críticas pós-estruturalistas, mais uma vez adquirindo relevância as precauções a ter em conta face aos riscos de essencialização da identidade, nomeadamente na universalização do conceito de mulher. É sempre possível conceptualizar em termos mais gerais e teóricos, na linha dos debates actuais que têm lugar nas ciências sociais e da cultura, mas é também importante ir além desse plano e perguntar – 'novo em relação a quê?', o que implica estudar, *especificando empiricamente*, as identidades de longo curso que as mulheres trazem já interiorizadas antes da sua própria participação no *clubbing*. Se as 'novas feminilidades' efectuam uma resistência e desafiam feminilidades preexistentes, é importante especificar quais as feminilidades concretas que são operantes nas vidas das mulheres analisadas e contra as quais se geram essa resistência e esse desafio. Em suma, urge questionar: uma resistência ou um desafio em relação a que ordem? Quais são essas feminilidades 'tradicionais'? Serão as feminilidades 'preexistentes' sempre 'tradicionais'?

Estas questões reforçam o argumento da necessidade de se proceder a uma efectiva intersecção do género com outros factores, pois as feminilidades 'convencionais' devem ser verificadas e especificadas empiricamente de modo localizado, e não simplesmente supostas ou teorizadas de modo geral e abstracto. Tal intersecção permite igualmente especificar quais as modalidades de 'empoderamento' que existem. Tal significa que os próprios processos de 'empoderamento' e a agência das mulheres (ou o seu défice) devem ser restituídos analiticamente, considerando-se as modalidades variadas em que se configuram, evitando assim essencializar-se indevidamente uma forma exclusiva de 'empoderamento' ou de agência, pressupondo-o como universal a todas as mulheres *clubbers*.

Vejamus mais detalhadamente a dimensão *risco*. Presente na relação das mulheres com as drogas e com a sexualidade o risco é conceptualizado por Hutton de um modo positivo, no seu potencial de 'empoderamento' e como processo activo na construção das suas próprias identidades (Hutton, 2004, 2006) tentando inverter a conotação negativa que, normalmente, é dada à relação das mulheres com o risco, em virtude de o que considera ser o duplo critério (*double standard*) subjacente aos modos diferenciados como homens e mulheres são estudados academicamente. Hutton faz repousar, em grande medida, o 'empoderamento' da mulher das próprias possibilidades abertas pelas culturas *club*, particularmente no que se refere ao uso da droga ecstasy, ao permitir-lhe, 'deixar-se levar' pela música, dança, e atmosfera das festas, sem perder o controlo da sua sexualidade. Conservar esse tipo de controlo seria uma propriedade desta substância, ao contrário do álcool cujo consumo é associado ao *clubbing mainstream* e que produziria, precisamente, o efeito contrário<sup>8</sup>. No entanto, há que ter em atenção, uma vez mais, as especificidades de cada contexto social, cultural e territorial.

Assim, surge como relevante a ideia sugerida por McRobbie de que, para as mulheres, existe uma tensão presente nas festas rave, entre a necessidade de permanecerem em controlo da sua sexualidade e, ao mesmo tempo, deixarem-se levar pela dança e música – tanto mais que o «abandono na dança de agora, depois da emergência do SIDA, é balanceada por um cuidado e controlo relativamente ao sexo» (McRobbie, 1994: 169).

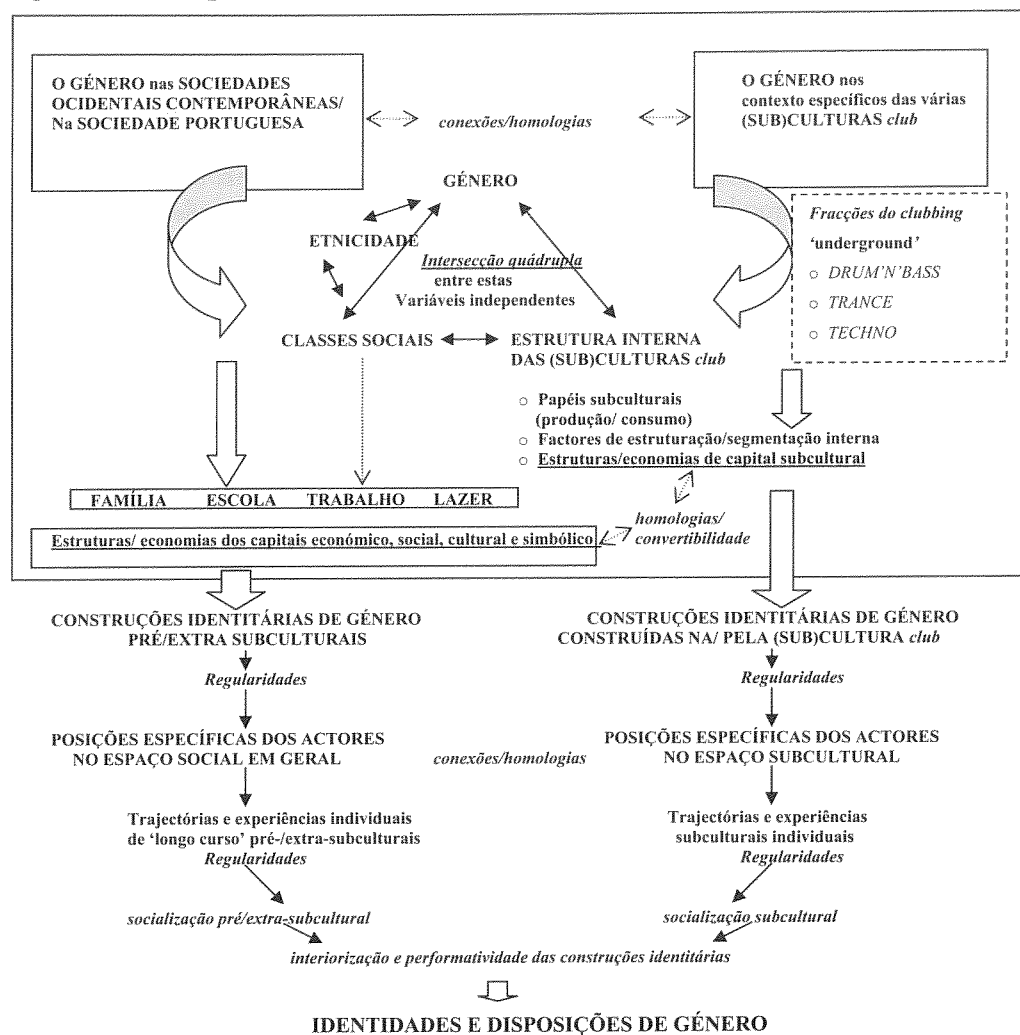
Distinguindo entre um consumo 'recreativo' e a dependência, Hutton considera que o primeiro, associado ao *clubbing*, tem um potencial de 'empoderamento' (Hutton, 2004; 2006). É de questionar, no entanto, a lógica dual subjacente a esta interpretação, sugerindo como alternativa um esquema analítico baseado numa linha contínua entre os dois pólos, considerando que o uso 'recreativo' *pode* conduzir à dependência. Esta possibilidade é passível de ser testada e provada, nomeadamente se forem estudadas as trajectórias de longo curso na relação com as drogas, encontrando situações em que o uso de drogas inicialmente 'recreativo' terá degenerado em situações que ressaltam pelo des-'empoderamento' que a longo prazo engendraram.

<sup>8</sup> Esta autora faz depender os comportamentos de risco, ao nível sexual, do consumo de álcool e de uma baixa auto-estima da mulher.

*Significância e consequência das identidades e disposições club-(sub)culturais*

Na eventualidade de surgirem, no terreno, elementos empíricos que evidenciem a emergência de novas feminilidades nos contextos das (sub)culturas club estudados torna-se importante compreender qual a sua significância e impacto nos contextos de acção extra-clubbing, nas identidades de género 'de longo curso' das mulheres clubbers e, de um modo mais geral, nos próprios processos gerais de reconfiguração do género nas sociedades contemporâneas. As festas de música electrónica de dança são acontecimentos temporários, que permitem, segundo Pini, efectivar uma *resolução mágica das contradições de género* presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas, em virtude de

**Figura 1: Modelo para a análise das construções identitárias de género nas (sub)culturas club**



um estado de uma certa indefinição e mesmo desordem presente nas definições actuais. Urge questionar, por isso, a significância das construções identitárias subculturais em termos *dos modos como se articulam/contrapõem*, em consonância ou dissonância, face ao género, *fora do clubbing* (nomeadamente nas esferas da família e do trabalho). Em suma, qual o peso e a força das disposições subculturais face à construção do *habitus*? Por outras palavras, qual a sua *significância* face ao 'todo' das identidades de género (em intersecção com classe e etnicidade)? Existe imbricação ou, pelo contrário, uma compartimentação estanque entre disposições e identidades geradas em esferas diferentes? Formam-se também, a este nível, dilemas e fracturas entre várias dimensões ou facetas identitárias de género das mulheres clubbers? A existir, tal significância estará associada a uma *consequência* de disposições/elementos identitários club-(sub)culturais nas dimensões da vida extra-clubbing das mulheres (familiar/conjugal, profissional, etc.), particularmente ao nível identitário (se os elementos identitários causarem 'transformação'/ impacto nas identidades 'gerais' de género pré e extra clubbing) e ao nível da acção (verificando-se transferibilidade das disposições para outros contextos de acção extra-clubbing).

*Os três Eixos de Análise*

Sistematizando, a presente investigação concretizar-se-á através dos seguintes eixos de análise:

*Eixo de Análise 1:* estudo das construções de género implicadas nas estruturas internas das (fracções das) (sub)culturas club. Trata-se de analisar os papéis e expectativas de género inerentes, de um modo mais ou menos explícito, às próprias (sub)culturas. Tal será concretizado através da análise dos discursos e das 'descrições' feitas pelas entrevistadas, complementada pelos dados recolhidos através das incursões etnográficas.

*Eixo de Análise 2:* estudo de como as identidades e disposições de género pré-clubbing 'de longo curso' (em intersecção com as outras variáveis estruturais, como a classe e a etnicidade), interiorizadas por cada uma das mulheres clubbers entrevistadas *mediam a interiorização e efectivação ("performativa")* das identidades e disposições de género subculturais e respectivos papéis. É essencial considerar-se aqui a socialização de género das mulheres, no âmbito das suas trajectórias pré-clubbing, nomeadamente na relação com as esferas da família, escola e trabalho. Para tal, procura-se capturar, através das entrevistas semi-directivas em profundidade, as narrativas das mulheres sobre si mesmas (consciência discursiva), cruzadas com elementos biográficos relevantes.

É de salientar a importância heurística da teoria disposicional (Lahire, 2001; 2004; 2005), na qual são relevantes as noções de pluralidade disposicional, de transferibilidade das disposições de género entre contextos de acção (*vigília versus sonolência*

das disposições). Há que estar atento às possibilidades de surgimento de 'homologias' e continuidades *versus* rupturas e descontinuidades entre elementos identitários e disposições de género (pré e extra-(sub)culturais *versus* (sub)culturais), bem como de dilemas posicionais e identitários.

*Eixo de Análise 3:* Análise da significância que têm na vida das mulheres os modos específicos da sua participação nas (sub)culturas *club*. Recorrendo novamente à teoria disposicional, existirão disposições (significativas ao nível do género) geradas pela socialização *club*-(sub)cultural que são activadas (e por isso consequentes) em contextos de acção no plano extra-*clubbing*? Até que ponto constituirão, de facto, as fracções do *clubbing*, nos contextos observados, um espaço privilegiado de experimentação de novas feminilidades e de resistência e/ou desafio face às feminilidades tradicionais, como sugere Pini (2001)? Até que ponto tais contextos e práticas culturais se constituem como espaços e formas de 'empoderamento' ou des-'empoderamento'?

## Capítulo 2

### *Dance music, sons, reflexos e trânsitos: Traços de uma cena no Norte de Portugal*

Paula Guerra

*Quem és tu? Quem gostavas de ser?  
Sonha, inventa-te, veste-te de imaginação.  
Troca de perfume, de pele, de cor de cabelo ou de sexo.  
Inventa um personagem.  
Queremos convidar-te para uma festa!  
A nossa música celebra impulsos intemporais.  
A surpresa nasce do teu desejo de invenção.  
A música vai transformar-te em euforia.  
Desenhando-se a partir da tua energia.  
Até que as pernas te doam.  
Que fantasia vestiras para este momento?  
Pedimos a um mestre-de-cerimónias para te receber.  
Ele vai exigir uma transformação.  
Transforma-te.*

Luxmail # 327. LuxFragil lux@luxfragil.com.  
Terça-feira, 25 de Novembro de 2008

Neste capítulo faremos uma incursão histórica sobre a génese e disseminação da música electrónica, através dos seus principais agentes, símbolos e cenas. Deter-nos-emos, em particular, na configuração que aquela adoptou na sociedade portuguesa, bem como na especificidade com que surge no Norte do País.

#### **Música, homens e máquinas. E depois dos *Kraftwerk*?**

A junção do aparato tecnológico à música foi permitindo, ao longo do século XX, uma autêntica mudança paradigmática no que diz respeito às modalidades de produção, divulgação e recepção musicais. Concomitantemente, a referida mudança também tem vindo a operar de forma acelerada um repensar das legitimações clássicas da própria música e suas modalidades de criação e de exposição (Ferreira, 2001). No

que diz respeito à *dance music*, parece-nos incontestável o papel dos *Kraftwerk* enquanto pioneiros no desenvolvimento de uma nova sonoridade dançante feita pela primeira vez por homens através da utilização de máquinas. Esta mesma tendência interpretativa é explorada por Nelson quando nos assegura que “a importância de uma banda pode medir-se em diversos âmbitos, que poderiam ser reduzidos a três: repercussão popular, prestígio crítico e respeito por parte dos outros artistas. Nestas três escalas, os quatro de Dusseldorf estão no ponto mais alto” (Nelson, 2006a, p.106-107).

A grande inovação dos *Kraftwerk* prende-se com a conjugação de uma matriz clássica europeia de produção musical com a plasticidade de sintetizadores e computadores, reveladores, da despersonalização, da rotina, do automatismo, da repetição; fundindo estas duas matrizes, os *Kraftwerk* revolucionaram a forma de produzir e de ouvir/dançar a música: “Ralf Hutter, Florian Schneider, Wolfgang Flur e Klaus Roeder são as quatro máscaras humanas para um rosto que deixou de o ser. Manequins de gesto suspenso sobre a imobilidade gelada do Tempo aprisionado. *Save. Enter. Return*” (Magalhães, 2008).

Assim, os *Kraftwerk* são os incontornáveis precursores do que se convencionou na generalidade designar por «música electrónica»: “o *techno*, o *avant-funck* e ressaca *punk* britânica dos oitenta, o *synth-pop* ou o *electro* tal como o conhecemos formou-se nesse momento graças à frase «conduzimos, conduzimos, conduzimos pela auto-estrada» (*wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn*) que em alemão soa muito parecido com o lendário «fun, fun, fun» dos Beach Boys em «I get around». Essa similitude fonética permitiu-lhes marcar o seu caminho no mundo anglo-saxão e, em grande parte do mundo com um single de sons que, sem nenhum género de dúvidas, nunca antes havia sido estudado por tal quantidade de pessoas” (Nelson, 2006a, p.111-112). O surpreendente na sua produção prende-se também com a sua capacidade de transmitir emoções – um turbilhão delas – ligadas a uma sociedade que se pautava e orientava por novos padrões culturais e valorativos, a mesma sociedade que banalizou o frenesim dos ritmos quotidianos, que diviniza a viagem, que proclama o controlo. Tal como refere Fernando Magalhães, “a obra máxima” (...) tem por título “Autobahn”, “Auto-Estrada” [1974]. Depois dela, a pop mudou. O longo tema de abertura é a banda sonora, via auto-rádio sintonizado nas estrelas, de uma viagem de automóvel pela auto-estrada. No entanto, cuidado com as cabeças: as auto-estradas alemãs permitem velocidades que as portuguesas nem imaginam. Os *Kraftwerk* foram o “Pocket calculator” da *pop* (2003).

A noção actual de *dance music* surge, assim, enraizada nas malhas desenvolvidas pelos *Kraftwerk* na Alemanha dos anos 70 do século XX. A sua conceptualização aparece ligada ao facto de a entendermos como a música feita para dançar, tocada por DJs e produzida em estúdio, pensada como *track* (faixa) e não como canção. Trata-se de uma música desenvolvida em torno de timbres, de texturas, de espacialidades, ritmos e repetições, funcionando como uma matriz sistemática de enquadramento das sociabilidades de dança promovendo alterações nos sentidos dos seus receptores, influenciando as batidas do coração, os reflexos musculares, o equilíbrio, a percepção do ambiente,

etc. Essa matriz é produzida tendo em vista uma apropriação abrangente de um contexto de festa, de exultação de sentidos e de libertação máxima de sentimentos.

Ao falarmos nos *Kraftwerk* e na sua importância emblemática como catalizadores do próprio conceito de *dance music*, não poderemos deixar de focar ainda a nossa breve atenção no importante contributo de um grupo inglês, os *New Order*<sup>9</sup>, na amplificação vivencial do conceito de música electrónica e de *dance music*. O ano de 1983 foi crucial para que os *New Order* se transformassem na banda mais importante que unia pela primeira vez rock e electrónica através do single “Blue Monday”. Esta música, para além de constar nos anais da pop como a mais *remisturada*<sup>10</sup> de sempre<sup>11</sup>, operou o casamento perfeito do pop sintetizado dos *Kraftwerk* com o rock da década de 80 do século XX, assumindo-se como um estandarte da música electrónica dentro dos diferentes quadrantes que se estavam a prefigurar: o *techno* de Detroit; o *house* de Chicago; o *acid house* no fim dos anos 80; o *new rave* do início do século XXI...

Mas, o que importa aqui assinalar, é todo um conjunto de características que se têm vindo a sedimentar em torno da *dance music*, corporizando uma delimitação conceptual e analítica, ao mesmo tempo que lhe vão conferindo aforros de legitimidade no quadro da produção musical contemporânea.

Embora a obsessão com a tecnologia não seja um exclusivo da música de dança, ou música electrónica, estando também presente no domínio da música rock, o primeiro género musical tende a definir-se como música-máquina (do original *machine music*), o que é sobretudo evidente no *techno* e concretizável na reverência concedida aos sintetizadores. Do mesmo modo, e marcando a diferença em relação às formas mais convencionais de fazer e perspectivar a música e a musicalidade, no âmbito da música electrónica, o processo de construção musical é mais importante do que as próprias performances; *as texturas tornam-se mais importantes do que as notas* (Reynolds, 2007).

Falar de música electrónica é falar de uma música eminentemente física, em que a centralidade assumida pelo ritmo desafia constantemente o corpo e os seus reflexos psico-motores “you’re so physical” (Idem, p.314). A música electrónica apela e estimula a mente e a dimensão intelectual de uma forma muito particular, não no sentido de activar um mecanismo interpretativo, como acontece com o *rock* em que as músicas são vistas como histórias susceptíveis de serem interpretadas, mas antes estimulando a compreensão em virtude de toda a complexidade que a música encerra, nomeadamente a partir da sua vertente rítmica, das suas texturas e profundidade espacial.

<sup>9</sup> Grupo sucessor dos Joy Division que acabaram de forma trágica devido ao suicídio do seu vocalista no dia 18 de Maio de 1980 em Manchester.

<sup>10</sup> Mixar significa misturar. Na técnica do dj, significa juntar as batidas de duas ou mais músicas na mesma velocidade, nas mesmas bpm's, buscando uma fusão ou uma passagem de um vinil, ou cd a outro, de uma música com a outra. Remixar implica reeditar uma música em novo estilo, em nova tipo de batida. Assim, se constitui uma nova versão.

<sup>11</sup> Blue Monday permanece também até à actualidade como o single de 12 polegadas (do tamanho de um LP normal, próprio para o mercado de DJs) mais vendido da história.

Na generalidade, é atribuído à música electrónica um certo carácter vazio e superficial, sobretudo por parte de quem a observa de fora sem dela fazer parte, que tende a vê-la como uma mera fuga à realidade: “um dos aspectos mais radicais da música, então, é a forma como a música electrónica abole o modelo de profundidade utilizado muita pela crítica (em que alguma arte é profunda e alguma é superficial) porque todos os seus prazeres estão à superfície. A música é uma superfície plana de felicidade sensível” (Idem, p.316). Desta feita, a *dance music* subverte as tradicionais hierarquias classificatórias, revendo e reequacionando a própria noção de “música superficial ou ligeira” e “música profunda ou verdadeira”.

Ao falar-se de emoção e paixão, a música electrónica é associada ao consumo de drogas, mesmo que tal não seja o seu aspecto central. Tal parece acontecer porque o efeito que este tipo de música provoca nos seus ouvintes é semelhante aos efeitos provocados pelo consumo de determinadas drogas, como o *ecstasy* – a música transporta-os para outras realidades, mais ou menos distantes da sua vida quotidiana, daí as metáforas que a relacionam com o uso de drogas. Mas, de facto, as drogas desempenharam um papel importante no desenvolvimento da música electrónica, mais concretamente no que se refere à introdução de algumas inovações tecnológicas que são passíveis de ser associadas ao uso de tipos específicos de drogas. Por exemplo, a utilização de *ecstasy* e anfetaminas no início dos anos 90, fez com que o *techno* se tornasse mais rápido, o que culminou na emergência de estilos como o *jungle*<sup>12</sup> e o *gabba*<sup>13</sup>. Pode, por isso, dizer-se que os efeitos do consumo de drogas se encontram implícitos na própria música, pelo que é ela a responsável pela paixão, pelo ímpeto que caracteriza os seus ouvintes, independentemente destes consumirem ou não drogas.

Música de dança electrónica implica estar e deixar-se perder na música, seja através de um imenso sistema de som, seja através dos efeitos sonoros que caracterizam formas de música electrónica mais experimentais. É precisamente devido a este estado que o imaginário das drogas é central ao nível da imaginação electrónica, explicando igualmente o recurso a uma certa linguagem metafísica (Reynolds, 1998).

Na sua essência, a música de dança electrónica assume-se enquanto manifestação contra a cultura de celebridades e o culto das estrelas ou das personalidades/egos, procurando inclusivamente o anonimato. A este respeito são paradigmáticas as apresentações públicas dos *Daft Punk*, na medida em que os dois elementos da banda se ocultam atrás de artefactos robóticos. À escala portuguesa, o duo *Desperados* também actua sempre com máscaras, encobrindo a sua identidade real. Também Marc Acardipane, um dos pioneiros do *techno hardcore* alemão, adoptou já um vasto conjunto de pseudónimos, operando um processo de “faceless techno bollocks” nas palavras de Simon Reynolds

<sup>12</sup> Saído dos guetos negros de Londres, em 1992, o *jungle* associa os baixos do *reggae*, com as batidas do *hip hop*, e às vezes *funk*, com o *jazz*. O *drum'n'bass*, menos pesado, mistura as linhas de baixos a uma temática mais *jazzy*, menos quebrada, com vocais minimalistas, em torno de 160 bpm's.

<sup>13</sup> É o estilo mais *hardcore* (pesado e rápido) da electrónica. Baseado na batida *house* e *techno*, o *gabba* chega a 300, 400 bpm's.

(2007). Todavia, esta tendência tem vindo a ser devassada pelo crescente estatuto de *rock stars* auto e hetero atribuído aos DJs e ao seu papel cada vez mais dominante na hierarquia do campo da *dance music* (Fikentscher, 2000).

Na *dance music*, “(...) os géneros e as cenas tomam o lugar das estrelas e dos artistas – e é este o nível no qual é mais produtivo falar sobre música. Na cultura de dança uma grande quantidade de energia vai para a taxonomia cultural: identificando géneros e subgéneros como espécies” (Reynolds, 2007, p.322). Existe neste quadro de interacção, um constante ímpeto para a mudança, uma espécie de prenúncio do futuro em termos de tendências. Daí que se associem à *dance music* uma profusão de géneros e de subgéneros de que poderá ser exemplificativa a seguinte listagem: *trip hop*, *drum'n'bass*, *downtempo*, *trance*, *garage*, *hardbag*, *jungle music*, *IDM (Intelligent Dance Music)*, *full on*, *modern soul*, *abstract hip hop*, *dark roller*, *funky*, *space music*, *drill'n'bass*, *ambient house*, *artcore*, *jazzstep*, *hypno trance*, *proto techno*, *cyber space*, *Detroit techno*, *Latin house*, *funky breaks*, *dark jungle*, *chill in/out*, *progressive electronic*, *twostep garage*, *Chicago house*, *darkside*, *acid techno*, *minimal tribal*, *indie dance*, *Euro house*, *sexcore*, *intelligent techno*, *cyberdelia*, *ambience*, *nu house*, *raggamuffin*, *new step*, *logical progression*, *speed techno*, *mokum style*, *earth dnb*, *twostep*, *darkcore*, *jump up*, *jazzy drum'n'bass*, *psychedelic trance (psy-trance)*, ....

Para além da sua orientação para o futuro, a cultura de dança electrónica tem também inerente uma certa ideologia do *underground*, não num sentido político do termo, associado a aspirações revolucionárias e a formas de organização social mais ou menos utópicas, mas sim pela sua oposição ao *mainstream* e à indústria discográfica enquanto corporação estabelecida e detentora de fortes recursos de *dumping* discográfico e comercial.

Um dos aspectos que caracteriza de forma comum as subculturas associadas à música electrónica é precisamente a ligação entre a música e o local onde é ouvida. É necessário ir aos clubes para se vivenciar a experiência no seu todo, caso contrário, a música deixa simplesmente de fazer sentido.

Para além do já referido, *mistura/mix* é uma boa palavra para definir a *dance culture*, podendo assumir múltiplos sentidos: mistura social, na medida em nos clubes é provável encontrar um conjunto de pessoas bastante diversificado em termos de género, raça, proveniência social; a crença no hibridismo e na ultrapassagem de barreiras estilísticas; mescla sonora, social, cultural e ideológica.

### Música electrónica e *dance culture*: a (rave)lução dos 90.

Como afirma Chris Brookman (2001), “o termo rave refere-se a uma (...) apropriação e subversão de um espaço, combinando um certo tipo de música, luzes e drogas” (Brookman, 2001: 21), sendo a música o aspecto central desta cultura. Na verdade, a cultura rave assenta num corpo musical específico, baseado na combinação de formas musicais electrónicas com novas tecnologias. A forma principal pela qual a

música é consumida é através de dj sets, o que vem alterar os padrões tradicionais de autenticidade normalmente associados ao rock, com a introdução de remisturas que fazem do DJ um artista.

No âmbito da cultura rave podem considerar-se diferentes estilos de música, como o *techno*, o *trance*, o *freeform*, o *house*, o *hardcore*, o *happy hardcore*, o *drum and bass* e até mesmo, o *breaks*. Atraindo diferentes tipos de públicos e podendo ser combinados de diferentes formas, em comum todos eles têm a repetição de ritmos, o que contribui para a criação de uma determinada atmosfera. As tecnologias e as formas sintéticas de produção da música tornam-na capaz de ir para além das capacidades humanas em termos de ritmo, precisão e velocidade, como que criando um paralelismo entre uma transcendência ao nível técnico e de produção e as formas, tantas vezes, também elas, transcendentais de vivência das raves.

Com raízes no *acid house* e uma origem anglo-saxónica, a cultura *rave* rapidamente se difunde um pouco por todo o mundo, transformando-se num dos movimentos juvenis com maior expressão na sociedade contemporânea. Fenómeno mundial que atrai diferentes pessoas<sup>14</sup>, a cultura *rave* é hoje em dia uma verdadeira indústria, muito relacionada com as indústrias do turismo, do lazer, da música (num sentido mais abrangente) e da moda.

A partir dos finais da década de 80, assiste-se à fragmentação da cultura *rave*. Surgem novas distinções e dicotomias subculturais; fala-se da “old skool” e da “new skool”, em torno das quais surgem diferenças ao nível das idades dos participantes nas *raves*, ao nível da música, das drogas e dos significados políticos produzidos. De facto, a apropriação do espaço e a libertação de uma dada área através da música e da dança podem ser consideradas como as formas pelas quais uma *rave* é consumida do ponto de vista performativo; juntam-se aos aspectos sonoros os elementos físicos, dando forma às experiências vivenciadas. Porém, e de acordo com Zagora (1996 in Brookman, 2001), uma *rave* não é um espaço físico, mas sim uma concepção social. Assim, uma *rave* pode ser vista como uma zona autónoma temporária, em que as pessoas utilizam a música, as luzes e o espaço onde se reúnem de modo a construir um mundo também ele temporário que apenas existe enquanto a *rave* dura. Aliás, é a combinação destes elementos que cria significado, e não a música por si só.

Não obstante, para melhor compreender esta cultura, importa conhecer os locais onde as *raves* têm lugar. Na Austrália, mais concretamente em Sydney, e ao contrário do que acontecia com outras subculturas musicais como a do rock alternativo, no âmbito das quais as performances tinham lugar em ambientes formalmente regulados, as *raves* começaram a acontecer em fábricas, estações de comboio, ginásios de basquetebol. Desta forma, a cultura *rave* distinguia-se não só pela música a que estava associada, mas igualmente pelos espaços onde ganhava forma. Com o passar do tempo, e em paralelo

<sup>14</sup> A cultura *rave* envolve indivíduos de várias classes sociais, grupos étnicos e idades, não estando confinada aos jovens, como alguns trabalhos a apresentam.

com as festas de maior dimensão, surgem eventos com uma escala mais reduzida nos subúrbios do centro da cidade, contando com o envolvimento da população estudantil. Estes eventos de menor dimensão aconteciam sobretudo em espaços simultaneamente desregulados e transitórios, contribuindo para criar uma fluidez espacial que, por sua vez, dificulta a implementação de estratégias reguladoras.

Abordar a relação das *raves* com o espaço implica não ignorar o impacto dos media na construção e difusão de representações não só sobre a cultura rave em si, mas também sobre os seus membros e sobre os espaços onde estes se reúnem para partilharem uma experiência. Por esta razão, Gibson e Pagan (2006) consideram os reflexos do discurso mediático sobre a cultura *rave*, dando conta de duas concepções construídas ao longo do tempo em torno dos espaços das *raves*, sempre identificados como um objecto curioso. Assim, e no âmbito do conceito de pânico moral, os espaços das *raves* surgem como lugares sedutores mas ao mesmo tempo perigosos e destrutivos, e boa parte, devido à exploração da relação entre a cultura *rave* e as drogas. Mais recentemente, têm sido construídos como “heterotopias da dissidência” (Foucault, 1986: 25 In Gibson e Pagan, 2006:21). São espaços legitimados para a prática de actividades subversivas, mas ainda assim, de certa forma, sancionados. Em suma, como Foucault o faz, pode falar-se de uma contradição, cenário aliás frequente num contexto pós moderno como muitos consideram estarmos a atravessar. Se, por um lado, os espaços das *raves* são subversivos porque invertem as regras da sociedade, por outro, e simultaneamente estão enquadrados nessa mesma sociedade e compõem o espaço físico da cidade.

*Raves* e a ruptura com o quotidiano. De facto, e como comprovam alguns testemunhos de frequentadores de *raves* recolhidos no âmbito de investigações sobre esta cultura, a *rave* é experienciada como uma quebra com o quotidiano, é um momento de alienação face às preocupações, constrangimentos e responsabilidades do dia-a-dia, uma oportunidade de libertação, um momento de busca de sensações e prazer, que atinge o seu êxtase na criação de uma hiper-realidade que transcende e contrasta com as rotinas diárias. Esta ideia vai de encontro à teoria da saturação pessoal de Gergen (1991 In Goulding e Shankar, 2004) e traduz mais um paradoxo pós moderno: as actividades de lazer e a vida social dos frequentadores de *raves* são contrabalançadas por carreiras profissionais *stressantes* mas geradoras de segurança material.

Com efeito, e ainda que não seja algo generalizável a todos os ravers, muitas vezes as drogas juntam-se à música, aos jogos de luz e outros elementos visuais e funcionam como estimulantes da busca incessante de sensações. O seu consumo não é visto como um acto desviante, mas antes como um acto “recreativo” e normalizado em que as drogas surgem como alternativa de fim-de-semana à bebida e a outras actividades que funcionem como escape, criando o que Brookman (2001) designa como “mundo sintético”, transcendental e, no extremo, vivido e apropriado de uma forma espiritual. Refira-se, igualmente, que o próprio *layout* do espaço e os nomes das festas (“Utopia”,

“Field of Dreams”, “Mystic”) favorecem a vivência da *rave* como algo transcendental e sugerem a criação de um mundo de fantasia.

Cultura *rave*: a construção de uma identidade, a partilha de uma experiência social. Numa *rave* encontram-se pessoas muito diferentes, mas que durante o evento em que participam partilham uma dada relação com a música (electrónica), com o espaço e com os outros, partilham uma mesma busca de sensações e ainda que possam apropriar-se do momento de formas distintas, partilham-no. Digamos que estamos perante um envolvimento de vários actores, que lhes permite compreender os códigos e comportamentos associados à cultura *rave*, que englobam aspectos como os vários géneros musicais, os diferentes tipos de dança, a linguagem utilizada, as formas de vestir, entre outros.

Talvez seja precisamente esta partilha, este ponto em comum, a geradora do que alguns chamam filosofia PLUR (Peace, Love, Unity and Respect) que, com origens no movimento britânico do final dos anos 80 Acid House, é responsável pela criação de um ambiente de tolerância e aceitação. É nesta atmosfera que as interações entre os indivíduos podem ser vistas como criando comunidades alternativas, promotoras de uma localização para cada um dos que delas fazem parte, permitindo não só a atribuição de significados às experiências, mas também um importante exercício de comparação social. Os outros surgem, então, como potenciais grupos de referência, desempenhando um papel extremamente importante na construção de uma identidade *raver*. Aliás, é em referência a estes outros que, activamente, cada um constrói a imagem pretendida.

E que contornos assume, hoje em dia, esta imagem e esta identidade *raver*? Antes de mais, é de ressaltar que hoje mais do que nunca as identidades e as imagens se expressam no e pelo consumo e na apresentação do “self”. De acordo com Hebdige (1979 In Brookman, 2001), a participação numa *rave* pode mesmo ser encarada como uma performance e como um acto de consumo, identificação e pertença no seio de um grupo, podendo o consumo ser interpretado como uma expressão da ligação dos indivíduos a determinados géneros musicais; é uma identificação que se projecta num estilo visual, em “symbolic tags” (Brookman, 2001).

Neste sentido, muitos colocam uma ênfase particular na imagem e na busca de uma imagem bonita, no âmbito do que alguns designam como uma obsessão individualista e narcísica. Veja-se, por exemplo, o caso da roupa. Se para alguns o que se veste é algo pouco ou nada relevante, para outros, pelo contrário, é um elemento bastante importante, na medida em que constitui uma dimensão da identidade *raver*, atribuindo-lhe especificidades que a permitem distinguir de outras culturas. Tal remete-nos para uma temática respeitante à comercialização da cultura *rave* (neste caso através da moda) e respectivos impactos, sendo que este exemplo concreto pode ser considerado como uma forma da comercialização actuar no sentido do fortalecimento da identidade *raver* e não no sentido da sua deturpação.

É recorrente a relação entre a cultura *rave* e o ilícito, não só pelo carácter desregulado dos eventos e dos espaços onde estes têm lugar, mas também pela associação desta cultura às drogas. Como já tivemos oportunidade de referir, as drogas podem actuar para alguns como estimulantes e como potenciadoras de uma atmosfera de tolerância (filosofia PLUR), na medida em que desencadeiam efeitos nas emoções e estados de espírito (sentimentos de euforia e felicidade) que, muitas vezes, transportam as pessoas para lá das fronteiras da normalidade. Neste sentido, as drogas mais utilizadas em *raves* são as anfetaminas (*speed*), *ecstasy*, que pode incluir MDMA, MDA ou MDE e LSD.

Porém, e como também já foi sugerido, está inerente às *raves* um código ético que implica uma responsabilidade na forma como as drogas são consumidas e que explica o facto das pessoas ébrias serem normalmente mal recebidas nas *raves*, porque se assumem como potenciais incitadores de comportamentos violentos e de outros problemas associados ao álcool. Tal vai de encontro ao conceito de Maffesoli de “moralidade diferente” (Brookman, 2001) a respeito do uso de drogas. Este conceito tem como pressuposto que apenas certas drogas devem ser consumidas nas *raves* (*speed* e *ecstasy*) ao invés do álcool e que as pessoas mais jovens não devem estar expostas a essas drogas por não terem a maturidade suficiente para usá-las de modo responsável.

Esta relação das *raves* com o desvio, com a ilegalidade, com as drogas é frequentemente explorada pelos media, sobretudo aquando da ocorrência de incidentes específicos, como foi a morte de Anna Wood em Sydney, que teve como consequência uma atenção mediática sem precedentes e a criação de pânico morais em torno da cultura *rave*, que começa a ser apresentada como envolvida em ambiente de mistério. Uma análise textual das reportagens dos media permite constatar que a cultura *rave* aparece sobretudo associada a termos como “drogas” e “ecstasy”, sendo as palavras “dança” e “techno”, a actividade central das *raves* e o estilo musical dominantes, respectivamente, raramente mencionadas, concluindo-se uma certa deturpação da cultura e criação de estereótipos. De salientar que este tipo de abordagem mediática pode, muitas vezes, desencadear a resistência por parte dos membros da cultura *rave* que, condenando a representação criada pelos media, desconstruem os mitos produzidos.

Para além dos impactos que o discurso mediático pode ter na identidade da cultura *rave* e dos seus membros, não podem ser ignorados os reflexos junto da opinião pública e das autoridades políticas e policiais. Assim se percebe o surgimento de sucessivas tentativas de controlo/regulação dos jovens e das actividades juvenis, nomeadamente por parte do Estado, dando conta da sua intervenção no âmbito da esfera privada. Estas tentativas de controlo e regulação traduziram-se na publicação, em Maio de 1997, do *Draft Code of Practice for Dance Parties*, uma resposta legislativa ao cenário construído pelos media, que procura tornar os espaços das *raves* mais seguros.

Christina Goulding e Avi Shankar (2004) abordam a relação entre a idade cognitiva e as suas diferentes dimensões e a adesão a actividades juvenis, nomeadamente a cultura *rave*, por parte de jovens adultos e adultos de meia-idade, mostrando que esta cultura não se restringe aos mais jovens e que há diferentes formas de perspectivar a

idade. Partem, então da constatação de que cada vez mais pessoas procuram prolongar a sua juventude, envolvendo-se em actividades normalmente associadas com a cultura juvenil. Falamos de pessoas com um determinado percurso profissional, que rejeitam os compromissos tradicionalmente associados à sua idade, como o casamento e os filhos, em favor de um estilo de vida mais centrado no lazer. Falamos hoje de pessoas que estiveram envolvidas no surgimento do fenómeno e que acompanharam e fizeram a sua evolução<sup>15</sup>, mas também de um grupo formado por aqueles que chegaram recentemente à cultura *rave*, tendo descoberto a experiência após terem construído uma carreira profissional e terem casado no âmbito de um processo de encontro consigo próprios.

Neste sentido, a idade sentida é uma das dimensões da idade cognitiva, a respeito da qual se assiste à migração para escalões etários mais elevados de estilos de vida juvenis. Uma outra dimensão refere-se à idade como um reflexo de um grupo de referência, tópico já desenvolvido no âmbito da construção das identidades. Uma terceira dimensão é a idade que se constrói mediante as experiências vivenciadas o que, e estabelecendo a ponte com a cultura *rave*, nos remete para busca de sensações e para a ruptura com o quotidiano. Finalmente, uma última dimensão da idade cognitiva prende-se com os interesses e objectivos subjacentes às actividades em que as pessoas se envolvem.

Tendo em conta estas quatro dimensões e dados recolhidos através de inquéritos a membros da cultura *rave*, Goulding e Shankar (2004) apresentam um perfil possível de frequentadores de *raves*: idade cognitiva jovem (30-40 anos); inexistência de compromissos/responsabilidades familiares de maior (casamento e filhos); valorização do estilo e da moda; preocupação com o prolongamento da juventude, procurando no mercado produtos que permitam atingir esse objectivo (ginásios, produtos de beleza, ...); relacionamento flexível com a fragmentação, separando a sua vida profissional dos seus tempos livres e das actividades de lazer; procura de sensações, actividades que permitam escapar às rotinas quotidianas; posse de um estilo de vida materialmente orientado; dependentes da aprovação/aceitação do grupo de referência; revelam-se como agentes sociais inovadores e competitivos.

A cultura *rave* esteve desde sempre associada a um carácter de oposição e subversão. No entanto, tal associação tem sido desafiada e posta em causa pela crescente comercialização da cultura *rave*. Nesta sequência, Hebdige (1979 In Brookman, 2001) descreve a forma como uma subcultura pode "regressar" à sociedade dominante através do conceito de incorporação, que pode concretizar-se de duas formas. A incorporação pode acontecer mediante a transformação dos signos subculturais em objectos massificados, no âmbito de um processo de comercialização e mercadorização<sup>16</sup>, que anula

<sup>15</sup> Normalmente, estes indivíduos têm uma carreira profissional, são solteiros, não têm responsabilidades familiares e apesar da sua idade rondar os 40 anos, sentem-se e vêem-se como demasiado jovens para "assentar".

<sup>16</sup> Do original "commodification".

todo o seu poder subversivo. Mas a incorporação pode, igualmente, assumir contornos ideológicos, na medida em que os grupos dominantes da sociedade (media, polícia, autoridades) redefinem o que consideram comportamentos desviantes das subculturas. É, justamente, neste processo de etiquetagem que a subcultura perde o seu carácter de oposição e resistência.

Não obstante, Butsch (2001 In Brookman, 2001) chama a atenção para novas relações entre resistência e mercadorização. Se a incorporação pode questionar a resistência associada a uma subcultura, os membros da mesma podem usar as mercadorias de modo a re-afirmarem a sua postura de oposição, pelo que nem a incorporação, nem a resistência podem ser consideradas de forma absoluta. Importa, então, perceber até que ponto os aspectos comerciais são absorvidos pela cultura *rave*, sendo que a principal hipótese desenvolvida por Brookman (2001) é a de que, através dos processos de resistência, mercadorização e incorporação, os membros da cultura *rave* têm construído novas formas de identificação, o que influencia a percepção das *raves* como oposição.

Voltando à cena *rave* de Sydney, que efeitos foram produzidos pela comercialização? Com efeito, assiste-se ao crescimento da dimensão das festas e do número de frequentadores. Paralelamente, torna-se mais frequente encontrar pessoas mais jovens nas *raves* o que, normalmente, não é visto com bons olhos pelos ravers mais antigos, por considerarem que estes jovens não possuem ainda a maturidade necessária para participarem em *raves* e, nomeadamente, no consumo responsável de drogas. Mas este aumento do número de frequentadores das *raves* pode ser interpretado de forma positiva, na medida em que envolve mais e diferentes pessoas na cena *rave*.

Um outro impacto da comercialização traduz-se nos patrocínios das festas. Pode mesmo considerar-se que a cultura *rave* é parcialmente normalizada pelos seus patrocinadores; emerge uma relação simbiótica, através da qual a cultura *rave* utiliza as marcas que a patrocinam para atribuir credibilidade às suas festas, enquanto os referidos patrocinadores vêem na cultura *rave* um nicho de mercado para as suas mercadorias. Consequentemente, e porque ao entrarem em cena os patrocínios, entra em jogo a credibilidade de empresas, a comercialização acaba por ter repercussões ao nível de uma maior regulação da cultura *rave* e dos seus espaços de concretização, no sentido da promoção de eventos mais seguros e bem organizados. Para muitos tal significa a morte de uma cena *underground*, sendo a comercialização um sinónimo de uma inevitável perda da essência subversiva da cultura *rave* e, por isso, enfraquecimento de uma identidade. Para outros o facto da cultura *rave* poder ou não continuar a ser vista como algo *underground* é uma questão e uma discussão secundárias, sendo bem mais relevante a apreciação da música electrónica, que é afinal o que une todos os ravers.

Cultura *rave*: subcultura ou neo-tribo? Após este percurso analítico em torno da cultura *rave*, surge uma dúvida: poderá ela ser considerada uma subcultura? Tal como Bennett (1999 In Brookman, 2001), o próprio Brookman rejeita o termo subcultura, preferindo a noção de Maffesoli de tribos, frequentemente descritas como neo-tribos pós modernas. Tal rejeição prende-se com a maior rigidez associada ao conceito de

subcultura. Pelo contrário, a noção de neo-tribo implica a ideia de partilha; partilha de emoções, de estilos de vida, de novas crenças, de práticas de consumo, de experiências sociais. É precisamente essa partilha que explica a ausência de diferenciação e uma sensibilidade colectiva que chega a suplantar a atomização do indivíduo, sendo a ênfase colocada numa experiência estética colectiva. Neste sentido, a participação numa *rave* é uma forma de solidificar o sentido de pertença a uma neo-tribo. Considerar a cultura *rave* do ponto de vista de uma neo-tribo pressupõe associá-la a um menor grau de vinculação e compromisso com algo (ao contrário do que acontece numa subcultura), sem que isso signifique uma menor intensidade na vivência do momento e da experiência.

Deste modo, a identificação com a cultura *rave* é fluida e mutável, no sentido de construída, sendo que esta cultura é menos uma identidade subcultural e mais a escolha de experiências por parte de um consumidor, um consumidor que escolhe, antes de mais, apreciar a música e o momento. É justamente esta identificação com a música, e não com um conflito entre subordinação e hegemonia com raízes classistas, que reside a aplicação da noção de neo-tribo à cultura *rave* e, mais especificamente, à cena *rave* de Sydney. Afinal, é também esta ideia de constante reinterpretação, evolução, avaliação e transformação que está patente na noção de neo-tribo, por oposição ao conceito mais rígido de subcultura. Neste processo contínuo de redefinição, desenvolvimento e abertura à mudança, a cultura *rave* pode ser vista sob a forma de ciclos periódicos em que os participantes introduzem novos géneros, novos estilos, novas atitudes na cena *rave* que, assim, adquire um carácter algo transitório e nunca definitivo.

### O *techno*, Detroit e a amplificação da cena electrónica.

Embora seja, frequente e erroneamente, utilizado para dar conta de todas as formas de música electrónica, o *techno* é apenas um estilo musical que dentro da música de dança electrónica pode ser concebido. De facto, em finais dos anos 50, a invenção dos sintetizadores, hoje um dos instrumentos fundamentais do *techno*, trouxe novas possibilidades de experimentação e inovação a este género musical que hoje é classificado por alguns como "(...) um vírus, capaz de mudar e reproduzir-se a um ritmo vertiginoso." (Pratginestós, 2006, p.262). A sua origem remonta à segunda metade da década de 80, posteriormente ao "verão do amor", de 87 em Ibiza. Tendo como elementos centrais as novas tecnologias, a dança e as substâncias químicas, tem como *locus* inicial os EUA e, mais concretamente, a cidade de Detroit. Na verdade, muitas das linhas mestras de evolução do *techno* têm na sua base o despoletar do mesmo em Detroit, mas assumir a importância desta cidade norte-americana no movimento *techno* não implica considerar que sem ela este género musical não se teria desenvolvido. Porém, com certeza, as suas configurações seriam distintas. Afinal, "O *techno* tem Detroit gravado no seu código genético" (Pratginestós, 2006: 262), embora se tenha convertido numa linguagem universal, onde contudo não deixam de afigurar-se particularidades espaciais.

Em termos espaciais, Detroit é, sem dúvida, a cidade que por excelência se associa ao *techno*. Trata-se da sétima cidade dos EUA, com cerca de dez milhões de habitantes. É um contexto, já nos anos 80, marcado por fenómenos de pobreza e exclusão social, culminando em elevados índices de criminalidade, podendo considerar-se que a inclemência de um tal cenário foi um importante contributo no que respeita ao aparecimento de grupos musicais mais radicais e "selvagens" e de géneros também eles mais agressivos. No fundo, a dureza e o carácter cru associado ao *techno* prendem-se com este pano de fundo sobre o qual ele se configura, isto é, a agressividade nele presente surge como uma resposta simbólica às dificuldades económicas e sociais vivenciadas. Assim, embora fosse inicialmente perspectivado como música para pistas de dança, o *techno* foi progressivamente sendo assumido pelos seus criadores e produtores como o reflexo de uma angústia pós-industrial, motivada por condições de existência menos favoráveis.

Este género musical começou, então, a ser desenvolvido em caves pelo chamado Trio de Belleville, um conjunto de estudantes universitários negros (daí as influências negras que se fazem sentir e que vão desde o *blues* ao *hip hop*, passando pelo *funk*), composto por Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson. Profundamente influenciados e mesmo inspirados por nomes como Kraftwerk e pelo mítico Electrifying Mojo (Charles Johnson), responsável pelo programa de rádio "The Midnight Funk Association", que se modelava por uma programação ecléctica, cruzando diferentes estilos musicais, começam a compor os seus próprios padrões rítmicos, aumentando de dia para dia o seu interesse pela música electrónica. Desta forma, os três começaram a lançar as bases de um novo género musical – o *techno* – editando as suas experimentações e auto-intitulando-se progressivamente como "techno-rebeldes". Na verdade, os três são tratados como a "Santíssima Trindade" de Detroit, responsável pela combinação de *funk*, electrónica e futurismo.

Rapidamente estas inovações chegam aos sets dos DJ'S mais conhecidos e influentes, o que contribuiu para a expansão do género musical que deixa assim de ser uma sonoridade algo secreta para assumir-se como uma cena, cuja especificidade da cidade de Detroit se prende com a eliminação dos elementos desnecessários dos temas, produzidos exclusivamente por computadores (sem presença de instrumentos musicais tradicionais), e explorando todas as oportunidades trazidas por sons artificiais, fazendo da repetição, da gradação tonal, da estrutura ambígua e do som mecânico revelarem-se centrais na definição da estética *techno*. Na verdade, o controlo dos vários elementos sonoros que os meios electrónicos permitem é talvez o responsável por ouvirmos e interpretarmos os sons numa nova moldura psico-acústica, desconstruindo as metáforas representacionais das tradicionais formas acústicas e orquestradas. Por outras palavras, pode afirmar-se que a música electrónica trouxe novas possibilidades e introduziu importantes transformações na forma como nos relacionamos e atribuímos significado aos sons.

Durante os anos 90, o *techno* consolidou-se no mercado europeu e um pouco por todo o mundo, adquirindo também novas vertentes. Mais concretamente, em 1993, o *techno* envereda por uma vertente minimal com o projecto "Basic Channel", de Moritz von Oswald e Ernestus e hoje em dia, como resultado de processos de imitação, renovação e assimilação, é precisamente esta a linha que o *techno* europeu parece seguir mais vincadamente. Paralelamente, e com as possibilidades proporcionada pelas tecnologias e por este *techno* minimal, há mesmo quem fale de um novo subgénero, o *clicktechno*, para além de outras variações como o *acid techno*, o industrial *techno* e o *wonky techno*.

Hoje são vários os nomes que podemos associar ao *techno* (The Prodigy, Daft Punk e Chmical Brothers e os DJs Ed Simons e Tom Rowlands), assim como os momentos de celebração deste género musical, que assumem uma cada vez maior dimensão – pense-se na festa alemã MayDay, no festival de Glastonbury, com uma grande área dedicada à música electrónica, ou Tribal Gathering.

Paralelamente ao surgimento do *techno*, um outro género de música electrónica começou a desenvolver-se durante a década de 80, desta feita sobretudo em Chicago. Falamos da chamada *house music*, que emerge associada aos frequentadores de clubes com uma configuração *underground*, não obstante a posterior comercialização deste estilo musical. Na verdade, a origem do nome parece advir precisamente de um desses clubes, Wharehouse, inicialmente frequentado por gays, negros e latinos que a ele se deslocavam com o intuito de ouvir as misturas do DJ e produtor Frankie Knuckles, que conjugava assim o disco com o *synthpop* europeu, o *new rave*, o industrial e até o *punk*<sup>17</sup>. Na realidade, o *house* deriva do disco, conciliando o *soul*, o R&B, o *funk*, a *salsa* e o *rock*, com mensagens relacionadas com a dança, o amor e a sexualidade, num contexto rítmico marcado por batidas repetitivas, em que o progressivo se alia sem dificuldade às raízes *afro* e *punk*<sup>18</sup>.

Rapidamente, o *techno* passou a ser confundido com o *house*, sobretudo com a sua vertente mais mecânica, exactamente porque partilhavam a mesma base assente na música negra, nas suas mais diversas configurações e porque os produtores de ambos assumiam influências mútuas<sup>19</sup>. Porém, e sobretudo ao longo da década de 90, com o seu desenvolvimento e ramificações, foram-se distanciando.

Ambos constituem-se, no entanto, verdadeiros convites à dança, particularmente se considerarmos a sua fusão com ritmos sintéticos como o *new beat* belga ou o electro para dar lugar à EBM (Electronic Body Music) e, não obstante as divergências e distanciamentos, actualmente não deixam de verificar-se cruzamentos entre ambos, dando

<sup>17</sup> Saliente-se mesmo que Frankie Knuckles chegou a considerar o *house* como tratando-se de uma espécie de igreja para aqueles que não caíam nas graças da sociedade dominante.

<sup>18</sup> Neste sentido, tenha-se também em conta os trabalhos de Ashley Beedle, considerado um dos pioneiros do *house*.

<sup>19</sup> Considere-se, a título de exemplo, o papel dos Cabaret Voltaire na formação quer do *techno* de Detroit, quer no *house* de Chicago.

mesmo origem ao chamado *tech-house*, tido como a direcção musical dos jovens nos anos 90, a nível mundial, e perspectivado como um "(...) dos estilos mais completos do virar da década por ter a capacidade de mover-se de acordo com o *dub*, o *hardcore* e o formato *pop* sem deixar nunca de ser o ponto de encontro praticamente de toda a tradição electrónica inglesa. Quem sabe se virá outra moda, mas dificilmente poderá unir de uma maneira tão efectiva e sincera presente, passado, futuro, seriedade e capacidade de chegar às massas." (Blánquez, 2006, p. 517-518). Esse parece ser o grande desafio partilhado por todas as variantes de música electrónica: jogar com o presente, sem esquecer as suas raízes, e avançar no desconhecido.

Para além da sua dimensão musical, o *techno* tem também associada uma dimensão vivencial, podendo ser visto como uma subcultura pelas possibilidades de sociabilidade que tem inerentes e mesmos pelas reconfigurações de papéis sociais e formas de diversão que promove. Na verdade, "A geração deste novo espaço de diversão e de comunicação entre os distintos grupos de jovens assistentes a estes eventos festivos, constitui uma mudança nas pautas de ócio que alguns sectores juvenis vinham desenvolvendo até esse momento, influenciando as relações de género." (Collin, 1997:113) e mais do que isso tem subjacente uma reconfiguração do papel da mulher, para quem este espaço subcultural é vivido como um espaço aparentemente emancipador relativamente aos estilos de vida e aos papéis sociais mais tradicionais. A este respeito, e segundo Collin (1997), há que distinguir duas fases na extensão deste movimento juvenil, que afectaram de maneira diferente as relações entre sexos e o papel das mulheres nesta "nova cultura juvenil": entre 1987 e 1992, as mulheres são "participantes de pleno direito" nestes encontros "multitudinários"; a partir de 1992, "as relações de género voltam aos papéis mais tradicionais e as mulheres deixam de receber o respeito que sentiam por parte dos homens nos primeiros anos". Num primeiro momento, a vivência feminina particular prende-se com factores como a "boa fama" das drogas sintéticas (a ideia de que se controlava perfeitamente o consumo e os efeitos); a escassa violência nas festas; a ausência de assédio sexual nas mesmas. Este último ponto era especialmente importante, pois havia menos pressão junto das mulheres (e também homossexuais) na altura da "negociação sexual de forma casual": aqui, apaixonar-se era uma espécie de "amor platónico". Porém, progressivamente, com a popularização e massificação do género musical, o ambiente torna-se mais sexualizado, evidenciando-se de forma mais notórias as divisões de género. A partir deste momento os homens passam a ocupar as posições associadas à violência, ao "controlo de segurança", a "situações de poder" (como de DJ ou de organizadores), ao "mercado ilegal de venda de drogas" (Henderson, 1997). Este exercício de contextualizar a cultura juvenil do *techno* a partir da lente interpretativa do género revela-se preponderante, na medida em que permite constatar que os papéis tradicionais associados à passividade e dependência feminina nem sempre se revelam compatíveis com a participação das mulheres em determinados contextos de ócio. No fundo, e marcando uma distinção relativamente a outros géneros musicais, passa precisamente pela democratização que promove, quer no que diz respeito à referida

reformulação dos papéis sociais, quer no que se relaciona com aspectos mais técnicos como, por exemplo, as questões da gravação, em que o embaratecimento dos preços dos instrumentos de alta tecnologia como os sintetizadores permitiu colocar ao alcance de muitos jovens a possibilidade de fazer música em casa e remisturar.

Enquanto potenciadora de momentos de sociabilidade que permitem uma fuga em relação à realidade, a cultura techno desde logo foi associada ao consumo de drogas, e mais concretamente do *ecstasy* e das anfetaminas. As batidas repetitivas, o ritmo forte parecem em tudo combinar com efeitos de aceleração provocados pelo consumo destas drogas, ao mesmo tempo que se conciliam na criação de uma ambiência favorável a uma espécie de viagem interna, um encontro com o próprio eu, como Rick Bull (1998) refere. Por outras palavras, o consumo do *ecstasy* parece trazer à cena *techno* novidades instrumentais devido aos seus efeitos estimulantes e psicadélicos que potenciam e são potenciados pela música e pelas inovações musicais. É precisamente por esta consonância que o *ecstasy* é a droga eleita por esta subcultura, marcando e influenciando os momentos de desenvolvimento deste género musical. Nomeadamente, a vulgarização do consumo de *ecstasy* acontece justamente no momento em que esta cultura envereda vincadamente por um percurso de popularização e massificação.

Numa forma conclusiva, podemos dizer que as tecnologias e os meios electrónicos estão a tornar-se as novas vozes da cultura popular. A expansão da música electrónica e da estética que lhe é associada tem como tradução profundas mudanças na forma como ouvimos e apreciamos a música. Por exemplo, o surgimento do *techno* e do *acid house* reflecte uma obsessão com a reprodução tecnológica. Efectivamente, a tecnologia é hoje cada vez mais absorvida, apropriada, manipulada e explorada no campo musical, mas tal não implica uma total anulação da dimensão humana da música electrónica, uma vez que esta está presente na imperfeição e no imprevisível, elementos presentes na música electrónica, bem como na apropriação pessoal que cada um faz dela. No caso concreto do *techno*, o reflexo das tecnologias faz-se sentir na medida em que este deve ser perspectivado como significando, então, sentir a batida, o ritmo, sendo que a forma como este é apropriado transcendeu já para muitos o plano emocional, tendo-se tornado também uma experiência física e cerebral ou psíquica. Num tal cenário somos chamados a sentir não o refrão e a melodia, mas o ritmo, a ambiência, a vibração: “o *techno* é ao mesmo tempo música do corpo e música do corpo electrónico (...)” (Bull, 1998:3), por isso, muitos consideram-no como algo primitivo e não progressivo.

Simon Reynolds considera que o “*techno* desenvolveu-se para além da música, como uma ciência que induz e amplifica o ímpeto do *ecstasy*.” (p. 140). No mesmo sentido, o *hardcore* pode ser visto como um culto techno-pagão, orientado para o culto da velocidade, quer através das batidas fortes e rápidas, quer através das anfetaminas e seus efeitos. Talvez se possa mesmo dizer que é “(...) a subcultura mais vibrante, e tão viciante como a cocaína.” (Reynolds, 2007, p.140).

### O jungle e o *drum'n'bass* e a constituição de uma cena londrina.

O *drum and bass*, também designado como *jungle*, é um estilo de música de dança electrónica, também assente na força das batidas e em instrumentos como os sintetizadores, os *samplers* e os computadores. Na essência o *drum and bass* é uma combinação de alguns elementos básicos: o factor rítmico, as bases de bateria aceleradas com tempos extraordinariamente velozes. Ora, “O *drum'n'bass* não é um género fácil porque transforma a agressividade numa energia abstracta, exige uma fortaleza física e obriga a que se escute (...)” (Blánquez, 2006, p.409). Surgido no final dos anos 80, no Reino Unido, recebe influências de diversos géneros, como a cena *rave*, o *techno* e o *hip hop*. Na verdade, há quem perspetive o *drum and bass* como uma das muitas apropriações feitas do *hip hop*. Com efeito, ao longo do desenvolvimento deste, o uso da tecnologia foi sendo adulterado devido aos fracos conhecimentos de muitos músicos, o que contribuiu para a reinvenção do próprio estilo e a para a criação de novas sonoridades, como o *drum and bass*. Desta forma, não deixam nele de estar patentes, de modo mais ou menos notório, alguns dos elementos que compõem a essência do *hip hop* que, antes de mais, emerge e se impõe como uma luta contra a invisibilidade, uma busca por uma identidade, onde o uso da tecnologia tem o intuito de criar uma filosofia vital.

Nascido no final da década de 70 nos bairros ou *ghettos* pobres de Nova Iorque, pelas mãos daqueles que não tinham dinheiro para poder entrar nos clubes de Manhattan, substituindo-os por espaços abandonados e áreas degradadas, o *hip hop* representa acima de tudo, e através das suas diversas manifestações (música, artes gráficas, graffiti, dança), a classe pobre e oprimida que, através dele reivindica o espaço perdido na esfera do consumo. Com a descoberta do valor comercial deste género musical, o *rap* (o *hip hop* feito palavra) torna-se verdadeiramente a voz da América negra, começando a desenvolver-se segundo um ritmo mais acelerado e a ser apropriado pela cultura branca, o que acaba por transformá-lo, em virtude dos cruzamentos com outros estilos que essa apropriação implica.

Não obstante estas raízes relacionadas com o *hip hop*, o *drum and bass* nasce de um conjunto de mesclas em constante transformação. Atente-se, então, à sua ligação à cena *hardcore rave* britânica. Com efeito, no início dos anos 90, por toda a Inglaterra começou a proliferar o espírito da *rave*, atraindo para este tipo de eventos interesses comerciais. Os clubes onde se desenrolavam as *raves* foram o espaço por excelência de desenvolvimento e de experimentação de novas misturas e estilos, o que tornou difícil a distinção entre o *hardcore* e o *jungle*, uma vez que os estilos estavam muito mesclados um no outro. “Pela primeira vez, Inglaterra criou a sua primeira e genuína expressão de música de dança, sem seguir o que se fazia na Jamaica ou Estados Unidos. (...) Surgia uma maneira única de integrar toda a tradição da música negra, do *blues* ao *hip hop* e *ap techno*, num saco sem fundo perfeitamente organizado. (...) o cruzamento ideal entre os sonhos cósmicos de Sun Ra, a alquimia de Lee Perry e o apocalipse segundo

os Public Enemy, numa progressão lógica para o futuro, o desconhecido.” (Blánquez, 2006:408 e 409).

Segundo os especialistas, os melhores anos do *drum and bass* foram de 1993 a 1997, uma altura em que começava a abranger um número alargado de pessoas. “A confluência de *breaks* de alta velocidade com uma ornamentação electrónica sugestiva, às vezes com o seu ponto de puro relax, ciência, mistério ou simplesmente uma visão mais optimista, foi a que definiu um momento em que todos os olhares se dirigiam para o *drum'n'bass*: era a música que conservava a raiva e não punha de lado o preciosíssimo, apelava à arte sem perder a sua condição de «real», não se deixava vender ao sistema e, não obstante, sabia aproveitar-se do interesse que suscitava a sua fórmula inclusivamente para a indústria cinematográfica internacional” (Blánquez, 2006:418). Neste percurso em direcção ao seu exponenciamento, o *drum and bass* tinha a capacidade de agrupar uma pluralidade de estilos e de influências e conseguia atrair a atenção das multinacionais discográficas<sup>20</sup>. Precisamente, a grande diferença entre o *drum and bass* e o *hip hop* é que o primeiro nunca teve medo de dar o salto face à indústria discográfica, ajudando a expandir o movimento. Assistia-se, pois, a um momento em que este era o género, este era o ritmo que dominava o mundo<sup>21</sup>, embora no final deste período se começasse a notar uma certa perda de identidade e das características que configuravam a sua essência. Na realidade, no início do século XXI, a maior crítica que se podia fazer ao *drum and bass* é que todos os artistas estavam ligados ao mesmo padrão, ou seja, insistia-se cada vez mais nas pistas e cada vez menos nos *breaks*. No início do movimento misturava-se tudo, pois não se sabia bem o que se estava a criar, mas actualmente isso vê-se cada vez menos. Não bastam bons álbuns, o *drum and bass* é um estilo que tem necessidade de se recriar diariamente.

Esta tão necessária recriação do *drum and bass* tem, com certeza, na figura do DJ um elemento-chave. Com uma cada vez maior atenção prestada a este género musical, o DJ passa a assumir um papel mais activo do ponto de vista da construção musical. Na realidade, entre 75 e 85, as fronteiras entre Djs, produtores, engenheiros de som e compositores tornam-se fluidas. Os Djs não mais se limitam a passar música; entram nos estúdios e, através das ferramentas tecnológicas que agora têm ao seu dispor, criam novos sons e fazem remisturas. Tal permite não só aumentar e diversificar o seu repertório em termos de DJ *set*, mas também torna possível a produção de novas músicas ou de versões para vender ao público. Paralelamente, esta ligação dos Djs aos estúdios faz aumentar o carácter lucrativo da música. Desta forma, pode dizer-se que a mudança do estatuto dos Djs transformou-os em ícones culturais, fazendo da música de dança um fenómeno global, no âmbito do qual os Djs são verdadeiros embaixadores, viajando

<sup>20</sup> Na verdade, tornava-se mais inteligente ao longo da sua evolução.

<sup>21</sup> “(...) o *drum & bass* (...) está firmemente estabelecido como uma forma de arte e como uma indústria em si mesmo (...)” (Reynolds, 2007:212).

por todo o mundo, difundindo novas sonoridades, para além de constituírem a principal força na luta contra a morte do vinil.

Com efeito o *drum and bass* chega até nós através dos Djs; a maior parte das faixas são desenhadas para ser misturadas pelos Djs que, assim, desempenham um papel crucial na ambiência criada num clube. Actualmente, no âmbito do *drum and bass* e a título de exemplo, podemos destacar os nomes de Andy C e Roni Size como sendo dois dos que mais se destacam. Não raras vezes os Djs são acompanhados por Mcs – a voz que completa as fortes batidas e que aproxima este género musical do *hip hop*. Ainda que desempenhem um papel importante, ele é, por norma, subvalorizado, por comparação ao reconhecimento dos produtores e dos próprios Djs, sendo por isso os Mcs menos conhecidos. Destaquem-se alguns nomes como Dynamite Mc, Mc Fats, Mc Conrad, Skibadee, Shabba D, Eksman, Bassman, Mc Fun and Stevie Hyper D.

No âmbito de uma espécie de ciclo de criatividade mediante o qual a criação musical pode ser vista, o desenvolvimento do *drum and bass* e o seu cruzamento com outras sonoridades deu origem ao desenvolvimento de outros géneros musicais, como foi o caso do *2step* e, mais tarde, do *dubstep*. Com efeito, o *2step* não deixa de ser uma evolução do *drum and bass*, mas por outro lado concilia o *hardcore* com a voz feminina do R&B americano. No verão de 1997 nascia assim mais um estilo, que combinava o *jungle* e o *house*, naquilo que se veio a chamar o «speed garage», que era a junção de várias linhas com os temas do garage nova-iorquino – a vertente hedonista do *drum* parecia haver-se dissipado, dando lugar ao obscuro definitivamente. O mais curioso facto ligado ao *2step* é que sempre conseguiu compatibilizar o *underground* e o *mainstream*.

Em relação ao *dubstep*, tendo surgido no final da década de 90 no Reino Unido, é por muitas vezes confundido como sendo uma variação do *drum and bass*, mas na realidade evoluiu de modo independente, uma vez que descende directamente do garage britânico, recebendo por isso influências directas do *house*, para além das influências do *reggae*, do *dark garage* e do *dub minimal*. Com efeito, à medida que o *drum and bass* ia assumindo contornos que não agradavam aos seus seguidores, muitos destes direccionavam-se para o garage do Reino Unido, e mesmo para o *dark garage*, desenvolvendo um interesse particular por arranjos mais sombrios que procuravam reflectir o cenário urbano de decadência. Neste sentido, o *dark garage* funcionou como uma fase de transição entre o *2step* e o *dubstep*.

Croydon é considerada o berço do *dubstep*, na medida em que nela viviam aqueles que são os principais expoentes deste género musical, como é o caso de El-B and Jay Da Flex from Ghost, Menta/Artwork, Skream and Benga e Hatcha, responsável pela selecção dos temas do primeiro volume da série *Dubstep Allstars*, tido como um verdadeiro marco na história do *dubstep*. Na realidade, o *dubstep*, bem como outras formas de arte, emerge como uma forma de romper com um cartão de visita nada favorável que assenta numa arquitectura em decadência e numa série de problemas sociais. Era também nesta cidade que se situava a loja de música Big Apple, um pólo dinamizador que em muito contribuiu para o desenvolvimento de uma nova cultura – o *dubstep*.

Desde logo, os *media* começaram a prestar atenção ao novo género musical que então emergia e que se constituía como “a nova sensação”. Neste âmbito, destaca-se o jornalista Martin Clark e a revista norte-americana XLR8R foi uma das que mais se destacou ao nível da promoção do *dubstep*, sendo que em Julho de 2002 o novo género musical fazia capa e as principais matérias de edição reportavam-se exclusivamente ao tema. Para além da imprensa escrita, também as rádios piratas inglesas, as lojas de vinil e os estúdios de masterização desempenharam um papel de extrema importância na propagação da nova cena.

*Locus* de referência no percurso do *dubstep* londrino é, sem dúvida, o clube Velvet Rooms, um dos primeiros espaços de Londres a aderir a este género musical, dinamizando desde 2001 as chamadas noites FWD, em que a pista de dança era apropriada por um conjunto diversificado de pessoas que, no entanto, partilhavam uma mesma atitude: estavam no seu próprio espaço e absorviam a música à sua própria maneira, o que é aliás uma característica dos públicos de *dubstep*. Muitas destas noites eram animadas pelo Trio Horsepower Productions, que concretizava como ninguém a essência deste novo género musical: bases marcadas pelo compasso do *2-step*, com *samples* de sons indianos, jamaicanos e orientais, apoiadas sobre linhas de baixo expressivas e cheias de groove.

Mas o verdadeiro *hype* ou ponto alto do *dubstep* acontece em 2006, desde logo com o programa da responsabilidade da apresentadora da BBC Mary Anne Hobbs – “Dubstep Wars”, que contou com a participação de vários nomes que compunham o novo género musical, sendo responsáveis pelas suas diferentes configurações e variações internas. Rapidamente se fez sentir a influência deste programa, nomeadamente na comunidade virtual onde o Dubstepforum.com recebeu ondas de novos membros nos meses seguintes ao programa e onde a quantidade de artistas, produções, selos, *podcasts* e programas de rádio transmitidos pela Internet aumentou de forma significativa. Mesmo ao nível da imprensa escrita se notaram reflexos, na medida em que até as publicações não especializadas no assunto não quiseram deixar de dedicar páginas sobre a novidade. Porém, este maior enfoque no *dubstep* e a sua crescente popularidade não é necessariamente sinónimo da elevação do padrão de qualidade criado pelos pioneiros. Na realidade, poucos dos novos talentos que emergiram conseguiram convencer aqueles que já faziam parte da cena antes do seu boom.

Actualmente, no âmbito do panorama do *dubstep*, Burial é um dos nomes que merece maior destaque. De facto, o álbum homónimo foi considerado pelas revistas XLR8R, The Wire, Fact e até mesmo pelo jornal britânico The Observer um dos melhores de 2006, sendo sem dúvida um exemplo materializado das origens do *dubstep* que, indo para além do simples acto de ouvir música, se constitui, na opinião de muitos, como um som ou experiência física.

### Os encontros progressivos da electrónica com as raízes no final do século XX: o *trance*.

O *trance* é também um género de música de dança electrónica desenvolvido nos finais dos anos 80 e durante a década de 90, como resultado da combinação de outras formas musicais electrónicas, como o são o ambiente, o *techno* e *house*. De facto, o *trance* ou a cultura *rave* (termo fortemente associado ao estilo musical em causa por reportar-se ao contexto espacial e sociabilitário em que este se expressa) “(...) saiu do grosso da *dance music dos 90*, do *gabba* ao *trance*, do *house* progressivo ao *jungle*, uma descendência ramificada de centenas de estilos, generosa; um caso único na história, apenas equiparável ao estalo *pós-punk*, que marcou absolutamente tudo. Uma revolução anónima que ditou o mundo musical em que vivemos agora.” (Blanquéz, 2006:315). Sendo a maior parte das músicas calmas e de efeito lento, o nome *trance* advém precisamente das batidas repetitivas e das melodias progressivas que suscitam nos seus ouvintes um estado de *trance* e de libertação espiritual, um efeito quase hipnótico. Tal relaciona-se, sem dúvida, com os elementos primitivos, nomeadamente com raízes religiosas no shamanismo, hinduísmo e budismo, que se encontram presentes neste género musical, ainda que combinados com sonoridades modernas e electrónicas. Em termos geográficos a sua origem remonta à Alemanha, a um conjunto de álbuns produzidos na década de 80 e inspirados nas composições de Klaus Sculze que, através da utilização de sintetizadores e sequenciadores, criavam um ambiente transcendental<sup>22</sup>. Desta forma, Frankfurt é tida como o berço do *trance*, sendo este perspectivado como uma ramificação do *techno*, e tendo nomes como o Dj Dag (Dag Lerner), Oliver Lieb, Sven Väth e Torsten Stenzel como pioneiros.

Apesar de em termos musicais a cultura *rave* não se limitar apenas ao *trance*, envolvendo igualmente outros estilos electrónicos como o *techno*, o *freeform*, o *house*, o *hardcore*, o *happy hardcore* e o *drum and bass*, como referimos é em especial a ele que se relaciona, partilhando uma base comum – a repetição de ritmos, que contribui para a criação de uma determinada atmosfera em que as tecnologias e as formas sintéticas de produção da música tornam-na capaz de ir para além das capacidades humanas em termos de ritmo, precisão e velocidade, como que criando um paralelismo entre uma transcendência ao nível técnico e de produção e as formas, tantas vezes, também elas transcendentais de vivência das raves.

Não obstante a sua origem espacialmente limitada, a cultura *rave* rapidamente se difunde um pouco por todo o mundo, transformando-se num dos movimentos juvenis com maior expressão na sociedade contemporânea. Fenómeno mundial que atrai diferentes pessoas<sup>23</sup>, a cultura *rave* é hoje em dia uma verdadeira indústria, muito

<sup>22</sup> Refira-se que o título de alguns destes álbuns possuía a palavra *trance* no nome: “Trancefer”, de 1981, e “En=Trance”, de 1987.

<sup>23</sup> A cultura *rave* envolve indivíduos de várias classes sociais, grupos étnicos e idades, não estando confinada aos jovens, como alguns trabalhos a apresentam.

relacionada com as indústrias do turismo, do lazer, da música (num sentido mais abrangente) e da moda. Pense-se, por exemplo, nos múltiplos festivais que um pouco por todo o mundo contribuem para a expansão deste género musical: Trance Energy, Full On Ferry (Holanda), Global Gathering, Planet Love (Reino Unido), Boom Festival (Portugal), Full Moon Trance Festival (Alemanha), World Electronic Music Festival (Canadá), Rainbow Serpent Festival (Austrália), entre outros<sup>24</sup>. Com efeito, exponenciada pela força mental e corporal do *ecstasy*, a cena *rave* inglesa transmutou a forma de pensar, sentir e escutar música para milhões de pessoas, primeiro a uma escala europeia e depois numa esfera global; trata-se de uma nova música de dança que tem na electrónica o seu *modus operandi*.

São vários os elementos que constituem e diferenciam a cultura *rave* em relação a outras culturas que em torno da música se desenvolvem. Desde logo salientam-se os espaços onde as festas que celebram este género musical têm lugar. No início, as *raves* eram festas ilegais que se realizavam em sítios remotos e grandes espaços, como por exemplo armazéns abandonados, terminais ou a céu aberto. Desta forma, a cultura *rave* distinguia-se não só pela música a que estava associada, mas igualmente pelos espaços onde ganhava forma. Com o passar do tempo, e em paralelo com as festas de maior dimensão, surgem eventos com uma escala mais reduzida nos subúrbios do centro da cidade, contando com o envolvimento da população estudantil. Estes eventos de menor dimensão aconteciam sobretudo em espaços simultaneamente desregulados e transitórios, contribuindo para criar uma fluidez espacial que, por sua vez, dificulta a implementação de estratégias reguladoras.

No fundo, os espaços que servem de cenário às *raves*, e que são vistos sobretudo pelo discurso mediático simultaneamente como lugares sedutores, mas também perigosos e destrutivos, remetem eles próprios para um segundo elemento definidor da cultura *rave*: a ruptura com o quotidiano, proporcionada pela música e seus momentos de celebração. De facto, e como comprovam alguns testemunhos de frequentadores de *raves* recolhidos no âmbito de investigações sobre esta cultura, a *rave* é experienciada como um momento de alienação face às preocupações, constrangimentos e responsabilidades do dia-a-dia, uma oportunidade de libertação, um momento de busca de sensações e prazer, que atinge o seu êxtase na criação de uma hiperrealidade que transcende e contrasta com as rotinas diárias. Esta ideia vai de encontro à teoria da saturação pessoal de Gergen (1991 In Goulding e Shankar, 2004) e traduz mais um paradoxo pósmoderno: as actividades de lazer e a vida social dos frequentadores de *raves* são contrabalançadas por carreiras profissionais *stressantes* mas geradoras de segurança material.

Um terceiro aspecto configurador da cultura *rave* prende-se com a construção identitária que tem inerente, pela criação de uma experiência ética e social partilhada. Com efeito, numa *rave* encontram-se pessoas muito diferentes, mas que durante o

<sup>24</sup> Tenha-se em consideração que se alguns destes festivais dizem apenas respeito ao *trance* e suas variações, outros abrangem variados géneros de música electrónica.

evento em que participam partilham uma dada relação com a música (electrónica), com o espaço e com os outros, partilham uma mesma busca de sensações e ainda que possam apropriar-se do momento de formas distintas, partilham-no. Talvez seja precisamente esta partilha, este ponto em comum, a geradora do que alguns chamam filosofia PLUR (Peace, Love, Unity and Respect) que, com origens no movimento britânico do final dos anos 80 *acid house*, é responsável pela criação de um ambiente de tolerância e aceitação. É nesta atmosfera que as interacções entre os indivíduos podem ser vistas como criando comunidades alternativas, promotoras de uma localização para cada um dos que delas fazem parte, permitindo não só a atribuição de significados às experiências, mas também um importante exercício de comparação social.

Não obstante este universo identitário assente em intensas partilhas, é recorrente a associação da cultura *rave* ao ilícito, não só pelo carácter desregulado dos eventos e dos espaços onde estes têm lugar, mas também pela associação desta cultura às drogas. Como já tivemos oportunidade de referir, as drogas podem actuar para alguns como estimulantes e como potenciadoras de uma atmosfera de tolerância (filosofia PLUR), na medida em que desencadeiam efeitos nas emoções e estados de espírito (sentimentos de euforia e felicidade) que, muitas vezes, transportam as pessoas para lá das fronteiras da normalidade. Neste sentido, as drogas mais utilizadas em *raves* são as anfetaminas (*speed*), *ecstasy*, que pode incluir MDMA, MDA ou MDE) e LSD. Na realidade, é notória a preferência pelos ácidos e pelas drogas alucinogéneas, como o LSD, bem como pelas substâncias naturais (cogumelos mágicos e psilocibina), porque consideradas inofensivas. Simultaneamente, o álcool e drogas como a heroína são rejeitados porque associados a outros estilos de vida. Com efeito, e ainda que não seja algo generalizável a todos os ravers, muitas vezes as drogas juntam-se à música, aos jogos de luz e outros elementos visuais e funcionam como estimulantes da busca incessante de sensações. O seu consumo não é visto como um acto desviante, mas antes como um acto "recreativo" e normalizado em que as drogas surgem como alternativa de fim-de-semana à bebida e a outras actividades que funcionem como escape, criando o que Brookman (2001) designa como "mundo sintético", transcendental e, no extremo, vivido e apropriado de uma forma espiritual<sup>25</sup>. Refira-se, igualmente, que o próprio *layout* do espaço e os nomes das festas ("Utopia", "Field of Dreams", "Mystic") favorecem a vivência da *rave* como algo transcendental e sugerem a criação de um mundo de fantasia. Por outras palavras, as drogas (drogas sintéticas ou drogas de design) são consumidas sob um ponto de vista utilitário, sendo perspectivadas como motores de uma viagem que permite escapar a realidades menos motivantes; paralelamente à música, à decoração e à indumentária, as drogas assumem um papel relevante na cultura *rave*, tendo inerente todo um sentido simbólico.

<sup>25</sup> Por esta razão, no âmbito dos investigadores que se debruçam sobre esta temática, é feita referência a uma espécie de código de conduta e de uma certa responsabilidade no consumo de drogas.

A partir dos finais da década de 80, assiste-se à fragmentação da cultura *rave*. Surgem novas distinções e dicotomias subculturais; fala-se da “old skool” e da “new skool”, em torno das quais surgem diferenças ao nível das idades dos participantes nas *raves*, ao nível da música, das drogas e dos significados políticos produzidos. De facto, a música electrónica audível em casa ou no clube foi evoluindo, tomando nomes mais ou menos diferenciados, tais como, *ambient*, *tecnho inteligente*, *braindance* ou *Intelligent Dance Music* (IDM). Sobretudo, este tipo de música surgida em 1989 apelava para o consumo individual. “Etiquetada de elitista pelos seus detractores, a electrónica pós-rave é, sem dúvida, uma fonte de renovação constante da música gerada por meios não «naturais», uma ponte entre a experimentação sem concessões e os esquemas de utilidade para o Dj, que toma, numa democracia, elementos de ambos e, por sua vez, gera um espaço próprio” (Blánquez, 2006:321).

Semelhante processo acontece com o *trance* no que à sua dimensão musical diz respeito, não podendo ignorar-se as suas ramificações que progressivamente foram ganhando expressão. Para além do *trance* progressivo, do *tech* e *hard trance*, merece destaque o *trance* psicadélico, também designado como *psy trance*, surgido no final da década de 80 a partir do chamado *Goa trance*. Este, por sua vez, resulta da actuação de um conjunto de pessoas ligadas a manifestações contraculturais que, de uma forma quase intuitiva, criaram uma nova sonoridade. Goa Gil é um dos fundadores deste movimento que se diferencia por incorporar elementos orientais e ritmos menos industriais (aspectos rítmicos tribais e étnicos), contribuindo para a criação de uma música mais orgânica, em sintonia com os ambientes naturais ao ar livre e com toda uma dimensão mística, que ainda hoje em dia é recuperada nas festas *trance* através da decoração das mesmas e dos *flyers* de divulgação, por exemplo. Na realidade, chagado à Europa, o *Goa trance* viu-se traduzido em várias festas ao estilo *Goa*, que se multiplicavam ao mesmo tempo que iam aumentando a sua dimensão e as suas audiências. Hoje, e tal como já referido em relação ao *trance*, o *trance* psicadélico é apresentado não raras as vezes em festivais ao ar livre; longe dos grandes centros urbanos, podem durar dias e a música está presente 24 horas por dia. Este é, pois e em termos mais ideológicos, o pano de fundo do *trance* psicadélico, caracterizado por uma batida rápida e forte e alicerçado sobretudo nos *samples*.

### A emergência da cena no Porto e no Norte de Portugal em meados dos anos 90 do século XX: traços de um *underground* musical.

A partir dos anos de 1970, a intervenção académica do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), configurou um novo paradigma interpretativo para os estilos de vida e actividades dos grupos juvenis surgidos do pós-guerra. Numa análise sistemática aos estilos e actividades dos diferentes grupos juvenis, pretendia-se compreender e legitimar a vida subcultural juvenil como um comportamento social coerente e ponderado e não como um sinal de alienação e irresponsabilidade. Simultaneamente

os estudos culturais britânicos contrariavam a noção da emergência de uma nova classe juvenil, proveniente dos jovens da classe trabalhadora, caracterizada por um estilo de vida fulgurante, anúncio de um desenvolvimento em breve ao alcance de todos.

Reflexões dos investigadores da Escola de Birmingham sobre esta teoria levaram a concluir que estas interpretações ideológicas fundamentavam a determinação da cultura juvenil tendo em conta, unicamente, os seus aspectos excepcionais, tais como a música, lazer e estilos, menosprezando a relação e influência de outras formações culturais de cariz mais amplo ao nível social tais como a cultura de massas e a cultura paterna. Segundo J. Clarke e al. (1976) pretendeu o CCCS desconstruir o conceito mercadológico de cultura juvenil, propondo instituir uma imagem minuciosa das raízes sociais, económicas e culturais das variadas subculturas juvenis e das suas ligações com a divisão do trabalho e as relações de produção, sem descuidar as especificidades do seu conteúdo e da sua posição etária e geracional.

No entanto, o novo paradigma foi, a partir da década de 1990, alvo de diversas críticas, por parte de autores como Andy Bennett, McGuigan etc. Para alguns destes investigadores, a teoria pioneira do CCCS acerca do desenvolvimento das subculturas juvenis, estava ultrapassada, perante a actual abundância e volatilidade de estilos, formas e práticas subculturais, chegando mesmo alguns a afirmar que esta análise estava errada desde os seus primórdios. As principais questões e divergências apontadas pelos diversos autores críticos materializam-se nos seguintes eixos: o seu elitismo cultural; negligência no tratamento das práticas femininas; teorização precária da presença e influência dos jovens e da música negra; ênfase na abordagem do estilo visual; recusa em analisar o que fazem as subculturas e o significado das actividades para os jovens. Neste âmbito e no contexto académico anglo-americano emerge uma nova área de investigação – os estudos pós subculturais, que tem como principais marcos teóricos: A Sociologia do Gosto de Bourdieu, a teoria da performatividade de Butler, o conceito de tribalismo de Maffesoli e as noções de sociedade do espectáculo e de consumo de Baudrillard e Jameson.

Segundo Weinzierl & Muggleton, os pós-subculturalistas pretendem uma nova avaliação da relação entre os jovens, música, estilo e identidade, no contexto da nova sociedade global em que os fluxos globais e locais se reorganizam de acordo com complexidade, produzindo novas e híbridas constelações culturais. Consequentemente, em substituição ao conceito de subcultura surgem novas terminologias tais como: canais, subcanais, cenas, estilos de vida neotribos entre outras.

Termo importante do novo vocabulário é o de cena musical, adoptado agora por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em analisar e descrever espaços de produção e consumo essencialmente musical. Este novo objecto de análise está de acordo com o recente enfoque na teorização do espaço urbano. Segundo Stahl (2004) o novo espaço urbano configura-se tanto no campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas e de incremento de produção cultural regional, como na esfera da vida quotidiana onde surgem múltiplas actividades e representações culturais e inúmeras

ros processos de sociabilidade, constituídos e afectados por circunstâncias locais como por desejos translocais. A noção de cena musical é definida como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial. Este novo conceito será assim capaz de oferecer diferentes meios para entender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contacto que influenciam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos.

A cena musical configura-se assim numa importante categoria analítica para o entendimento sociológico e semiótico da formação das afectivas de grupos. Will Straw (1991), a partir da distinção entre comunidade e cena musical analisou a forma de influência de certas práticas musicais na produção de um sentido de agrupamento no âmbito das metrópoles. Segundo este autor a noção de comunidade musical remete-se a um grupo populacional de constituição estável, onde o relacionamento com a música explora de forma continuada uma ou mais linguagens musicais, supostamente enraizadas na herança histórica da sua especificidade geográfica, pretendendo estas comunidades constituir uma ligação afectiva entre as práticas musicais contemporâneas e a sua herança musical, que lhe atribuindo-lhe um carácter de pertinência. As cenas musicais são definidas por Straw como espaços culturais onde coexistem diversas práticas musicais, que interagem através de processos de diferenciação de acordo com as trajectórias variantes de mudança e fertilização mútua. Assim, diferentes cenas musicais têm lógicas variáveis e diferentes formas de observar a mudança temporal e espacial.

Straw analisa a organização da cultura do *rock* alternativo, que se desenvolveu a partir do declínio da centralidade do *punk* dentro das culturas locais, concluindo que enquanto a base da unidade das alianças musicais formadas pelo *punk* se sustentava em conjuntos estilísticos, a do *rock* alternativo estabelece-se na relação distintiva que os espaços da actividade musical constituem com o tempo histórico e a localização geográfica. Assim, a noção de cena musical pretende facultar um retrato mais nítido da relação entre o local e a música que nele se produz. As iniciativas teóricas devem ter presente que a emergência de uma cena não é somente o produto de interacções puramente sociais, mas de igual forma é o resultado consequente da lógica da produção e da comercialização. Como instrumento interpretativo, o conceito de cena deve conduzir a uma análise da inter conectividade entre os actores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam e expressão cultural colectiva. O conceito de neotribo de Maffesoli (1988) poderá dar um contributo importante no sentido de melhor compreender a construção das alianças e das escolhas dos estilos de vida nas cenas musicais. As identificações empáticas e emocionais com outros indivíduos dão origem a estilos de vida que se constituem como base das comunidades afectivas propostas por Maffesoli.

No quadro do desenvolvimento deste trabalho, o conceito de cena tem vindo a revelar-se fundamental, na medida em que permite uma releitura à escala do Porto e do Norte de Portugal das manifestações de *dance music* em estudo. A entrada destas

três modalidades de *dance music* no Norte de Portugal situa-se nos anos 90 e mais concretamente a partir de meados dessa década. No caso do *tecnho*, podemos apontar como principais promotoras de eventos as seguintes: a Techno Inside; a Soniculture; a Squirrel prod; a Dance Planet; a \_cpuctrl; e a Animatech. Geralmente, estas promotoras, designadamente esta última, também se assumam como editoras, sendo importantes plataformas de divulgação e comercialização do *tecnho* sob diferentes modalidades e suportes.

Em termos de locais de realização de eventos associados ao *tecnho*, podemos elencar os seguintes<sup>26</sup>: Buddha Club (Póvoa do Varzim); o Hard Club (Cais de Gaia – V. N. Gaia); o Hit Club (Póvoa de Varzim); a Indústria (Porto); o Pacha (Ofir – Esposende); o The Day After (Viseu); o Maré Alta (Porto), o Bazaar (Porto), a Big Cansil (Santa Maria da Feira) e o Clube Mau Mau (Porto). Recentemente, o Gare Clube (Porto) tem vindo a assumir um papel importante na efectivação da cena *tecnho*. Os DJs mais referenciados e associados ao *techno* são: Jesul del Campo; Frank Maurel; Tiesto; Jeff Mills; Mastiksoul; Dj Grouse Feat. Katorz; Dj Jiggy; Miss Sheila; Dj Link; Jaimy; Jim Masters; Lexicon Avenue; Luca Ricci; Milk & Sugar. No caso português, não podemos deixar de assinalar a importância de Miguel Rendeiro, da dupla !Hi-Tech 2 (Porto), do Dj Sérgio Manuel e do Dj Slot.

No concernante ao *drum'n'bass*, é de salientar a permanência de um conjunto de promotoras importantes em território nacional e a operarem no Porto dentre as quais, podemos destacar a Bass Republic, a Bounce, a Breaks, a Breakz Skillz, a Cinética, a Dog Balls On Fire, a Positiva, a Yellow-Stripe, a Zona 6 e a Garagem. Neste âmbito, merece uma atenção especial a Garagem. A Garagem é uma produtora associada inevitavelmente ao *drum and bass* no Porto.

Com um percurso longo, iniciado em 1999, dedica-se à promoção de vários eventos de música de dança, e mais concretamente, na área do *drum na bass*. Porém, só em 2001 os seus eventos adquiriram um carácter mais regular, acontecendo, por norma, mensalmente. Este foi também o ano em que a Garagem integrou a programação musical da Porto, Capital Europeia da Cultura, sendo Moving Fusion, Bad Company, Marky, Ed Rush, entre muitos outros, alguns dos nomes que encheram as pistas de dança e contribuíram para o aumento do destaque do *drum and bass*. Para além destes, a produtora foi também responsável pela vinda a Portugal de nomes como Andy C, tido por muitos como um dos melhores MCs mundiais de *drum and bass*, Ruff Stuff, Zink, Hype, Craze, entre outros. Do seu currículo constam também as noites "Sounds by Garagem", que animaram por várias vezes o Swing Club no Porto, divulgando a influência do *techno* no *drum and bass*, desde os sons mais electrónicos à percussão, passando mesmo pelo recurso ao estilo dos Detroit *synths*; o *line-up* do Festival CBT Heineken 2002 (com excepção da área *trance*); a programação de *drum and bass* da Elektro Parade 2001 e 2003 e no Festival Paredes de Coura 2001; e mais recentemente,

<sup>26</sup> Com base na pesquisa feita em <http://www.danceplanet.com>

em 2008, o evento Big Up, em que vários artistas nacionais e internacionais no espectro do *drum and bass* animaram o Teatro Sá da Bandeira. Actualmente, tem como DJ's associados Subway, Patmac, Zé Guilhas, Simon K, Fusion e Beam, trabalhando mais regularmente com as etiquetas True Playaz, Ram Records, Virus Recordings, conhecidas pelas suas sonoridades fortes e enérgicas.

Não podemos deixar de referir a Pressure Force que é um dos colectivos mais influentes na divulgação da cena *drum'n'bass* em Portugal e que tem no Porto o seu principal espaço de operações e manobras. A Pressure Force é um colectivo de DJs fundado em 1999 por Dinis, Nuno Forte e Filipa Príncipe que sustenta a sua actividade na divulgação do *drum'n'bass* em Portugal.

Logo após a sua constituição, a Pressure Force assume rapidamente um papel de comando na cena *drum'n'bass* portuguesa ao desenvolver a residência 'Jungle Bells' no LUX ao mesmo tempo que o Porto os acolhe no Meia Cave onde Dinis e Nuno Forte asseguram as noites 'Bassomatic'. A vocação de impulsionar o *drum'n'bass* em Portugal leva a Pressure Force ao convívio com alguns dos nomes mais conceituados da cena internacional partilhando cumplicidade nos pratos, em noites de grande sucesso, com gente como Ed Rush, Fabio, Marky, Patife, etc. A Pressure Force torna-se então o mais visível representante do *drum'n'bass* em Portugal e representa o país em Paris, Barcelona e Brighton. As raízes da Pressure Force começam em 1996 quando Dinis ajuda a fundar a Cool Train Crew (o primeiro colectivo *drum'n'bass* formado em Portugal) implementando residências (noites dedicadas exclusivamente ao *drum'n'bass*) no Captain Kirk e mais tarde no Ciclone actividade que haveria de manter até 1998. É de resto nesse período que Filipa começa a frequentar assiduamente esses locais e a interessar-se pelo estilo musical sendo mais tarde convidada a participar neles. Ao mesmo tempo Nuno Forte assumia a missão de divulgar o *drum'n'bass* no Porto sendo representado pelo colectivo Hushed Market. Em finais de 1997 a Hushed Market em colaboração com a Cool Train Crew organiza no Hard Club (V.N.Gaia) o primeiro grande evento de *drum'n'bass* à luz do intercâmbio Porto-Lisboa que resulta em grande servindo para reforçar a ideia de crescimento do género em Portugal.

Em termos de locais de realização de festas *drum*, podemos recensar os seguintes: Gare Clube (Porto); Armazém do Chá (Porto); Swing Club (Porto); Discoteca Indústria (Porto); Porto Rio (Porto); Club Mau Mau (Porto); Hard-Club (Gaia); Zodiaco bar (Santo Tirso); Bazaar (Porto); 17 Plus (Paços de Ferreira); Sublime Club (Porto); Censura Prévia (Braga); Mantra (Porto); Cace Cultural do Porto (Porto); Caffè del Rio (Viana do Castelo); Nazoni (Viana do Castelo); Colónia d'Água Azul (Vila Nova de Gaia); Teleférico Bar (Guimarães); Café das Artes (Porto); Monte Paradela (Trofa); Canecas Bar (Paços de Ferreira); Discoteca VCI em Freamunde; Teatro Sá da Bandeira (Porto); Parque de estacionamento da Praia Nova (Matosinhos); Campo de treino do Monte da Paradela (Trofa) e o Maré Alta (Porto).

Simultaneamente, alguns dos mais importantes eventos da cena podem enunciar-se nas seguintes designações: *4 hours set* Dj Marky; AudioTripExpress; Back to Back;

Basic Convention; Bass Republic Sessions; Big Up Drum N'Bass; Chew The Fat! 10 th Birthday Tour; Convention Dj Scape Birthday; Dancers in the Dark; Doom Sessions; Drum And Bass Halloween; Drum And Bass Labels Showcase; Drum And Bass Soldiers; Drum for Dreams, Broken Beat for Nightmares; Drum'N'Bass Basicconvention Spring Chapter; Drum'N'Bass Ladies; Eco Undersky; Electro Drum'N'Bass; Governo Sombra; Play Drum'N'Bass Oporto Urban Festival; Portuguese All Stars; Sounds By; Summer Special Drum'N'Bass Bass Republic Session; Summer Vibes; Therapy Sessions; This Is Drum'N'Bass, etc.

A cena *trance* aparece ligada às promotoras PSP Progressive Sounds Of Porto, Digital Oracle, Spectral records, Happy Minds, M.G.M. Porto, Magnetika Agency, SYSTEM A.T.I.C., Gates of Perfection, Hypergate Label, Samaveda & X-Sounds e Quest4goa. Dada a intensidade das suas actividades, podemos dizer que a Quest4Goa é uma promotora nortenha de festas de *trance* psicadélico e ambient electrónica. Fundada em 1999, a Quest4Goa conta hoje em dia com 6 anos de experiência e dedicação ao *trance*, nos quais realizou cerca de 30 eventos. A destacar as inúmeras participações da Quest4Goa em produções como a Elektro Parade, CBT Dance Festival e Dance in Douro (mencionando apenas algumas). Realizamos todo o tipo de serviços e alugueres de material relativo a festas.

Dadas as especificidades da cena *trance*, os seus locais de eleição situam-se *outdoor*, podendo realizar-se uma apropriação de espaços em várias zonas do Norte de Portugal, tais como, Matosinhos, Fafe, Vieira do Minho, Viana do Castelo, Vila do Conde, Ovar, Vila da Ponte, Sernancelhe, etc. Em termos de *indoor* são de reistar a realização de festas *trance* no Porto Rio, no Club Mau Mau, no Swing Club, todos situados à escala da cidade do Porto. Convém ressaltar que a adesão ao *trance* é maior em Lisboa do que no Porto, acontecendo precisamente o inverso com o *drum*. Esta situação poderá prender-se com o facto de a maior promotora de *trance* se localizar em Lisboa e a maior promotora de *drum* no Porto.

No panorama *trance* nacional e nortenho são de registar os seguintes djs: Dj Korpora; Fluxo; x\_tigma; Dj Tata; Chilledcquence; PsyJar; Hermä; ++ meskalART ++; Kafar; Live: Reset; Poison; Intruder e Dual Edge, entre outros.

## Capítulo 3

# Traves-mestra dos contextos empíricos das festas

Pedro dos Santos Boia, Lígia Ferro, João Teixeira Lopes

### **Traves-mestra e problematizações fundamentais para compreender o género nos contextos empíricos das festas e para uma leitura dos ‘retratos’**

Confrontando o material empírico com certas questões de partida, focalizamo-nos aqui, de um modo preciso, na apresentação de determinadas *traves-mestra e problematizações fundamentais* – necessariamente selectivas – mas revestindo um carácter transversal relativamente às várias fracções *club*-(sub)culturais em estudo. Reportam-se tais considerações a certas dimensões que consideramos assumirem uma importância crucial, antes de mais para uma compreensão global dos contextos empíricos estudados (em função, obviamente, dos objectivos e princípios orientadores da própria investigação). Um outro objectivo de enorme importância é permitir uma leitura dos ‘retratos’ de mulheres *clubbers* apresentados no próximo capítulo, evitando que a mesma seja marcada por um fraccionamento e individualização excessivos (recaindo a tónica na singularidade), em virtude de uma falta de contextualização prévia. O presente capítulo pretende, pois, funcionar como uma grelha contextualizadora da leitura e compreensão dos ‘retratos’ que se lhe seguirão.

### **Nota metodológica: a profundidade das entrevistas complementada pelas incursões etnográficas**

Os discursos das mulheres *clubbers* constituem assumidamente a principal fonte de informação no âmbito do processo de investigação aqui empreendido. As incursões etnográficas – articuladas com conversas e entrevistas exploratórias e secundárias com frequentadores, organizadores e outros informantes privilegiados – se bem que funcionando especialmente como metodologia complementar, não deixaram de ter a sua importância, ao permitirem ao investigador colocar-se sob as mesmas condições objectivas e subjectivas que os sujeitos sociais estudados, nomeadamente nas *festas*. Neste sentido, foram realizadas cerca de doze incursões a eventos relativos às três fracções *club*-(sub)culturais estudadas (a que se somam algumas incursões exploratórias).

As possibilidades de realização de uma etnografia verdadeiramente profunda seriam constringidas, desde logo, pelo facto de serem estudadas não uma mas três fracções do fenómeno *clubbing*. Por outro lado, delimitar o presente estudo a apenas uma fracção *club*-(sub)cultural pareceu-nos ser uma opção francamente limitadora.

A abordagem etnográfica configurou-se como metodologia complementar não só por estas razões mas também devido ao facto de que as entrevistas semi-directivas em profundidade a mulheres *clubbers*, enquanto aplicação do método biográfico, se terem revelado uma fonte extremamente prolífica. De qualquer modo, o tipo de dados passíveis de serem recolhidos pela etnografia e pelas entrevistas é diferenciado (a densidade dos percursos pré-*clubbing* das mulheres muito dificilmente seria capturável através do método etnográfico *per se*). Ir, observar, conhecer e experienciar as situações concretas da realidade das festas constituiu, no entanto, um procedimento fundamental para a compreensão do objecto de estudo.

A verdade é que, após as primeiras incursões, ainda de carácter exploratório, a intuição dos investigadores levou-os a crer que – e especialmente tendo em conta os constringimentos atrás descritos – a adopção da abordagem etnográfica como pilar metodológico fundamental da pesquisa acabaria por revelar severas limitações para atingir os objectivos propostos. A elaboração de 'retratos' pareceu-nos constituir uma alternativa mais adequada ao objecto e aos objectivos do estudo, sem que renunciássemos ao uso método etnográfico, embora com um estatuto complementar. Tal intuição e a consequente opção metodológica (determinada, como dissemos, pela natureza do objecto de estudo e pelos objectivos a cumprir) não será porventura alheia às reservas expressas por Hall e Jefferson no novo prefácio a "*Resistance Through Rituals*", escrito cerca de trinta anos após a edição original (2006), relativamente ao uso da abordagem etnográfica no estudo das subculturas, ao afirmarem que esta tende a perder as conexões estruturais, apesar de algumas notáveis excepções como *Learning to Labour* de Willis (que, como afirmam, teve inclusivamente o mérito de proceder a uma intersecção entre género e classe). No entanto, é de realçar que Willis seguiu apenas um grupo – de 'lads' (rapazes estudantes) – e não, como aconteceria no presente estudo, três grupos diferentes, com características sociais e culturais até certo ponto distintas.

No essencial, Hall e Jefferson (2006: xii-xv) – ao mesmo tempo que desfazem um mal entendido altamente disseminado, ao salientarem que o projecto original do *Centre for Contemporary Cultural Studies* nunca assentou na etnografia como método principal – comentam as críticas que foram feitas aos trabalhos produzidos no círculo do referido projecto por autores que defendiam que a abordagem deveria restituir mais plenamente a experiência vivida, utilizando, para esse propósito, a etnografia. Analisando o trabalho desses autores críticos (que empregaram, precisamente, o método etnográfico), Hall e Jefferson chegam à conclusão que, de um modo geral, falham no que se refere ao objectivo central do projecto original do CCCS, nomeadamente o estabelecimento de conexões entre as experiências vividas e as estruturas e fenómenos sociais e culturais mais vastos.

Independentemente de tomarmos aqui posição ou de aprofundarmos uma reflexão sobre as potencialidades e limitações do método etnográfico, estamos convencidos de que o uso das entrevistas em profundidade e a elaboração dos 'retratos' sociológicos como métodos e técnicas centrais ao presente estudo, permitem, sem margem para dúvidas, restituir as experiências vividas das mulheres *clubbers* (de um modo alargado às suas próprias biografias), bem como estabelecer conexões entre estas e as estruturas sociais e realidades culturais mais abrangentes, assentando num esforço coerente – e consequente, esperamos – para intersectar de um modo efectivo género e classe.

Não obstante o carácter complementar do método etnográfico, foi feito um registo metódico e sistemático das observações, tendo em consideração os preceitos apresentados por Burgess (1997: 181-201), embora mais como referencial e guia flexível – diga-se de passagem – do que propriamente como receita ou regra a seguir de modo rigidamente académico. O autor apresenta a distinção entre as *notas de campo substantivas* (descrições físicas, de situações e de informantes, detalhes de conversações e retalhos de acontecimentos), as *notas metodológicas* (reflexões pessoais sobre a actividade de campo) e, por último, as *notas analíticas* (análises preliminares elaboradas no terreno), o que constituiu uma referência para a elaboração do nosso próprio diário de campo.

Na presente pesquisa, a flexibilidade e o pragmatismo na aplicação do método etnográfico foram tão importantes como a referência dos manuais de etnografia. O grau de sistematicidade no seguimento destes procedimentos é, pois, muito variável, sendo determinado pela densidade e relevância – igualmente mutável – das várias observações efectuadas.

Apesar de o ritmo de progressão do número de entrevistas realizadas ter sido lento, é razoável considerar que as entradas no campo, levadas a cabo com o objectivo de se obterem contactos de potenciais entrevistadas, ocorreu com uma relativa fluidez relativamente às fracções do *drum'n'bass* (já que alguns elementos da equipa de investigação possuíam referências de frequentadoras) e do *trance* (uma vez que duas colegas sociólogas, através da sua própria rede de sociabilidade, colaboraram fornecendo igualmente contactos). Subsequentemente, funcionou a lógica da amostragem tipo bola-de-neve. Já relativamente à fracção *techno*<sup>27</sup>, foi notória uma maior dificuldade em conseguir obter referências. Através de outros investigadores que se tinham dedicado ao estudo da música electrónica de dança acabou por ser possível, finalmente, obter a cumplicidade de intermediários que, ao pertencerem à Junta de Freguesia local [no Porto], seriam fundamentais para a entrada no terreno, pela confiança que os residentes locais neles depositavam.

No que diz respeito às entrevistas foi elaborado um guião semi-directivo em função dos eixos de análise I, II e III descritos no capítulo 1 (incluindo uma secção para o preenchimento de notas de observação relativas à própria entrevista), complementado

<sup>27</sup> Note-se que na fracção *techno* não incluímos a vertente (emergente) associada ao *techno-minimal*.

por uma ficha de caracterização sócio-profissional, bem como um guia de observação directa (cf. Anexos). No capítulo 4 são feitas considerações importantes relativamente à aplicação da técnica de entrevista, bem como às relações sociais de observação, pelo que remetemos o leitor para a secção correspondente.

### Notas de caracterização geral

Começaremos por apresentar um esboço geral que realçará certos aspectos dos sub-campos, cenas e contextos estudados, importante para toda a análise subsequente. Em todas as fracções subculturais estudadas existe uma predominância de homens, quer como frequentadores, quer como organizadores e produtores de eventos, de música e DJ's. No âmbito da organização e produção de eventos, uma actividade normalmente liderada por homens, os dados recolhidos apontam para a existência de uma certa segmentação de género, tendendo as mulheres a desempenhar funções menos centradas na música em si, tais como a venda de bilhetes e de bebidas. Contudo, saliente-se que, no caso do *trance*, têm emergido e adquirido uma certa visibilidade algumas mulheres *DJanes* (o termo que é usado para denominar mulheres *DJ's*), sendo de realçar a criação recente de uma agência liderada e constituída apenas por mulheres com o objectivo de divulgar o seu trabalho, para além de promover/realizar festas em que apenas *DJanes* 'põem música'<sup>28</sup>.

No caso do *techno* é de destacar o facto de alguns dos grandes eventos realizados numa discoteca do Grande Porto (Santa Maria da Feira) atraírem frequentadores de vários pontos do país, que se deslocam em autocarros a partir de Lisboa, bem como de outros pontos do país. A partir das observações realizadas neste espaço no âmbito das incursões etnográficas é de salientar, ainda, a particular relevância da variável etnicidade entre os frequentadores, em virtude da presença, nas festas observadas, de cerca de um quinto de afro-portugueses, ao que parece provenientes na sua maioria da Área Metropolitana de Lisboa. As grandes festas de *techno* são relativamente espaçadas no tempo e realizam-se em poucos locais a nível nacional – a este nível, a referida discoteca afirma-se como uma das 'catedrais' do *techno* do panorama nacional no momento actual.

As festas de *drum'n'bass* realizam-se com maior frequência, semanalmente, em contextos urbanos, parecendo ter particular predominância no Porto, tendo surgido dados que apontam para a ocorrência de um processo de emergência e de afirmação noutras cidades do Norte, como Braga e Bragança. Ao contrário das festas de *techno* e de *drum'n'bass*, as de *trance* realizam-se tipicamente ao ar livre, em locais díspares, afastados das urbes e em contacto com a natureza (apesar de também ocorrerem, no Porto e em Ovar por exemplo, festas de *trance* no interior de estabelecimentos, as chamadas 'in-door parties'). O *trance* parece constituir, mais do que uma (sub)cultura

<sup>28</sup> A expressão "pôr música" é comumente usada para denominar a actividade desempenhada, nas festas, pelo *DJ/Djane*.

*juvenil*, uma subcultura<sup>29</sup> de certo modo transgeracional, já que apresenta um carácter transversal em termos das faixas etárias dos seus frequentadores e dos seus estilos e modos de vida, apesar de ser fortemente ideologizado, pelo menos no seu círculo mais restrito de assíduos. Sendo a cultura *trance* influenciada pela espiritualidade e religiões orientais (em que se destaca, particularmente, a cultura indiana) tem igualmente implicações (pelo menos na sua vertente mais purista) em termos do ecologismo, rejeição do consumismo, etc. Os elementos identitários e as disposições geradas pela ideologia do *trance* podem ser particularmente consequentes nas várias dimensões das vidas dos seus frequentadores.

### Trave-mestra I

O clubbing no Grande Porto (e não só): Elementos de um 'underground' (?) localizado<sup>30</sup>

No âmbito desta investigação a análise é focalizada sobre três fracções do *clubbing* 'underground' (o *drum'n'bass*, o *trance* e o *techno*). Não deixamos, no entanto, de considerar os discursos das mulheres sobre os seus percursos e experiências no seio da fracção 'mainstream', associada ao *house* 'comercial', que se estende, aliás, à maioria das discotecas. Tal é essencial, por um lado, para se considerar o carácter relacional da oposição entre 'underground' versus 'mainstream' e, por outro, como forma de *questionar a validade dessa mesma oposição no contexto empírico estudado e da própria possibilidade de este ser considerado* 'underground', no sentido em que o termo é proposto e utilizado por Thornton (1996), Pini (2001) e Hutton (2004; 2006). Esta problematização constitui, assim, a primeira trave mestra das realidades empíricas aqui estudadas que consideramos indispensável iluminar.

#### i) A mistura das drogas com o álcool

Se bem que o objectivo deste estudo não consista numa análise sobre as drogas mais tipicamente usadas em cada uma das fracções subculturais<sup>31</sup> é de referir que, grosso modo, o álcool, a marijuana ou o haxixe parecem ser como que a base comum a todas elas, servindo como pano de fundo sobre o qual se consomem outras substâncias. Embora não rigidamente, o *ecstasy* (e o MDMA) parece associar-se particularmente ao *techno*; o MDMA e a cocaína ao *drum'n'bass* e as substâncias psicadélicas ao *trance*. No entanto, os discursos de muitos dos entrevistados indiciam uma certa difusão da

<sup>29</sup> De facto – e esta será uma questão que será aprofundada –, o *trance* parece até certo ponto diferenciar-se das outras fracções estudadas pelo facto de revestir certas características *subculturais* clássicas de um modo particularmente visível.

<sup>30</sup> Os 'retratos' de quase todas as mulheres citadas serão apresentados no capítulo seguinte.

<sup>31</sup> A este respeito cf., por exemplo, Silva, Vítor, 2004.

cocaína e por vezes a presença de heroína, tal como de outras substâncias, como a quetamina<sup>32</sup> (particularmente no *trance*) e os *speeds*.

*Absolutamente essencial é o facto de, segundo as descrições apresentadas pelas frequentadoras entrevistadas (transversalmente a todas as fracções do clubbing consideradas), a mistura entre drogas e álcool parecer ser uma prática muito comum, se não mesmo generalizada, nas realidades empíricas aqui estudadas.*

É agora altura para nos centrarmos da distinção entre *clubbing* 'mainstream' e 'underground'. Pini (2001) e Hutton (2004; 2006) definem o *clubbing* 'underground' como um conjunto de espaços onde não é consumido o álcool, mas sim o *ecstasy*, enquanto que os espaços de *clubbing* 'mainstream' se caracterizam pelo consumo de álcool. Esta diferença ao nível das substâncias consumidas é um elemento central na distinção. O consumo do álcool dos clubes 'mainstream' é associado a uma atmosfera marcada pelo 'engate' e por uma lógica de "mercado de gado" (para empregar a expressão usada por aquelas autoras), onde impera uma coerência masculina e uma objectificação da mulher. A pressão para o 'engate' e para as interacções sexualizadas são, assim, definidoras do *clubbing* 'mainstream', encontrando as mulheres no *clubbing* 'underground', segundo estas autoras, uma libertação face àqueles constrangimentos. Em suma, o *clubbing* 'underground' é visto como um espaço privilegiado para a liberdade da mulher e para a afirmação de novas feminilidades.

Focalizando-se sobre a problemática do risco, Hutton (2004; 2006) argumenta que, enquanto o consumo de álcool predispõe a mulher para uma perda do controlo sobre a sua sexualidade e uma maior vulnerabilidade face às estratégias de 'engate' por parte dos homens, o consumo de *ecstasy* permite-lhe conservar o controlo e a autonomia. *A este nível, a validade da oposição entre 'mainstream' e 'underground' no contexto sócio-geográfico por nós estudado é, até certo ponto, posta em causa, pois a regra geral parece ser a mistura de álcool com as drogas. A mistura nos consumos poderá ter consequências em termos de vários aspectos associados à problemática do risco, nomeadamente o controlo das mulheres sobre a sua sexualidade e a vulnerabilidade inerente a esse nível. É importante considerar, pois, a relação tripla entre o risco, a sexualidade e o consumo de substâncias (drogas/álcool). Refiram-se os relatos de frequentadoras de *trance* a propósito do consumo crescente de vinho nestas festas (as bebidas brancas são aquelas mais associadas aos contextos de *clubbing*).*

#### *ii) O simbolismo do ecstasy e MDMA como 'drogas do amor' (do simbolismo ao abuso)*

Para além da mistura de drogas com álcool, a ideia do *clubbing* 'underground' como sendo *caracterizado por um clima de relativa a-sexualização, permitindo, assim, uma maior libertação das mulheres face a certos constrangimentos, expectativas e padrões de*

<sup>32</sup> Anestésiante de animais de grande porte, cujo uso em festas de música electrónica de dança parece estar particularmente associado à fracção *trance*.

*comportamento* pode também ser, até certo ponto, relativizada em alguns dos contextos por nós estudados. Ao longo das várias incursões etnográficas as interacções de tipo erotizado e sexualizado não se revelaram muito visíveis. No entanto, há vários dados obtidos nas entrevistas que permitem questionar a ideia de ausência de uma dimensão sexualizada e de lógicas de 'engate', entre outros tipos de comportamentos. Nos contextos estudados, ao contrário do que afirmam Pini (2001) e Hutton (2004; 2006), o *ecstasy* e o MDMA parecem adquirir uma simbologia de 'drogas do amor', predispondo a abraços amigáveis, afectuosos e assexualizados ou exacerbando, quando muito, uma sexualidade auto-centrada e auto-contida.

No caso do *drum'n'bass*, Violeta, uma frequentadora antiga e conhecedora profunda do meio, refere precisamente que o MDMA e o *ecstasy* são aí vistos como 'drogas do amor'. Violeta considera que, embora a um primeiro nível o modo como são vivenciados os efeitos dessas substâncias corresponda, de facto, a uma sensibilidade e afectuosidade especiais, mas assexualizadas, as pessoas tendem facilmente a "confundirem as coisas", sendo fácil que um modo de relação leve a outro e que tais efeitos se repercutam ao nível das vivências da sexualidade.

Quanto à existência, nas mulheres, e no âmbito do uso de drogas, de um sentimento de medo de perderem o controlo sobre a sua própria sexualidade e de se tornarem vulneráveis a este nível, afirma:

"(...) acho que [as mulheres] se calhar às vezes até fazem [tomam drogas] para acontecer (risos), porque até se sentem à vontade porque são pessoas envergonhadas e... e aquilo é um meio mais fácil; e depois, esta questão do MDMA e das mulheres consumirem mais... tem muito a ver... com o facto de, simbolicamente, elas serem consideradas drogas do amor [...] isso, nas pessoas, nota-se... na sua felicidade... que elas transbordam... e isso depois é muito mais fácil... dar um abraço e criar uma relação e uma interacção com outro... [...] [E: *inclusivamente nas dimensões mais sexualizadas?*] ... sim, sim... acaba por te libertar ou livrar de um conjunto de preconceitos que poderás ter, mesmo valores, em relação à situação... acho que sim..."

No entanto, ressalva:

"Primeiro acho que... quem consome não consome com essa intencionalidade, mesmo... acho que é mesmo pela dança em si, pelo conseguir acordar outros sentidos... enquanto ouves aquela música. E depois, quando tem a noção de que as coisas se tornam mais fáceis num outro campo... isso pode depois ser propício a esse consumo."

Apesar de Ana, uma das frequentadoras de *techno* entrevistadas, afirmar que a 'roda'<sup>33</sup> (pastilha de *ecstasy*) pode 'bater' de várias formas, predispondo para diferentes

<sup>33</sup> O termo 'roda' surgiu nos discursos das frequentadoras de *techno* entrevistadas e significa pastilha de *ecstasy*.

tipos de experiências e comportamentos, refere, tal como as suas três amigas, que a substância é chamada “roda do amor”. Na entrevista em conjunto com estas quatro frequentadoras de *techno*<sup>34</sup>, todas afirmaram claramente que *a dimensão sexualizada está presente e é associada ao simbolismo da substância*. Maria diz:

“[...] o *ecstasy* tanto dá p'ra aquelas pessoas que ficam violentas... tanto te dá p'ra ficar violento como te dá p'ra casais em *love, love, love, love*... dá... dá p'ra tudo (...) aquele que é violento e que só vê violência... (...) esse... acho que ainda fica pior, mais possuído... mas aqueles que tu vês assim... naquela ondinha de 'tar a curtir... (...) quando tal até olhas, se não 'tiverem controlados até 'tão a fazer sexo ali... (...) esquecem... é me'mo assim... é verdade (...) acho que mexe com o sistema sexual... (...)”

Para além da presença de posturas e de comportamentos associados à dimensão 'engate', existem relatos de fenómenos que são fortemente comprometedores de alguma possibilidade de 'empowerment' para qualquer frequentador/a de festas de música electrónica desprevenida/o. Trata-se, nomeadamente, do fenómeno das “águas-minadas” (em que alguém oferece a outrem água com drogas misturadas, dizendo que é apenas água), bem como a dádiva, por parte de homens, de drogas a mulheres (voltaremos a este ponto adiante) no âmbito de esquemas calculistas e até predatórios que têm como objectivo provocar a perda, por parte da mulher, do controlo sobre a sua sexualidade, o que resulta amiúde em abusos e tentativas de violação. Os relatos deste tipo de situações são especialmente intensos nos discursos das frequentadoras de *techno* (embora se refiram não exclusivamente a festas *techno*, mas também a festas/pistas de *house* e mesmo de *trance*).

Vanessa (*techno*) começa por descrever fenómenos de um presumido aproveitamento, por parte dos homens, da perda de controlo das mulheres em virtude dos consumos de *ecstasy* e da simbologia desta mesma substância (em nada alheia à prática de consumos mistos com álcool):

“Há pessoas que não se importam e eu já tenho essa preocupação [de ver se a garrafa está minada]. Como gosto de estar controlada e de saber o que estou a fazer – porque apesar de estar drogada gosto de saber o que estou a fazer, que me estou a controlar – sei que se aquele vier ter comigo eu vou-me controlar e vou saber pôr limites. Há muitas raparigas que perdem a noção dos limites por causa da droga que metem, da quantidade... e bebem. Eu não bebo álcool. Eu vou p'ra uma festa e não sou capaz de beber uma pinga d'álcool.

[...] Tanto homens como mulheres [misturam álcool com outras substâncias]. Muitas vezes as miúdas misturam e não se sabem controlar. Vem

<sup>34</sup> São apresentados os 'retratos' sociológicos de três delas no próximo capítulo.

aquele apalpa e elas até deixam. Eu já não era capaz se um me viesse apalpar levava logo... [...] já vi situações dessas em festas... de chavalas e eles virem e até se agarram a elas a dançar e não as conhecem de lado nenhum...”

“O que já observei foi estar na discoteca e ver rapazes a roçarem-se em raparigas sem... via-se mesmo que não as conheciam de lado nenhum e que elas se deixam levar por eles, estão na boa. É a tal coisa, o *ecstasy* é a droga do amor como se costuma dizer... [...] Há um pouco essa imagem e muitas mulheres transmitem essa imagem porque se deixam levar.”

“Aquele que se roçou em mim se eu tivesse ido na onda dele se calhar tinha acontecido alguma coisa...”

Se bem que a construção discursiva de Vanessa se baseie numa perspectiva que enfatiza um presumido 'aproveitamento' por parte dos homens relativamente à perda de controlo das mulheres devido aos efeitos das substâncias, não pondera que esta seja a única situação ocorrida. Considerando que esse “amor” associado à simbologia e efeitos do *ecstasy* assume um carácter assaz sexualizado, refere que “também há aquelas [mulheres] que vão com a intenção de conhecerem alguém diferente e querem até mesmo estar com a pessoa”.

O seu discurso contrapõe, igualmente, as situações de um suposto aproveitamento por parte dos homens, àquelas ocasiões em que se manifesta um amor fraterno e assexualizado que se exprime por tocar e abraçar desconhecidos numa atmosfera de bons sentimentos (o que é associado por Pini ao consumo de *ecstasy* e aos contextos de *clubbing* 'underground'):

“(...) já me aconteceu estar o pai do meu filho atrás de mim e um mocinho vinha a dançar – mas não me faltou ao respeito – o mocinho vinha a dançar e fez-me assim com as mãos para eu dançar e eu olhei para o pai do meu filho e ele fez-me assim e eu dei-lhe assim a mão “tá-se, mano”. Porquê? Porque ele 'tava a curtir a dele'. Eu confiei no [algunha do companheiro], se ele disse que sim é porque 'tava-se bem'. O rapazito 'tava a curtir a dele' e depois foi embora, não houve nada, não me faltou ao respeito nem falou nem nada. Ele simplesmente esticou assim as mãos para eu dançar com ele...”

Para além de 'engate' e “aproveitamento”, o fenómeno das “águas-minadas” e as situações de abuso e de predadorismo dão um novo relevo a esta problemática. Apesar de Vanessa salvaguardar que “já conheci pessoas que são capazes [de minar águas] só p'ra ver a moca dos outros [...] entre amigos mesmo, minar entre amigos” e sem qualquer intenção de abuso sexual, há obviamente uma conexão entre 'minagem' e predadorismo sexual. Vanessa relata, ainda, um outro episódio:

“É assim, já tive uma chavala que conheci numa festa que eu entrei na casa de banho e ela estava a chorar e eu perguntei-lhe porquê... e a miúda

estava completamente assustada, porquê? Porque um gajo tinha-a levado lá para dentro da casa de banho dos rapazes e tinha tentado abusar dela lá dentro. Só que ela não sabia quem era, porque estava toda drogada ao mesmo tempo... “Eu estava com eles, eles começaram a dar-me de beber eu aceitei” e não sei... ela estava completamente assustada... [...] Ela deve ter acordado para a vida... [...] era a terceira vez que ia a uma festa. Diz ela “vim aqui porque vim com umas amigas” e nem sabia das amigas. [...] E depois perdeu-se delas ali e prontos... depois eles ofereceram... claro, depois são novas, oferecem-lhes uma rodinha e... [...] eles depois querem-se aproveitar das miúdas. Há rapazes para isso.”<sup>35</sup>

Ana (*techno*) descreve o estado vulnerável destas mulheres, afirmando que é “o consciente delas que já não tá ali, é a tal coisa: consomem até dizerem assim... «não sei, olha, ‘tô aqui’”.

Não esqueçamos que a presença desta dimensão sexualizada ocorre em contextos onde não parece predominar o consumo de *ecstasy*/MDMA desligado do álcool. Ressalve-se que, quando há um consumo exclusivo de *ecstasy* (sem a mistura com álcool) – e tomando como certa a ideia de que os efeitos de *ecstasy* não põem em causa o controlo da mulher sobre a sua sexualidade, como defende Pini –, seria de conferir a devida relevância ao contra-argumento de que, em tais circunstâncias, o envolvimento consciente da mulher numa interacção sexualizada constituiria um exercício da sua liberdade em plena consciência. No entanto, pelo contrário, os dados indicam que, nos contextos estudados, é muito frequente – senão a regra – o consumo destas substâncias concomitante com o de álcool.

Contudo, é importante salientar que o *trance*, ao nível dos discursos (e da própria ideologia oficial, se assim podemos dizer), se destaca por uma particular ênfase na negação da presença da dimensão ‘engate’<sup>36</sup>. Praticamente todas as frequentadoras de *trance* entrevistadas salientam a relativa irrelevância da dimensão sexualizada de engate nas suas experiências *club*-(sub)culturais. Apesar disso, o discurso de DJ Trancer é excepcional e dissonante relativamente aos das restantes *trancers* entrevistadas, ao considerar que, recentemente, o ‘engate’ se tem tornado mais presente e visível – o que seria sem dúvida associável ao processo de massificação que tem ocorrido nos últimos anos, comprometendo o ‘espírito’ original das festas. Esta situação seria indissociável da entrada

de novos tipos de frequentadores (provenientes, por exemplo, da fracção *techno*, onde aparece um grande número de traficantes que introduziriam essas substâncias).

Assim, o *ecstasy* e o MDMA surgem como as substâncias que adquirem uma simbologia de “drogas do amor”. O *ecstasy* parece ser a droga mais usada nos contextos das festas de *techno*, a partir dos discursos das frequentadoras entrevistadas. Por seu lado, o MDMA (a par com a cocaína) emerge enquanto uma das substâncias de eleição no *drum'n'bass*. Nem o *ecstasy* nem o MDMA são propriamente drogas características das festas de *trance*, não correspondendo à ideologia do movimento, que se associa ao consumo de drogas psicadélicas (ácidos e cogumelos).

Para além de distinguir entre “drogas para o corpo” e “para a cabeça”<sup>37</sup>, DJ Trancer afirma que a simbologia do *ecstasy* e do MDMA como ‘drogas do amor’ também existe no *trance* (“sim, no *trance* é igual”).

“Há muito md, sim! Acho que é o que há mais, se calhar, ultimamente. [...] Antes era mais psicadélica... agora as pessoas metem drogas mais p'ra o corpo. Antes era mais p'ra cabeça. Antes eram mais drogas psicológicas, como é o caso do LSD, dos cogumelos. Agora é mais *speed*, md, e coisas assim. Mais p'ra aguentares ficares ali.

[...]

“Se meteres... [...] um ácido já fazes uma longa viagem, se meteres uma pastilha ‘tás “in love”, se meteres um md também ‘tás um bocadinho assim todo “in love” [...] toda gente é amigo... sei lá, “tô contente”, “gosto de ti, gosto de toda a gente!”...”

DJ Trancer distingue entre MDMA e o *ecstasy* em termos – diríamos – do tipo de “amor” (sexualizado ou não) associado aos seus efeitos, afirmando que, apesar de o uso de MDMA ter aumentado, tal não terá acontecido com o *ecstasy*:

“Se for o *ecstasy* é sexualizado! Mas se for o md, é mais amigo de toda a gente, “ah, dá-me um abraço, eu gosto de ti...” (...). Sexualidade não, acho que é assim, só se for pastilhas de *ecstasy*. Mas como no *trance* não se consome muitas pastilhas já, é muito raro haver aquelas drogas do mais sexual. É mais no *techno*, acho eu, que há mais isso.

Mesmo em relação ao *trance*, importa ter em conta que os consumos de substâncias tendem a ser concomitantes com os de álcool. Existem relatos, como vimos, que

<sup>35</sup> A maior parte de episódios concretos deste tipo que foram relatados por estas mulheres aconteceram em festas/pistas de *house*, que também frequentavam. Apesar de ter sido difícil clarificar a questão, elas (Ana e Rosa) tenderam a associá-los mais aos contextos do *house*, o que confirmaria a adequabilidade deste tipo de festas à caracterização do *clubbing* ‘mainstream’ segundo a definição de Thornton, Pini e Hutton. É possível que no *house* os comportamentos de abuso e predadorismo sexual ocorram mais frequentemente, o que justificaria a validade da oposição ‘mainstream’ vs. ‘underground’. No entanto – veremos adiante – um destes episódios terá ocorrido na pista de *trance*. Para além disso, tendo-lhe feito a pergunta de modo explícito, Maria referiu que estas situações ocorriam indistintamente em todos os tipos de festas/pistas que frequentavam: *techno*, *house*, *trance*...

<sup>36</sup> Cf. os ‘retratos’ das mulheres *trancers* entrevistadas apresentados no cap. 4.

<sup>37</sup> O discurso de Vanessa (*techno*) também inclui esta distinção: “há rodas que dão para o corpo e há rodas que dão para a cabeça. Na altura eu não sabia que havia e então ao pai do meu filho (...) deram-lhe umas rodas (...). Eu meto uma e eu não gosto, e eu detesto, porque p'ra cabeça é para fazer filmes, deixas-te levar pelo filme que a roda está a fazer e eu não gosto, porque como já te disse gosto de estar consciente, mesmo acompanhada gosto de estar consciente”. Este facto sugere que as frequentadoras de *techno* entrevistadas poderão designar de ‘rodas’ quer o *ecstasy* quer o MDMA, apesar de, quanto aos consumos predominantes nestas festas, referirem o *ecstasy*.

indicam um aumento de consumo de álcool entre os frequentadores do segmento mais jovem, bem como referências à introdução do vinho.

Em suma, importa estarmos abertos às características próprias do *clubbing* nos contextos sócio-geográficos *localizados* que estudamos sem que se procurem importar e aplicar quadros teóricos ou estruturas conceptuais de um modo cego, meramente pressupondo realidades que não existem (e impondo, assim, uma construção – que se revelaria artificial e desadequada – ao objecto de estudo).

*Um percurso individual do house até ao trance: uma afirmação da validade da oposição clubbing 'underground' versus 'mainstream'*

No âmbito deste estudo, encontramos frequentadoras que tiveram percursos híbridos<sup>38</sup> ou cujas trajectórias foram marcadas pela passagem do *clubbing* 'mainstream' para o 'underground' (aceitemos a validade da oposição), nomeadamente do *house* para o *trance* ou para o *drum'n'bass*. Tal dá-nos uma oportunidade privilegiada para analisar as experiências dessas mulheres no *clubbing* 'mainstream' através dos seus olhares retrospectivos (e como seria de esperar: críticos) gerados em virtude da mudança de posição no interior do universo do *clubbing* (sem que deixemos, a seu tempo, de considerar todas as implicações dos seus discursos e da sua experiência *club*-(sub)cultural em termos das suas posições de partida e de chegada e respectivas trajectórias no espaço social pré e extra-*clubbing*).

Thornton sugere haver uma 'genderização' dos subgéneros musicais e respectivas fracções *club*-(sub)culturais. A 'un-hipness' do *clubbing* 'mainstream' é associada à feminilidade, em oposição à 'hipness' do *clubbing* 'underground', articulada à masculinidade (Thornton, 1996: 87-115).

O *clubbing* 'mainstream' (a discoteca comum) está associado ao subgénero musical *house*. De facto, a presença de mulheres como frequentadoras parece verificar-se com maior intensidade nas festas de *house* (porventura também em subgéneros de *house* e respectivas sub-fracções reservadas a círculos mais restritos). Maria<sup>39</sup>, uma das frequentadoras de *techno* entrevistadas (que por vezes também frequentava festas de *house*), afirma: "dizem que o *house* é música para mulher". Maria caracteriza as frequentadoras das festas de *house*, nomeadamente as que vão às 'Noites da Mulher' (em que têm entrada gratuita), como aquelas que "bebem um copo e caem p'ró chom". Pelo contrário, faz questão de salientar, ela e as amigas (mulheres do *techno*) – que caracteriza como "mais guerreiras" – sempre compraram as suas próprias entradas. Musicalmente, o *house*, frequentemente incluindo vozes, caracteriza-se por uma dimensão melódica mais saliente, por oposição ao *techno*, no qual a dimensão rítmica assume particular

<sup>38</sup> Nomeadamente frequentadoras de *techno* que também iam a eventos *house* (cf. os seus 'retratos' no capítulo seguinte).

<sup>39</sup> O 'retrato' de Maria será apresentado no capítulo seguinte.

preponderância, caracterizando-se pela forte intensidade e velocidade da batida (passível, por isso, de ser considerado agressivo ou até violento). A música *techno* – em contraposição ao *house* – é associável, pois, à construção social e psico-cultural da masculinidade na nossa sociedade.

Teresa, por seu lado, representa uma experiência e um discurso<sup>40</sup> que, para além de sugerirem que os contextos *club*-(sub)culturais (neste caso relativos à fracção *trance*) poderão constituir um espaço de experimentação de novas feminilidades, confirmariam a aplicabilidade da distinção entre *clubbing* 'mainstream' e 'underground' e do próprio conceito de 'underground' à realidade por nós estudada (ou pelo menos à fracção *trance*).

A justificação que dá para a sua impressão<sup>41</sup> de existirem cada vez mais mulheres a frequentarem ns festas de *trance* é ilustrativa do significado que atribui à participação do *trance* na sua própria vida<sup>42</sup>:

"(...) acho que é mesmo o facto de as mulheres encontrarem ali... pronto!, um mundo em que são iguais, não são mais nem são menos, são iguais: são tratadas de igual forma, são... têm os mesmo direitos que não têm... – não é uma questão de direitos, mas pronto: são iguais, é basicamente encontrares ali um mundo em que podes ser tu e não és discriminada p'ra mais ou p'ra menos por causa disso. [...] O *trance*<sup>43</sup> ou as festas de *trance* [...] de certa forma [são] uma afirmação de liberdade: tu 'tás ali, tu podes ser quem queres... sem 'tar ali alguém a massacrar «porque parece mal 'tares aqui a fazer isso» e «porque não podes fazer aquilo»"

Teresa frequentou as festas de *house* antes de conhecer o *trance*. A oposição entre ambas as fracções *club*-(sub)culturais – 'mainstream' e 'underground' – adquire pertinência:

"A discoteca normal corta-te logo o efeito (risos)... só pelo simples facto de que tens que ter a indumentária certa p'ra entrar: tu por exemplo quando vais ao *house*, as mulheres são todas *glamour*... é o *sex appeal* que comanda um bocadinho o *house*, no *trance* não, tu, tu se quiseres ir vestido de farrapo vais de farrapo [...] há a selecção à porta... tu se vais bem vestido, entras imediatamente, se vais vestido assim e assim entras daqui por meia hora e pagas mais dez euros, por exemplo... [uma vez] descuidei-me um bocadinho da imagem, chego lá e pedem-me quinze!... mas porquê?, porque me esqueci de pôr o baton!... [...] tu tens de estar um chic... ou

<sup>40</sup> O 'retrato' de Teresa será também apresentado no capítulo seguinte.

<sup>41</sup> As 'constatações' a este nível não são coincidentes nos vários discursos recolhidos.

<sup>42</sup> A questão da *significância* da participação *club*-(sub)cultural na sua vida (referente ao *eixo de análise 3*) não será, por enquanto, aprofundado, o que ocorrerá no seu 'retrato' e nas secções que se seguirão.

<sup>43</sup> Note-se que, nos seus discursos, os actores sociais empregam o termo "trance" para denominar o subgénero musical e a fracção *club*-(sub)cultural *trance*.

muito glamourosa... e eu acho que isso cria a ideia de mulher-objecto no *house*... e não me agradou... e encontrei no *trance* conversas inteligentes... (...) respeito pela mulher... coisa que não encontrei no *house*.”

Esta frequentadora refere, igualmente, casos de apalpões a mulheres por parte de homens. Uma «mulher-objecto» é, para esta entrevistada, aquilo que os homens do *house* procuram:

“(...) se reparares, os homens do *house* ou que gostam da discoteca e tal... procuram mulheres bonitas... não é?... Alguém que esteja ao lado dele, que chame à atenção!, que... «sim senhora! É uma boa mulher!»... ‘tás a compreender?... e acho que sim!... isso (imperceptível) no *house*!”

O capital económico (mas também o simbólico e o social) (ao nível extra-subcultural) converte-se em capital subcultural (para empregar aqui o conceito proposto por Thornton), notando-se, igualmente, a definição de uma referência de masculinidade, em que deter um certo automóvel é valorizado e cria distinções, o que nos alerta para a necessidade de considerarmos as construções e classificações de género de um *modo relacional*:

“[...] cabecinhas de vento... – até podem ser muito inteligentes, mas pronto, «eu tenho de ser mais bonita do que inteligente p’ra agradar... ou p’r’arranjar o gajo com o BM[W] ou p’r’arranjar o gajo com o Mercedes», porque depois também tem tudo a ver com o estatuto... um bocado... lá dentro [...]”

A transgressão face à adequação às normas de apresentação (correspondentes às expectativas e papéis da «mulher-objecto») pode suscitar, inclusivamente, a activação de mecanismos de controlo social entre as próprias mulheres, simbolizados no “chicote” e respectiva metáfora:

“[...] quando chegámos à discoteca Chic [...] estivemos à porta bastante tempo p’ra entrar... lá entrámos... fomos à casa de banho e diz-me ela «sabes porque é que pagámos dez euros?!...» e eu «não!...» e ela «da última vez que cá vim paguei cinco – pagámos dez euros porque tu não te pintaste!»... e eu «mas queres ver que ‘tou a levar com o chicote?!» – isto aconteceu!... e eu «mas queres ver que eu ‘tou a levar com o chicote porque não me pintei?... mas o que é isto?»... e eu «pronto ‘tá bem, OK, ‘tá tudo... queres que te dê os cinco euros de diferença?» «ah não!, só ‘tou a chamar à atenção!» e eu «OK...»...”

Para Teresa, o consumismo, o gosto e as estratégias de distinção são elementos marcantes das conversas na discoteca:

“(...) os comentários e as conversas era «eh pá, olha p’r’aquela... com uma botas de cinquenta contos e uma mala de dez euros» ou então alguém tira um telemóvel do saco... «fogo! Tem um saco... – diz-me lá a marca, que eu já não sei qual é a marca... – tem que custa oitenta contos e um telemóvel trinta e três dez – olha-me p’r’aquilo!» e eu fico «não, ‘tá na hora de eu ir embora...» [...] são fúteis a estes pontos... de ‘tarem a criticar «aquilo é caro e aquilo é barato e ela conjugou as duas coisas?!, não pode ser...»...”

Inês, uma outra frequentadora de *trance*, afirma também que, felizmente, não encontra a lógica de engate no *trance* como na discoteca comum. ‘Engate?!... ah!...’, diz com repugnância, cruzando os dedos como a afastar o diabo.

No entanto, convém não esquecermos que estes são *olhares* exteriores ao *house*, por parte de mulheres que (já) não se identificam com esta fracção *club*-(sub)cultural apresentando, por isso, um discurso crítico.

## Trave-mestra II

*Género, economias de distribuição de drogas, capital subcultural e risco*

Quase todas as frequentadoras do *drum’n’bass* e do *trance* entrevistadas afirmaram, com preocupação quase maternal (as assíduas do *techno* referiram-no, por vezes, mas muito menos intensamente), que as festas são crescentemente frequentadas por pessoas de uma faixa etária inferior que consomem cada vez maiores quantidades de drogas, mencionando mesmo a presença de jovens com cerca de 12 ou 13 anos de idade. Tal parece constituir uma segmentação importante no interior destas fracções do *clubbing*.

Por exemplo, referindo-se especialmente à faixa etária mais jovem (em regra a partir dos 17 anos até, *grosso modo*, os vinte e tais), que considera ser hoje “o rosto do *drum’n’bass*”, Violeta<sup>44</sup>, uma frequentadora já antiga e com um elevado reconhecimento e estatuto no meio, considera que “há muita inconsciência neste momento” relativamente aos perigos associados ao consumo de substâncias “traçadas”, ou seja, adulteradas. No caso específico das raparigas considera que também “começa a haver” um consumo muito frequente e despreocupado quanto à origem e fiabilidade das substâncias, particularmente no segmento mais jovem:

“(...) o que é preocupante é [que as raparigas] (...) não se preocupam com o que consomem... se calhar preocupam-se mais com o fulano [com quem] que vão consumir, sabes?... tipo «aquele gajo é todo pintas» e não sei quê... e... aquele fulano até lhes suscita interesse, porque há, sei lá, bué de oportunidades de consumir nas festas... e se fores miúda, então... n delas... há sempre alguém que... basta tu queres «olha desculpa, não sabes de alguém que me queira arran-

<sup>44</sup> O seu ‘retrato’ será apresentado no capítulo seguinte.

jar...», a pessoa se tiver... automaticamente se fores miúda, ó pá, então... 'tás a ver?...'»

Violeta relaciona a atracção das raparigas pelos “gajos todo pintas” com a sua falta de atenção face às precauções a ter no uso das drogas. Para além disso, associa o *drum'n'bass* a outras actividades tais como o *parkours*, o *graffiti*, o *skate* e o *hip-hop* configurando estas práticas uma modalidade de “cultura de rua”. A experiência destas actividades por determinados frequentadores do *drum'n'bass* actua como fonte de acumulação de um certo tipo de capital subcultural – possuído maioritariamente por rapazes –, funcionando como factor de atracção das raparigas. Por sua vez, Helena<sup>45</sup> e Cátia (elas próprias namoradas de DJ's) referem que tendem a formar-se grupos de seguidoras dos DJ's (as 'groupies'). Daí que, estar-se ligado à produção/organização de eventos, à produção musical propriamente dita, ou ser-se DJ ou MC, confira um alto grau de capital subcultural e estatuto. Estes papéis ligados à produção são predominantemente ocupados por homens, já que no *drum'n'bass* em Portugal, praticamente não existem mulheres a desempenhá-los. Nas suas implicações de género, esta distribuição desigual de capital subcultural é potencialmente geradora de efeitos sobre as relações amorosas e as interacções sexuais. Voltemos ao discurso de Violeta:

“(...) eu acho que dentro do *drum'n'bass* há muita gente gira... acho que começa por aí... acho que todas as miúdas que vão, vão à procura do rapaz perfeito, bonito... – e há muitos homens bonitos nas festas de *drum'n'bass* – até porque eu vou a uma festa de house, assusto-me... as caras e se calhar também o consumo de droga, sei lá... e assusta-me mesmo... e... depois, são meninos que estão normalmente agora ligados a culturas de rua, ou seja, o skate, o parkours, o graffiti, o hip-hop... está na moda!, digamos, de certa forma... chegam ali e... (breve silêncio) e dão-se!, entregam-se!... assim, sem mais nem menos, percebes?, eu acho que tem muito a ver com uma questão de afirmação... depois elas próprias conseguem criar este grupo de pares e andarem cá fora... durante o dia... e terem isto como uma referência delas e...”

Em todas as fracções subculturais estudadas a venda, compra e distribuição de substâncias (aos amigos) parecem ser tarefas maioritariamente desempenhadas pelos homens. Não surge como descabido relacionar a presumida ‘inconsciência’ das raparigas relativamente aos perigos no consumo de substâncias adulteradas de que fala Violeta com um *factor estrutural* e basilar de toda a economia de distribuição e consumo das drogas, assente na possibilidade das raparigas conseguirem com facilidade obter gratuitamente drogas por parte dos rapazes (‘a cavalo dado não se olha o dente’, diríamos).

<sup>45</sup> Idem.

“... pois... eu tenho amigos meus que vendem... que dizem «aquela? Não... tu se quiseres, elas chegam-se a... se eu quiser, elas chegam-se logo a mim, basta eu lhes mostrar um saquinho», pronto, acho que as mulheres também são um bocadinho «colas» (rindo ligeiramente)... digamos, pronto, eu tenho essa sensação... colam muito àqueles que vendem as coisas, ou que têm, ou que compram, não é?”

Uma outra frequentadora do *drum'n'bass*, Beatriz, afirma que já viu numerosos casos, “mesmo à sua frente”, de mulheres a aproximarem-se de homens com o objectivo claro de conseguirem drogas sem pagar. Cátia e Helena (numa entrevista em conjunto) relatam como, por vezes, nestas interacções, as mulheres jogam com as expectativas de ‘engate’ dos homens, usando estratégias de sedução:

“*Helena*: há algumas que se aproveitam da condição de mulher para [isso]/ *Cátia*: e se calhar até seduzirem um bocado o homem p'ra... mandarem uma risquinha, há mulheres assim... há mulheres que são assim, eu já vi situações dessas... em que se aproveitam um bocado daquela coisa de serem mulheres, seduzirem um homem e terem uma droga!... pessoas mais viciadas e... (...) acho que as raparigas mais novas é mais numa de curtição; aquelas raparigas mais velhas que já... [...] / *Helena*: que já fazem por 'tarem viciadas, acho que é [...] juntar o útil ao agradável [...] / *Cátia*: essas [as mais velhas] é mais... por sedução... / *Helena*: sabem quem é que tem!... sabem que basta chegar lá e... um sorrisito, um beijo e tal... e conseguem ter acesso.”

Daí se deduz que, para os homens, apesar de as mulheres poderem jogar e manipular as suas expectativas, ter droga para oferecer poderá funcionar como um capital subcultural passível de ser usado no âmbito de estratégias de sedução e de ‘engate’ mais ou menos subreptícias.

Questionada sobre até que ponto há mulheres “colas” (para empregarmos a expressão sugerida por Violeta) no âmbito do *trance*, DJ Trancer<sup>46</sup> concorda que aí, por vezes, isso também acontece, descrevendo, igualmente, situações em que as mulheres jogam com determinadas expectativas no intuito de maximizarem a obtenção gratuita de drogas (o que contraria, note-se, o discurso oficial dominante de que não haveria ‘engate’ no *trance*).

Relativamente às festas de *techno*, o discurso nada subtil de Vanessa indicia também a presença dos dois fenómenos acima descritos:

“há chavalas que se controlam e que vão para lá para curtir simplesmente e nada mais e há aquelas que já vão na ideia de...[...] Não é [de arranjar] namorados, mas já como se costuma dizer, já são ardidias delas pró-

<sup>46</sup> O seu ‘retrato’ será apresentado no capítulo seguinte.

prias, aquelas miúdas que andam hoje com um namorado e se não der com este dá com aquele e têm mais a probabilidade de cair no paleio desses gajos, daqueles que “queres uma rodinha?” e conseguem-nas comprar através de dar-lhes droga e dar-lhes de beber. Também há aquelas que vão e “paga-me a bebida” e tu até pagas, porque achas que a vais comer e passado um bocado olhas para o lado e já não a vês, porque o que ela quis foi beber e foi-se embora e tu pagas e acabou... (risos)”

Claramente, estamos aqui em presença de uma ‘igualdade’ de género em termos da existência de uma *não ingenuidade* mútua.

O discurso de Vanessa sugere, ainda, a operância de capitais (económico, social, simbólico e económico) que, simultaneamente, são extra e intra-(*club*)subculturais, funcionando no interior das festas como capital subcultural. Toda a questão da convertibilidade dos capitais é aqui relevante:

“Esse tipo de raparigas não há muita preocupação da fama que vão ter, porque é assim, têm tudo deles... querem droga têm droga, querem dinheiro têm dinheiro, querem andar de carro têm carro, percebes? [...] Tu não tens nada, tenta imaginar, tentas-me engatar, eu até sei que não tens carro, não tens “não sou dessas”, mas aquele pintas de bairro que tem um grande carro e até vende droga já é a fama de mauzão, já chama aquela atenção “vou andar de carrinho, ganda máquina qu’ele tem”. Há chavalas assim em festas. Não se importam mesmo.”

Claramente, os tipos de capital de um determinado meio social (não exclusiva mas inegavelmente ligado a uma determinada cultura de bairro) que valem fora das festas são os que, no seu interior, funcionam como capital subcultural ([E: *Ser um traficante conhecido, ter um bom carro, achas que isso dá estatuto no meio do techno?*] “É assim, não é no meio do *techno*, atenção! É em tudo.”).

Tenha-se ainda em conta as situações (já anteriormente descritas) em que, mais do que com intenções de ‘engate’, os homens ofereceriam drogas a mulheres de modo calculista e no âmbito de esquemas predatórios, de modo a provocarem a perda de controlo sobre a sua sexualidade (‘águas-minadas’, tentativas de abuso, violação). A este respeito, torna-se relevante considerar como a assimetria de posições no espaço social é relevante: pertencer ao segmento da produção/organização de eventos, ser dono de um estabelecimento, um DJ ou um segurança confere capital subcultural (sem dúvida com implicações extra-*club*(sub)culturais, em termos dos capitais económico, social e simbólico) e, para além disso, *poder* (multiforme), maximizando as possibilidades de um homem ser bem sucedido nos comportamentos predatórios que, eventualmente, leve a cabo. Maria (*techno*) relata uma situação<sup>47</sup> em que o protagonista de uma possí-

<sup>47</sup> Rosa (*techno*) relata também como foi vítima de uma tentativa de violação em que o protagonista era um segurança da própria discoteca – no entanto, tal ocorreu na pista de *house*. Cf. ‘retrato’ de Rosa no próximo capítulo.

vel tentativa de abuso teria sido um DJ (de *trance*)<sup>48</sup> e/ou outros elementos ligados ao segmento da produção:

“essa miúda (...) quando chega à minha b[eira]: [falando lentamente:] «olha, não sei... a minha cabeça!... levaram-me p’r’ó escritório e, e consumi droga, deram-me!...» e eu «ó rapariga!... anda cá qu’eu vou contigo ó quarto de banho: conta aí...» – mas lá está!... eu não posso dizer se fizeram mais que aquilo... não posso!... não sei!... sabes?... mas que se torna perigoso, torna!... [...] a chavala toda fodida... (...) «ooooolha... não sei onde ‘tou... oooooolha... levaram-me p’r’ali p’ra um escritório, vim toda maluca»... (...) a miúda!...”

O discurso de Ana a este respeito não deixa de ser curioso (note-se a oposição entre os “grandes” e os “pequenos”):

“o pecado por vezes não vem dos pequenos, vem é de... (...) por vezes não vem dos pequenos porque não é dos frequentadores, por norma é... desde os donos dos estabelecimentos aos seguranças, a ver o que dali surge...”

“(...) aproveitam-se mais as pessoas... que é a tal coisa que eu digo, que têm o poder”

Os “grandes” que Ana refere seriam também, com maior frequência, aqueles que, observando de um modo calculista (“ver o que dali surge”), procuram detectar mulheres à beira da perda de controlo (em virtude de elevados consumos de drogas/ álcool), dado que seriam ‘presas’ mais fáceis para tentativas de abuso.

Na entrevista em grupo com quatro frequentadoras de *techno* entre os 27 e os 46 anos<sup>49</sup> (olhando todas elas já um pouco retrospectivamente para o ponto alto do seu envolvimento nessas festas), foi-nos revelado que no *techno* são predominantemente os homens que distribuem as drogas, inclusivamente oferecendo-as gratuitamente às mulheres: “parecia o papa a dar a hóstia”, diz Rosa em tom jocoso. Maria refere ainda que “queríamos era que nos dessem”, pois guardavam os excedentes em sacos de plástico para consumirem e/ou venderem na próxima festa (algumas destas mulheres vendiam substâncias, referindo uma delas que nos últimos tempos em que ia “já era mais para o negócio”).

Relativamente ao *factor estrutural* do quase monopólio masculino de posse e venda de drogas, salientáramos três aspectos. Em primeiro lugar, é notória uma *total ausência de preocupação sobre a origem e a composição dos produtos por parte das mulheres que consomem*. Em segundo lugar, é importante considerar a possibilidade de este factor

<sup>48</sup> A confirmar-se tal seria surpreendente tendo em conta a negação da dimensão sexualizada nos discursos dos frequentadores do *trance* e na própria ideologia ‘oficial’ do movimento.

<sup>49</sup> Todas elas integram o(s) mesmo(s) grupo(s) que se constituem para irem às festas. Os retratos de três delas serão apresentados no capítulo seguinte.

estrutural (e em concreto, a gratuitidade das drogas) ser potenciador de consumos elevados por parte das mulheres. As afirmações de Vanessa, uma frequentadora de *techno* são importantes, relativamente a estes dois pontos:

“Não é controle sobre a [sexualidade]... não têm controle é sobre a droga que metem. Metem-se às tolas mesmo. São capazes de tar à beira de um amigo e o gajo lhes estar a dar droga e elas estão sempre... não querem saber se metem uma, se metem duas, se metem *ecstasy*, se metem micros. Descontrolam-se.”

Em terceiro lugar, é relevante o facto de apenas na fracção *techno* (mulheres *clubbers* de meios populares) terem surgido casos contra-tendencias de frequentadoras que também traficaram drogas (apesar de estarem dependentes dos homens para obterem previamente as substâncias<sup>50</sup>, o que sugere um empreendedorismo subalterno): segundo Rosa, as quatro frequentadoras de *techno* entrevistadas teriam vendido substâncias. Uma frequentadora de *drum'n'bass*, muito conhecedora do meio, afirmou nunca ter conhecido nem ouvido falar de nenhuma mulher que vendesse substâncias, à excepção de uma *trancer* que o fazia, mas por conta de um homem. Apesar de as frequentadoras do *techno* não terem referido que tal actividade seria negativamente apreciada (por serem mulheres), o discurso de DJ Trancer sugere a existência de um duplo padrão no julgamento social, já que uma mulher que venda substâncias se tornaria particularmente mal vista:

“É muito raro ser uma mulher... muito raro, mesmo. Porque depois, quando é uma mulher, uma pessoa fica logo “ei, fogo!... mas tu agora és mitra?!...”, “ei, andas a vender droga!”, e não sei quê. [...] É, é um bocado mal visto. É logo “Fogo, aquela rapariga anda a vender droga!”. Porque (...) uma rapariga, uma mulher... sei lá, não sei...”

Para além das situações atrás descritas de dependência das mulheres face aos homens relativamente à obtenção (gratuita) de drogas, aquelas poderão também preferir delegar num amigo (homem) a tarefa de compra de substâncias (embora pagando). No entanto, é importante não partir do pressuposto de que este tipo de situações ocorre em todos os casos. Teresa afirma que muitas mulheres vão comprar de um modo autónomo, sendo este o seu caso e também o de Violeta (*drum'n'bass*). “Perderam a vergonha!”, diz Teresa, com um riso ligeiro, referindo-se à alteração da sua própria conduta a este nível (anteriormente sentia vergonha e pedia a um amigo), revelando uma circunstância que seria interpretável como sintoma de emancipação face a determinados constrangimentos associados aos papéis de género e à definição das feminilidades tradicionais. No caso do *drum'n'bass*, Cátia afirma também que, se hoje as mulheres não

<sup>50</sup> O empreendedorismo de Rosa e de Maria será um tema aprofundado nos respectivos ‘retratos’ a serem apresentados no capítulo seguinte.

assumem tanto o papel de vendedoras, elas “têm muito mais uma atitude de comprar e de consumir... dantes não era tanto”.

### Trave-mestra III

*‘Homologias’ entre segmentações sociais intra e extra-clubbing e processos de categorização social*

Importa, agora, abordar um terceiro aspecto fundamental, que será objecto de um subsequente aprofundamento. Existem indicadores da existência de uma certa linearidade entre a segmentação entre diferentes fracções do *clubbing* (‘underground’) e processos de segmentação social mais abrangentes – ou seja, da existência de ‘homologias’. Assim, o *techno* parece ser caracterizado pelas baixas qualificações profissionais e académicas dos seus frequentadores<sup>51</sup>, frequentemente oriundos de zonas urbanas tidas como problemáticas. Rosa refere que nas festas de *techno* encontrava-se gente muito conhecida, do seu próprio bairro (“era em peso lá”), descrevendo o tipo predominante de frequentadores das festas de *techno*<sup>52</sup>:

“o pessoal vive ali a música e é mais bairrista [ênfatisando esta palavra] – lá está – o *techno* é mais... bairro... é mais assim gandins[??] que é me’mo... (...) pessoal me’mo já da pesada... é que ‘tão habituados à tecnada (...) – apesar de haver algumas *jet-sets* por aí... também já andaram metidas na tecnada, que adoravam a tecnada! [refere uma modelo e apresentadora de TV]”

Existe, por vezes, a associação de festas de *techno* a episódios de violência. Uma das incursões etnográficas a festas de *techno* coincidiu com uma rusga levada a cabo pela GNR. A caminho do evento foram observados agentes que mandavam parar carros, inspeccionando-os. Junto à discoteca notamos alguns autocarros (de frequentadores) bem como um dispositivo das forças de segurança. (Uns meses antes, no mesmo estabelecimento, ocorrera uma agressão grave com um x-acto a uma jovem, por parte de uma outra, ao que parece por razões passionais, bem como, noutra ocasião, um episódio de tiroteio no exterior da discoteca). As organizações que promovem festas de *techno* têm-se preocupado em montar dispositivos de segurança que permitam minimizar as possibilidades de se verificarem episódios de violência. De facto, no âmbito das incursões etnográficas, foi possível verificar que, à entrada da discoteca, os frequentadores eram revistados antes de entrarem.

Voltando aos episódios anteriormente referidos, uma notícia *on-line* no Correio da Manhã dava conta do sucedido (excertos)<sup>53</sup>:

<sup>51</sup> Esta foi a caracterização a nível sócio-profissional feita por um organizador de festas de *techno*.

<sup>52</sup> Realce-se que não considerámos a vertente *techno-minimal*, subgénero/sub-fracção emergente que parece estar associada a tipos de frequentadores com características sociais muito diferentes.

<sup>53</sup> In Correio da Manhã *on-line* em [www.correiodamanha.pt](http://www.correiodamanha.pt) (acedido a 8/5/2009).

Figura 2

05 Maio 2008 – 00h30

Operação: Rave trouxe autocarros de Lisboa e Algarve

**Festa de armas e drogas**

O cartaz anunciava o DJ Rush, um norte-americano que prometia levar a música electrónica à discoteca Big Cansil, em Santa Maria da Feira. Eram esperadas centenas de jovens do Sul do País e a GNR temia que se voltassem a registar confrontos naquele espaço de diversão nocturna.

Uma operação de grande envergadura, marcada para a madrugada de ontem, acabou por acalmar os ânimos e permitiu apreender armas, dinheiro e droga, que ficaram à porta da discoteca, onde pelas 08h00 ainda se dançava animadamente.

O objectivo da operação estava definido. Evitar que entrassem armas na discoteca, reduzir as quantidades de drogas sintéticas naquele espaço de diversão nocturna e prevenir situações de confrontos físicos, muitas vezes motivados pelo consumo excessivo de álcool e de drogas.

“Lembro-me da última vez que fizemos uma operação numa festa deste género. Entrámos e, quando a pista esvaziou, o chão estava completamente azul. Dezenas de jovens tinham atirado as pastilhas para o chão, calcando-as para que não fossem apanhados”, dizia entre gracejos um dos elementos que ontem liderou a operação.

O resultado final, depois dos cinco acessos à discoteca terem sido controlados – numa operação que se prolongou até às 06h00 e que envolveu mais de 90 elementos do Grupo Territorial da GNR de S. João da Madeira –, foi plenamente alcançado. Entre as armas apreendidas contavam-se dois *sprays*, gás pimenta, bastões, uma navalha tipo borboleta e algumas matracas.

No total foram detidos oito indivíduos por posse ilegal de arma, dez por tráfico de droga, oito por condução por efeito do álcool e quatro por falta de carta de condução. Foi ainda recuperado um automóvel que tinha sido furtado recentemente e apreendidos 448 gramas de haxixe, equivalentes a 2240 doses; 8,3 gramas de cocaína e 40 pastilhas de *ecstasy*. [...]

**Encontrou a caçadeira na estrada**

Um grupo de jovens, de S. João do Estoril, Cascais, chega à discoteca já a madrugada vai alta. Passa das 04h00 e a carrinha [...] bastante degradada é mandada parar. Saem todos do carro e os polícias encontram armas. O grupo trazia no veículo uma caçadeira de canos serrados, uma faca e uma marreta, entre outros objectos.

Um dos jovens assumiu a propriedade da arma, mas justificou o facto de a trazer para a festa de modo, no mínimo, original. Diz que a encontrou momentos antes na estrada, quando se dirigia para Santa Maria da Feira. “Encontra uma caçadeira e resolve trazê-la no carro?”, pergunta incrédulo o polícia que acaba por levar o suspeito para a esquadra para formalizar a detenção. O resto do grupo segue viagem para a discoteca.

**Pormenores****VÁRIOS AUTOCARROS**

Além do autocarro proveniente de Portimão, outros dois foram alvo de revista. Saíram ambos de Lisboa, de diferentes pontos da capital, e traziam jovens, entre os 16 e os 30 anos, para a discoteca Big Cansil.

**EVITAR VIOLÊNCIA**

[...] objectivo da [rusga]. Evitar a repetição das cenas de violência envolvendo armas brancas e de fogo.

**REVISTA À PORTA**

Todos os acessos da discoteca estavam controlados. Restava o acesso a pé, que também era verificado pelos elementos da GNR. Quatro ou cinco militares estrategicamente colocados à porta faziam a revista dos clientes. Que não pareciam sentir-se intimidados, mantendo o desejo de ver e ouvir o DJ norte-americano.

Francisco Manuel/Tânia Laranjo

Rosa, entrevistada alguns dias depois deste acontecimento, comentou-o com as seguintes afirmações:

“Não sei, eu acho que era rivalidades... com o pessoal de Lisboa com o do Porto (...) [[tinha a ver] com o negócio?] negócio e em tudo... ali já parecia parte de futebol... [...] Carl Cox quando vinha ao (imperc.)... havia sempre porrada... houve agora uma festa na Big Cansil no Sábado... [...] acho que houve lá problemas”

[E: ‘teve lá a polícia, fizeram uma rusga, veio um autocarro de Portimão e outro de Lisboa e a GNR fez lá uma busca e apreendeu armas, caçadeiras, drogas...]

“Porque se eles não estivessem lá havia mortes...; porque olhe, acredite que eu, sábado uma colega minha deu-me boleia [...], ela disse-me assim «ó Rosa sabes que vai haver uma grande festa na Big Cansil... vais?» «ó filha, eu já não vou há tanto tempo...» e vira-se ela assim p’ra mim «até mortos vai haver», eu «quê... porquê?... já sabes de alguma coisa?» – uma pessoa puxa!... porque ela assim «vai haver mortes» é porque ela sabia d’alguma coisa p’r’afirmar... (...) e eu «porquê sabes de alguma coisa?» e ela «não, vem pessoal de Lisboa... vai dar problemas!» (...)

O *drum'n'bass* e o *trance*, pelo contrário, parecem ser fracções *club*-(sub)culturais associadas a frequentadores de classe média, muitas vezes ligados a profissões liberais e artísticas, bem como a estudantes.

Verifica-se uma certa permeabilidade entre as fracções, provocando situações de fluidez e de hibridismo (o que seria uma característica *club* cultural). Assistir-se-á, portanto, à presença de frequentadores provenientes de uma dada fracção *club*-(sub)cultural em eventos de outra fracção. Estes são, no entanto, reconhecidos como uma espécie de ‘migrantes’ (estrangeiros ou mesmo “intrusos”, para empregar a expressão usada por Clara) pelos frequentadores legítimos. Quando frequentam festas de *trance* ou de *drum'n'bass*, os frequentadores do *techno*, com o “boné e os brincos de argolas de ouro”, como refere uma entrevistada, são identificados, desde logo a partir do *estilo* (vestuário, apresentação pública), como os ‘gunas’ ou os ‘mitras’ (sendo vistos muitas vezes como traficantes ‘profissionais’ que apenas vão às festas com o objectivo de vender substâncias e/ou como causadores de desacatos e protagonistas de roubos). A sua proveniência, quer em termos territoriais e geográficos, quer em termos da sua ligação a uma outra fracção *club*-(sub)cultural (haveria uma ‘homologia’, aliás, entre ambos os aspectos), é frequentemente reconhecida.

Os discursos das frequentadoras de *trance* e de *drum'n'bass* coincidem na constatação de uma crescente heterogeneidade nos perfis dos frequentadores. As festas, segundo afirmam, são cada vez mais usuais, objecto de maior divulgação e visitadas por mais gente, o que indicia um relativo processo de massificação. Descrevem, aliás, uma presença crescente dos ‘gunas’ e ‘mitras’ o que é, sem dúvida, associável a este mesmo processo.

As diferenças entre os *clubbers* pertencentes às diferentes fracções *club*-(sub)culturais dão origem a processos de categorização e julgamento social. No entanto, tais processos não são apenas determinados por diferenças de *gosto* e de *estilo* – especialmente entre o *drum'n'bass* e o *trance* por um lado, e o *techno* por outro. Existem aí claras implicações de ordem estrutural, no sentido mais 'clássico'.

Auto-classificando-se como 'guna', Ana (*techno*) refere-se aos frequentadores das zonas VIP das festas de *house* (espaços a que, dando as suas "voltinhas", conseguiu aceder) usando os termos "betinhos" e "meninos de estudo" (uma classificação social que provavelmente ocorrerá, também, em relação aos frequentadores de *drum'n'bass* e de *trance*):

"quando surgiu o *techno*... quando surgiu foi uma invasão p'ra chavalada entre os 17, 18... que foi uma revolução p'ra eles, mesmo, que vieram outro tipo de drogas, acho eu. Talvez tenha sido por isso que houve tanta polémica sobre o *techno*... em questão de haver a 'roda', em questão de haver as ganzas, que dizem que só nas festas de *techno* é que vêem o que chamam os 'gunas'... não é?... é o nome aplicado p'ra nós que somos os frequentadores de *techno*, somos os 'gunas'; e quando eu acho qu'uma festa de *house* é muito mais complicada, por vezes surgem ambientes mais desagradáveis porque são consumidores de coca e... o *stress* deles é outro, o ambiente é outro porque é mais frequentado por o que a gente chama os 'betinhos', os meninos de estudo"

Desconstruindo o 'pânico moral' criado pelos *media* relativamente às festas de *techno* e aos próprios 'gunas', Ana lamenta que as festas de *techno* tenham "acabado" no Porto – facto que atribui a esse mesmo 'pânico moral' ("também ajudou muito... a que o *techno* acabasse e que não houvesse tantas festas aqui p'ró Norte... não há"). Exprime um sentimento de injustiça, pois apesar de os tiroteios da noite do Porto que marcaram os noticiários televisivos (2007-2008) terem ocorrido junto a estabelecimentos e eventos associados à fracção *house*, a responsabilidade tende sempre, segundo ela, a ser atribuída aos 'gunas' ("e quem é que passa por serem os maus? É quem é que faz sempre as confusões?... os gunas, porque somos a classe média!").

Referindo-se às secções VIP das festas de *house* – espaços que possibilitam um consumo mais resguardado e discreto – afirma que "[n]o *house*... a droga até pode ser igual<sup>54</sup>, mas o ambiente já é diferente, já é aquele ambiente mais... ah requintado e não sei quê ["outra classe de ambientes"] – já não chama tanto à atenção...".

Os frequentadores de *drum'n'bass* reconhecem também a origem dos 'rastas' (através do próprio *estilo* de vestuário e de apresentação) como provenientes do *trance* (associando-os, por vezes, ao consumo de determinadas drogas, menos características

<sup>54</sup> É possível que em tais espaços em eventos *house* haja um maior consumo de cocaína. (Ana simulava o acto de *snifar* ao fazer esta afirmação).

do *drum'n'bass*). Tais processos de reconhecimento efectuam-se através da observação dos estilos de apresentação, dos comportamentos e rituais de interacção e dos tipos de consumo de drogas.

O discurso de Cátia (*drum'n'bass*) mostra, antes de mais, como no interior da própria fracção do *drum'n'bass* existe uma variedade de tipos de frequentadores, nomeadamente os que são provenientes de outras fracções *club*-(sub)culturais (traço de hibridismo que é, de igual modo, parcialmente associável ao fenómeno de relativa massificação que se terá verificado ao longo dos últimos anos). Nestes casos, efectiva-se um reconhecimento visual dos tipos de frequentadores através da observação do estilo.

"hoje em dia já se vê numa festa de *drum'n'bass* pessoas que vão a festas de *trance*, uma pessoa consegue distinguir através do visual, isso é... é óbvio... com rastas... os típicos [enfatizando a palavra] gunas... vão p'ró *techno* também vão p'ró *drum'n'bass*... (...) hoje em dia acho que é um mix de culturas... dantes não era assim."

Todos estes processos repercutem-se na prática social, pois guiam os modos de interacção (ou o seu evitamento) e as relações sociais entre diferentes tipos de frequentadores presentes na mesma festa. As reservas face às interacções com «gunas» (que pelos *trancers* são chamados de «mitras») referidas por Cátia surgiram transversalmente nos discursos de todas as entrevistadas das fracções *drum'n'bass* e *trance*. Existem implicações em termos de classe e meio social neste fenómeno, mas igualmente de género, uma vez que as próprias frequentadoras de festas de *techno* entrevistadas (residentes numa zona da cidade associada aos «gunas» e elas próprias reconhecendo-se como tal) organizavam saídas às festas em que iam só mulheres, precisamente para, entre outras razões, evitarem confrontarem-se com episódios de violência cuja responsabilidade atribuíam aos homens.

Voltemos ao discurso de Cátia (*drum'n'bass*):

"Acho que as pessoas conseguem socializar com freaks e... com betos, mas com gunas não<sup>55</sup>. Esses são sempre, estão sempre... mais juntos, porque também eles só vão p'ra lá p'ra [consumirem] droga; porque de resto não 'tão lá p'ra socializar nem... uma pessoa também olha p'ra eles e tem um bocado de medo, isso é... [...] eles normalmente vão p'ró *techno*."

"eu tenho colegas que frequentam o *techno* e... que vão e que dizem que eles só 'tão lá mesmo sob o efeito daquelas drogas mais *speed* e pastilhas e essas coisas... e eles vão p'ró *drum'n'bass* e é exactamente a mesma coisa... p'ra terem esse tipo de experiência, que é só mesmo p'ra consumirem drogas"

"Às vezes tornam-se um bocado violentos. [...] eu já vim de festas que eles roubam, por exemplo quando vinha cá um DJ muito especial que vinha

<sup>55</sup> Esta a posição mais extrema que encontramos a este respeito. Nos 'retratos' serão descritas várias posturas e episódios.

cá, a'agora já não tem vindo muito, que era o Pêndulo, que era um tipo de *drum'n'bass* que [musicalmente] era muito mais agressivo, mais, mais ligado se calhar até ao *techno* e eles iam muito, era no *Swing*... e havia sempre confusão!, eles roubavam as pessoas [...] em grupo... sim, ou a sair de lá... sempre com uma faca e roubavam as pessoas.[...] era um som também mais pesado e havia uma concentração mesmo muito grande de gunas... e acabava sempre por algum assaltar alguém ou assim”

“agora começam a ir ao *drum'n'bass*... mas têm o mesmo comportamento que têm no *techno*, porque eu sei que no *techno* eles têm aquele comportamento mais de drogas...”

Cátia refere ainda que, para além de consumirem maiores quantidades de substâncias, os frequentadores pertencentes à fracção *drum'n'bass* são também vendedores (algo que Violeta igualmente menciona e que, no caso do *trance*, várias das entrevistadas corroboram).

Vanessa (*techno*) conta como o uso dos estereótipos e o medo associados aos bairros ‘problemáticos’ são usados pelos frequentadores daí provenientes como tática de intimidação, bloqueando eventuais reacções de defesa que os impeçam de concretizar os pretendidos roubos (permanece a curiosidade de sabermos se os próprios “betos” e “meninos de estudo” também entrarão, a este propósito, na categoria “tono”):

“se tu disseres «eu sou daquele bairro tal, eu sou...» e se for um tono, um tono entre aspas, uma pessoa da aldeia... apanhas, apanhas pessoas que vêm de muito longe... [...] de aldeias mesmo! (...) Eles dizem o nome e tu nem sabes onde é que fica e vêm mesmo p'ra festas assim e esses é que são mais susceptíveis, porque os gajos têm medo do pessoal de bairro e até dão tudo e mais alguma coisa para não serem roubados, para não serem agredidos, para não serem... Não quer dizer que o pessoal vá fazer, mas como... associam logo é bairro é problemas.”

“é uma maneira de conseguirem intimidar, de obter o que querem. Isso aí já é normalíssimo, isso... Imagina uma gaja que até tenho um problema com ela, ela é capaz de dizer: «tu vais ver, eu tou com as minhas amigas que são do bairro, eu vou ali e venho já» e usam isso...”

Saliente-se, finalmente, que importa não negligenciar as evidentes implicações em todos estes processos de factores associados as diferenças sociais (pré e extra-*clubbing*) que transcendem meras diferenças de *gosto* e de pertença a diferentes fracções *club*-(sub)culturais – recordem-se os indícios da existência de ‘homologias’ entre os dois planos. Assim, torna-se importante não nos precipitarmos, isolando a variável *gosto* de um modo simplista face a determinados processos articulados às estruturas sociais ‘clássicas’. Encontramos mais um exemplo da existência dessa associação no

discurso de DJ Isabel<sup>56</sup> (frequentadora de *trance* e de *techno-minimal* e DJ deste último subgénero musical). Segundo ela, por causa da violência atribuída aos ‘gunas’, muitos estabelecimentos deixaram de passar música *techno*. Consequentemente, determinados tipo de pessoas que gostavam de *techno* (o seu caso e de alguns amigos), mas que não se identificavam com a atmosfera ‘guna’, transitaram para o *techno-minimal* (apesar de referir que muitos adeptos deste subgénero também vieram de um certo *house*). DJ Isabel referiu, inclusivamente, que tal ideia já tinha surgido em conversas com amigos, indiciando que este processo de segmentação, de emergência e afirmação de um novo subgénero musical/fracção de *clubbing* no Porto esteve associado, pelo menos em parte, a processos de distinção social.

Em suma, o presente capítulo teve como um dos seus objectivos possibilitar uma leitura *contextualizada* dos ‘retratos’ das mulheres *clubbers* que serão apresentados no capítulo seguinte, permitindo ao leitor maximizar a compreensão de todas as implicações analíticas aí presentes, evitando uma leitura fraccionada de cada ‘retrato’, facultando uma análise que respeite mas também transcenda a singularidade de cada um dos casos, reportando-os às traves-mestra e problematizações fundamentais que regem este estudo.

<sup>56</sup> DJ Isabel provém de uma família de classe média com forte capital cultural e académico. Detentora de um mestrado, combina uma carreira de investigação com o DJing.

## Capítulo 4

### 'Retratos' de mulheres *clubbers*

#### Primeira Parte

#### Identities and dispositions at the levels *pre-clubbing*, *clubbing* and *extra-clubbing*: Methodology and operationalization

João Teixeira Lopes, Pedro dos Santos Boia

Esta investigação pretende capturar o olhar, as experiências e os percursos de mulheres *clubbers* inspirando-nos na metodologia proposta por Lahire (2004). Uma das ferramentas privilegiadas para o fazer consiste na elaboração de 'retratos'<sup>57</sup> (sociológicos) individualizados de dez das entrevistadas (três frequentadoras da fracção *techno*, três da fracção *drum'n'bass* e quatro da fracção *trance*).

Mesmo se um *olhar* direccionado para as pista de dança predispõe à formação de imagens que sugerem a emergência de quadros de análise baseados em conceitos como o de 'corpo sem órgãos', entre outros, existem muitos outros aspectos extremamente relevantes que não devem ser negligenciados, como vimos no capítulo anterior. A etapa seguinte do processo consiste agora em focalizar a análise nas narrativas biográficas e nos discursos individuais que as mulheres *clubbers* produzem sobre as cenas e contextos das festas e sobre os seus percursos e experiências.

É importante, assim, superar um nível de teorização abstracta em que feminilidades 'tradicionais', 'experimentais' ou 'novas' são presumidas e insuficientemente especificadas ao nível empírico. Obviamente, há tentativas de operacionalização prévias ou simultâneas à entrada no terreno e ao contacto empírico com as realidades a estudar. É nesse sentido que devem ser entendidas as referências feitas no capítulo 1 às feminilidades tradicionais, modernas (emancipatórias – podendo ou não ter um carácter feminista), pós-modernas e 'pós-feministas'. No entanto, parece-nos essencial que a análise empírica proceda a observação suficientemente detalhada que permita

<sup>57</sup> A nossa utilização dos retratos reporta-se a uma aplicação do método proposto por Lahire. Enquanto este autor pretende testar exaustivamente o princípio do agente plural (daí categorizar o trabalho que levou a cabo como 'método experimental') (Lahire, 2004), aqui a metodologia tem um carácter *aplicado* e instrumental, em termos do seu contributo para compreender as experiências das mulheres *clubbers*. Assim, o âmbito de aplicação é bastante mais limitado. Detalhes adicionais serão apresentados no início da segunda parte deste capítulo.

especificar quais as feminilidades em presença de um modo tão aprofundado quanto possível. Há assim que recolher dados empíricos que permitam verificar *em relação a que esferas da vida é que são as feminilidades em presença 'novas' ou 'velhas' e em que dimensões*. Do mesmo modo, para averiguar se representam alguma 'resistência' ou constituem algum 'desafio' é necessário especificar *esferas da vida e dimensões*.

O uso da metodologia dos 'retratos' é, precisamente, um valioso contributo para dar respostas a todas as questões apresentadas e aos problemas descritos, ao permitir especificar e analisar empiricamente as feminilidades em presença de um modo individualizado e aprofundado. A abertura dos princípios teóricos que estão na base deste método relativamente à multiplicidade de princípios de socialização, ao resgate das contradições (identitárias e disposicionais), bem como a precaução face à tentação do espírito científico em apreender apenas a coerência (Lahire, 2004) e a construí-la forçadamente constituem um importante avanço substantivo. Tal permite que o empreendimento científico e, especificamente, a abordagem sociológica, não se deixe desconcertar pela presença de elementos contraditórios, imbricados de forma complexa e por vezes paradoxal, na tapeçaria da realidade (e que não necessite de a ocultar ou simplificar, mas antes de a capturar e entender). Sem prejuízo da possibilidade de serem reconstituídas trajectórias coerentes, é igualmente importante a abertura face às singularidades de cada caso.

Centrais às análises dos retratos são os eixos de análise II e III, apesar de se considerarem aspectos das experiências das entrevistas que os transcendem (e que, inclusivamente, permitirão aprofundar certos tópicos já abordados no capítulo 3).

O eixo de análise II permitir-nos-á compreender como as identidades e disposições de género e de classe 'de longo curso', geradas ao longo das trajectórias pré-clubbing e interiorizadas por cada uma das mulheres clubbers entrevistadas, *mediam – condicionando e filtrando – a interiorização e a efectivação* 'performativa' dos elementos identitários e disposições de género club-(sub)culturais e respectivos papéis sociais. Assim, pretende-se analisar os elementos centrais dos processos de socialização das mulheres na relação destas com as esferas da família, da escola e do trabalho.

É de ter em conta as pertenças estruturais das entrevistadas (classe de origem e classe de família), os agentes e processos de socialização, as redes de sociabilidade, os papéis sociais, bem como os contextos de interacção em que se movimentam. Considera-se a multiplicidade existente ao nível destes vários factores (sem desconsiderar a possibilidades de reconstituição de percursos coerentes), bem como os modos através dos quais as diferentes configurações geram coeficientes de singularidade em cada caso. São aqui relevantes os vários conceitos usados no âmbito de recentes desenvolvimentos da teoria disposicional (Lahire, 2001; 2004; 2005), nomeadamente as noções de multiplicidade disposicional e de disposições contraditórias, de transferibilidade das disposições de género entre contextos de acção (*vigília versus* sonolência das disposições activadas ou não conforme os contextos de acção). Há que estar atento à eventual existência de 'homologias' e continuidades [*consonância*] versus rupturas e desconti-

nuidades [*dissonância*] entre elementos identitários e disposições de género e de classe social pré (e extra) club-(sub)culturais, por um lado, e club-(sub)culturais, por outro. Para além disso, é também pertinente reconhecer a presença de dilemas e compromissos disposicionais e identitários.

Assim, procuraremos detectar de que forma os elementos identitários e as disposições pré-existentes filtram as vivências no interior dos contextos club-(sub)culturais e o modo como determinados papéis actuam, em virtude da eventual existência de processos de *apropriação selectiva* e diferenciada (aceitando ou rejeitando determinados elementos identitários, comportamentos e modos de estar). No entanto, há que não negligenciar a possibilidade de co-existência de dimensões de vida e identidades contrastantes e contraditórias nos diferentes contextos de acção e esferas de vida. Esta última possibilidade exige que sejam considerados as formas como as mulheres articulam as diferentes dimensões da sua vida referentes às múltiplas esferas (lazer, família, trabalho, escola). É essencial verificar como se exerce esta influência tanto sobre os modos como as mulheres *agem* (posturas, comportamentos) nos contextos das festas, como também sobre os processos de *categorização e de julgamento social* (relativamente ao que observam) que aí são activados. É possível, pois, que estes dois aspectos não sejam determinados apenas pelos padrões de comportamento e valores específicos das fracções club-(sub)cultural e respectiva cenas e contextos.

Dada a sua utilidade para orientar o processo de análise apresentaremos seguidamente uma operacionalização das dimensões experienciais nos contextos das festas de música electrónica de dança nas quais se procurará verificar ou não a influência dos elementos identitários e disposicionais de género e de classe pré-clubbing de 'longo curso'.

Figura 3: Dimensões de análise

<p><i>Dimensões:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Relação com a música/dança;</li> <li>2. Relação com elementos ideológicos, simbólicos, estilos, objectos (e outros elementos integrantes das panóplas) club-(sub)culturais;</li> <li>3. Risco: representações, valores, comportamentos da entrevistada, bem como as suas vivências e gestão do risco: <ul style="list-style-type: none"> <li>– Relativamente ao consumo de álcool, de drogas, das vivências da sexualidade, da prevenção relativamente a situações de violência (roubos e agressões, situações de 'engate predatório').</li> </ul> </li> <li>4. Interações e relações sociais e processos de categorização e julgamento social (de natureza axiológica) relativamente a outros frequentadores: <ul style="list-style-type: none"> <li>– No seio do seu próprio grupo/ fracção club-(sub)cultural [diferenças e <i>distinções</i> no 'in-group']</li> <li>– Relativamente a frequentadores de outras fracções club-(sub)culturais (ou, por exemplo, 'forasteiros' vindos de outras fracções) [diferenças e <i>distinções</i> face ao 'out-group']</li> </ul> </li> </ol>
--

Finalmente, em termos ideais-típicos, poderá revelar-se heurística a distinção dos elementos identitários e disposicionais pré-clubbing de 'longo curso' em três categorias:

- 1) Elementos identitários e disposicionais de género;
- 2) Elementos identitários e disposicionais de classe social;
- 3) Elementos identitários e disposicionais resultantes da intersecção entre género e classe.

Centremo-nos, agora, no eixo de análise III. As festas de música electrónica de dança são acontecimentos *temporários*, que permitem, segundo Pini, efectivar uma *resolução mágica das contradições de género* presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas, em virtude de um estado de uma certa indefinição e, mesmo, confusão, presente nas definições actuais de género (Pini, 2001). Se o *clubbing* pode constituir – como sugere a mesma autora – um espaço privilegiado de experimentação de novas feminilidades, é importante questionarmos até que ponto os modos de participação das mulheres nos contextos e cenas *club*-(sub)culturais aqui estudados adquirem uma importância que transcende o carácter temporário das festas.

Para isso, em primeiro lugar, é importante entender (1) qual a eventual *consequência* (ou *inconsequência*) que os elementos identitários e disposições de género *club*-(sub)culturais produzem fora dos contextos estritos das festas. Ou seja, até que ponto é que esses elementos são operantes e influentes nas vidas das mulheres para além do *clubbing*<sup>58</sup>. Para uma procura de respostas é fundamental considerar a forma como as mulheres *articulam* as várias dimensões das suas vidas, relativas às esferas da família, do trabalho e da escola. Se tais modos de articulação consistirem numa compartimentação estanque será mais provável que os elementos identitários e disposicionais (considerando os seus efeitos em termos de acção) não sejam 'exportados' nem consequentes. Pelo contrário, se houver uma inter-penetração entre diferentes dimensões das vidas das mulheres, verificar-se-ão tais processos de 'exportação' e de consequência.

Procurando sistematizar, estes procedimentos poderão ocorrer a dois níveis:

- a) *Identitário*: até que ponto certos elementos e princípios identitários *club*-(sub)culturais têm um impacto transformador relevante na identidade de género global (em intersecção com as outras variáveis estruturais), de 'longo curso'? Ou, pelo contrário, até que ponto se circunscrevem a um lugar secundário no seio dessa estrutura identitária global, eventualmente tornando-se invisíveis ou adormecendo, apenas permanecendo válidas e operantes nos contextos de acção estritos das festas de música electrónica de dança?
- b) *Disposicional* (considerando-se também o nível da *acção* que daí poderá derivar): são as disposições de género *club*-(sub)culturais operantes ou não em contextos de acção extra-subculturais? Novamente, são aqui pertinentes as noções de transferibilidade das disposições entre contextos de acção, bem como de sonolência/vigília das disposições. Apesar do carácter temporário do *clubbing* e

<sup>58</sup> Há que não esquecer que há comportamentos cuja 'exportação' (através da activação das respectivas disposições) não faz sentido em determinados contextos de acção fora das festas (e relativos a outras esferas).

do cariz específico e localizado de muitos dos comportamentos, cuja ocorrência apenas faz sentido no âmbito de tais contextos espaço-temporais específicos, é importante compreender como determinados *princípios* disposicionais são operantes e consequentes nos contextos de acção extra-*clubbing*.

É adequado precisar alguns aspectos relativos ao eventual carácter consequente da participação das mulheres no *clubbing*. Desde logo, considerando como *essa própria participação* poderá exercer efeitos nas outras dimensões das suas vidas, obrigando a alterações e adaptações (por exemplo, na vida conjugal ou profissional). Em segundo lugar o carácter consequente dos elementos identitários e disposicionais *club*-(sub)culturais (de género, mas não só) poder-se-á revelar de uma forma subtil ou exercer uma *influência claramente transformadora* que leve a uma alteração das identidades e disposições de 'longo curso' (construídas ao longo dos percursos pré-*clubbing* e activas nos contextos extra-*club*(sub)culturais).

Precisamente pelo facto de que, como se referiu, determinados comportamentos apenas fazem sentido nos contextos de acção *específicos* das festas, uma conceptualização limitada à consequência (ou inconsequência) dos elementos identitários e disposicionais noutros contextos não seria suficiente nem necessariamente adequada. Constituiria, pois, um erro de problematização fazer-se assentar este eixo de análise apenas em noções como a de *transferibilidade* das disposições. Propomos, então, o uso da noção de *significância*, que deverá adquirir um estatuto central no âmbito de todo este eixo de análise. Assim, é importante procurar compreender qual a *significância* que tem a participação das mulheres no *clubbing* e quais os elementos identitários e disposicionais de género aí construídos e interiorizados. Para esta análise, mais uma vez, é relevante considerar como as mulheres articulam a participação no *clubbing* (integrante da esfera do lazer) com as restantes dimensões das suas vidas, de modo a compreender a significância que adquirem esses modos de articulação concretos. É também importante procurar contrastar os vários tipos de feminilidade e de elementos identitários e disposicionais em presença na trajectória de cada *clubber* (tradicional, modernos, etc.) aos mais diversos níveis (pré, intra e extra-*club*-(sub)culturais) e contextos de acção (referentes às esferas família, trabalho, escola, etc.), procurando detectar-se consonâncias ou dissonâncias (que poderão sugerir, também aqui, 'homologias' ou dilemas e compromissos identitários e disposicionais). Por último, importa não esquecer possíveis implicações de tal significância em termos de processos de reprodução, de resistência ou de desafio (entre diferentes tipos de feminilidade), procurando sempre especificar-se *como* tal acontece e *em relação a que dimensões*.

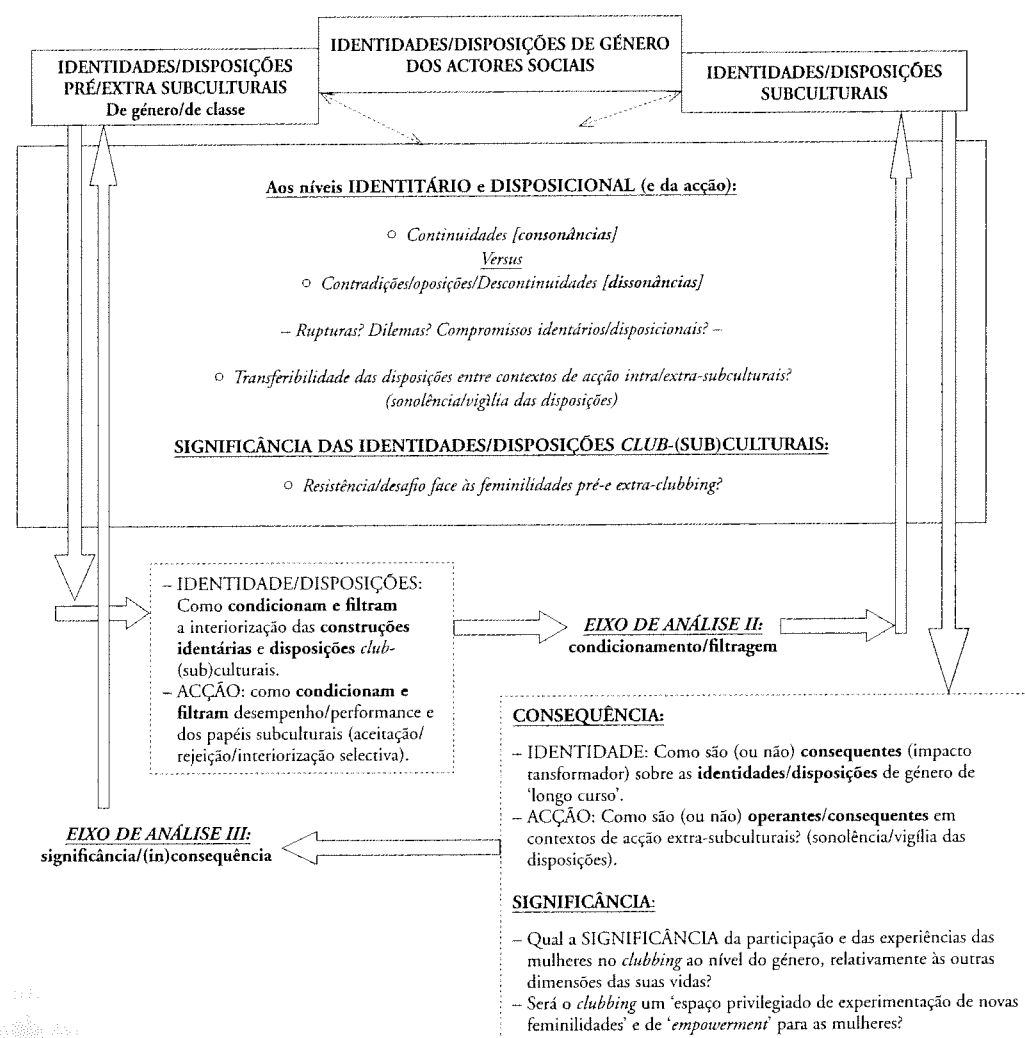
Transversal a ambos os eixos de análise aqui descritos é a consideração das vidas das mulheres tanto ao nível *diacrónico* (os percursos e a formação de identidades e disposições de 'longo curso' através dos processos de socialização) como *sincrónico* (como se articulam, em cada fase de vida, as várias dimensões das suas vidas relativamente às esferas do lazer, da família, do trabalho, da escola). A consideração das formas de

articulação entre estas mesmas dimensões da vida associadas às diferentes esferas (interpenetração *versus* compartimentação estanque) é também um procedimento comum a ambos os eixos de análise.

Todas as precisões e explicitações agora apresentadas não esgotam as possibilidades analíticas, nem tão pouco devem ser entendidas como uma série de grelhas rígidas. Antes, devem ser entendidas como instrumentos heurísticos flexíveis cuja activação dependerá das próprias características do material empírico.

Finalmente, segue-se um prolongamento do esquema apresentado no final do capítulo 1, em que se sistematizam os Eixos de análise II e III.

Figura 4: os Eixos de Análise II e III



## Segunda Parte

### Os 'Retratos': Percursos, experiências e olhares

Pedro dos Santos Boia, João Teixeira Lopes, Lúcia Ferro, Paula Guerra

#### Introdução

Várias considerações foram já tecidas no início do capítulo 3 a propósito da entrada no campo. Foi também aí apresentada uma descrição da estrutura do guião de entrevista semi-directiva<sup>59</sup> que orientou as sessões.

Faremos neste âmbito apenas algumas breves considerações específicas aos 'retratos'. A três das entrevistadas foi aplicada uma só sessão de entrevista subordinada aos três eixos de análise a três delas (com uma duração que variou entre duas horas e quinze minutos a três horas)<sup>60</sup>. Às restantes frequentadoras foram realizadas duas sessões de entrevista<sup>61</sup>, as segundas das quais, com uma duração média aproximada de uma hora e meia, centradas nos eixos 2 e 3 (de forma a obter material «denso» que permitisse a elaboração dos 'retratos', ao nível dos seus percursos biográficos).

Se bem que as primeiras sessões tenham sido referentes ao eixo de análise 1 e as segundas aos eixos 2 e 3, não houve uma compartimentação estanque a este nível. Se, por vezes, surgiu material relevante para 'retrato' logo nas primeiras sessões (de um modo espontâneo, facto que o entrevistador não deixou de aproveitar), noutras situações as segundas sessões serviram, parcialmente, para aprofundar certas pistas ou verificar determinados dados relevantes para o eixo de análise 1. O guião de entrevista foi usado de uma forma flexível, nunca se tentando impor determinados tópicos aos entrevistados, antes procurando-se usá-lo com bom senso e flexibilidade. A liderança foi partilhada entre entrevistador e entrevistadas, ora tentando aquele direccionar as conversas para determinados tópicos, ora deixando-se levar pela maré dos discursos das *clubbers* (também como tática activa e metódica que visava potenciar um sentimento de escuta e motivação). A *agência* das próprias entrevistadas exerceu a sua influência sobre a selecção dos tópicos privilegiados, adormecendo outros que, por diversas razões, não mereceram aprofundamento<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> O guião é apresentado nos Anexos.

<sup>60</sup> Trata-se de Filipa, Teresa e DJ Tracer, todas elas da fracção *trance*. Note-se que todos os nomes são fictícios.

<sup>61</sup> No caso das frequentadoras pertencentes à fracção *techno*, a primeira sessão consistiu numa entrevista em grupo a quatro frequentadoras.

<sup>62</sup> Sem esquecer o papel activo do próprio entrevistador nesse processo de selecção, devido aos óbvios constrangimentos associados à necessidade de gestão do tempo em virtude da duração limitada das conversas.

Todos os 'retratos' apresentam, como componentes que se intercalam e interpenetram, a descrição biográfica, os excertos dos discursos das próprias frequentadoras e notas de natureza mais analítica.

Optámos aqui por atribuir um título a cada um deles, contrariamente a Lahire (2004). Este autor opta por não o fazer, pois considera que esse procedimento chamaria a atenção do leitor para apenas uma das dimensões de cada retrato, o que choca com a intenção de restituir a multiplicidade (e, podemos dizer, as incoerências). Tal relaciona-se, aliás, com o alerta de resistir à tentação de se construírem trajectórias e experiências artificialmente coerentes. A posição de Lahire faz todo o sentido, tendo em conta que os seus objectivos consistem em accionar, de modo exaustivo e empiricamente sustentável, um *corpus* teórico e uma metodologia (através do que denomina de 'método experimental'). No entanto, e como já foi anteriormente referido, há que ter em conta que, no nosso estudo, a metodologia dos 'retratos' é aplicada à compreensão das trajectórias e experiências das mulheres no *clubbing*. Importa ter em mente que a profundidade e o âmbito da aplicação desta metodologia é consideravelmente mais limitada nesta pesquisa: enquanto que no estudo de Lahire foram realizadas seis sessões de entrevistas a cada um dos sujeitos sociais estudados, para a presente investigação foram realizadas apenas uma ou duas<sup>63</sup> (se bem que de duração considerável). Tal significa que a densidade e a própria exaustividade dos dados, relativamente às possibilidades de se abrangerem com profundidade todas as dimensões da socialização ao longo dos percursos pré-*clubbing*, afiguram-se mais limitadas. A densidade e o âmbito dos aspectos abordados em cada "retrato" são variáveis, em função do tipo de material recolhido.

Em virtude destas circunstâncias, se bem que se possam fazer comparações entre alguns dos casos em determinadas dimensões, nem sempre tal desiderato é possível. No entanto, aquando das conclusões, procederemos a um adicional esforço de comparação. Ainda assim, convém salientar que, de qualquer modo, uma obsessão pela comparação exaustiva geraria o risco de se esquecerem os traços de singularidade. Deste modo, cada um dos 'retratos' activa e testa empiricamente determinadas dimensões do quadro conceptual. Cada um mostrar-se-á, pois, – assim o esperamos – particularmente relevante para compreender determinados aspectos da participação das mulheres no *clubbing* a partir das fracções, cenas e contextos estudados, tal como essa mesma participação é conceptualizada no modelo de análise que propomos.

Valem estes argumentos, enfim, como justificação para a nossa opção em atribuir um título a cada 'retrato', título esse que, precisamente, fará sobressair as dimensões relativamente às quais o caso em questão é particularmente relevante. Na verdade, tornava-se inviável atribuir mais do que um único título, apesar da densidade de alguns retratos exigir títulos *duplos*, referentes a mais do que uma dimensão. Nesses casos, a decisão sobre o que deveria ser realçado pelo título não foi fácil, manifestando-se, sem dúvida, uma opção dos investigadores a este respeito.

<sup>63</sup> Recorde-se que o âmbito das sessões é alargado também ao eixo de análise 1.

Poder-se-á considerar que os títulos são, porventura, algo longos. Há que realçar que não são empregues como mero artifício retórico, embelezamento literário ou mesmo "publicitário", visando antes, porventura, tornar a leitura mais apetecível, espécie de "deixas" que estimulem a reflexão do leitor e tornem o 'retrato' mais inteligível do ponto de vista analítico. Assim, os títulos são tão longos quanto o necessário para que conservem a imprescindível densidade empírica e analítica que transportam.

Daí que seja importante que o leitor permaneça alerta durante a leitura de cada retrato, não permitindo que o processo de leitura se torne demasiado formatado em função de cada título e, conseqüentemente, unidimensional: antes, deverá estar consciente que poderá, a qualquer momento, encontrar outros traços igualmente relevantes e mais ou menos surpreendentes...

**Violeta (*Drum'n'bass*) – Contradições disposicionais e feminilidade híbrida: entre o desejo de autonomia como antítese às mulheres «colas» e o sonho da «relação perfeita»**

Violeta é licenciada na área das Ciências Sociais e tem trabalhado desde há vários anos no domínio da toxicodependência. É natural de Leiria, tem 30 anos de idade e frequenta as festas de *drum'n'bass* há cerca de 8 anos. Começou a frequentar estas festas acompanhada do seu namorado, com quem manteve uma relação duradoura que terminou há quase dois anos. Nasceu e morou até aos 4 anos na Suíça com os seus pais, tendo depois voltado para Leiria, onde viria a frequentar um colégio católico até completar o 12º ano de escolaridade. Mais tarde, ingressou numa Faculdade da cidade do Porto, altura em que adquiriu uma relativa independência face aos seus pais. Revelando um percurso de mobilidade social ascendente, os pais têm actualmente um restaurante no centro de Gaia. A sua mãe possui um considerável capital escolar por oposição ao pai que tem apenas a quarta classe. Estabeleceu ao longo da sua vida uma relação muito aberta com a mãe, ao contrário do que sucedeu com o outro progenitor. A sua feminilidade é marcada pelo hibridismo, já que nela co-existem traços tradicionais, emancipatórios e pós-feministas. Determinados elementos identitários e disposicionais interiorizados ao longo da socialização familiar e escolar (frequência de um colégio católico) – numa certa contradição com a socialização amical – parecem influenciar de modo relevante o modo como experiencia e participa no *clubbing*.

Violeta esteve inserida no mundo do *house* entre os 18 e os 20 anos acompanhando o seu grupo de pares da altura sem consumir droga. As suas principais motivações para começar a frequentar as festas de *Drum'n'bass* foram o facto dos seus amigos as frequentarem, o gosto que ganhou pela sonoridade deste subgénero (pela associação da bateria ao baixo, instrumentos de sua eleição) e também a sua paixão pela dança.

Fez *ballet* e arrepende-se de ter deixado essa actividade. De alguma forma, continuou a alimentar o seu gosto pela dança frequentando as festas de *Drum'n'bass*. Actualmente começa a equacionar a hipótese de deixar de frequentar estes contextos festivos pelo facto de estarem a tornar-se muito “pesados”, quer ao nível da música, quer no que se refere às interacções sociais estabelecidas entre o público que as frequenta. Não associa necessariamente o consumo de drogas à frequência das festas, mas consome actualmente ‘erva’ com alguma periodicidade, bem como MDMA ou cocaína mais espaçadamente, como faz questão de salientar, e sempre com elevadas preocupações em agir de forma controlada, medindo as repercussões que esses consumos podem causar no seu quotidiano profissional e emocional.

Violeta considera que o *Drum'n'bass* é um subgénero que permite uma forma de dançar muito livre e, de certa forma, “fácil” ou intuitiva:

“(…) há uma, digamos, como que uma facilidade... em o teu corpo se poder movimentar para os diferentes lados, p'ró lado que tu quiseres...”

Por outro lado, considera que opera uma espécie de mestiçagem entre vários subgéneros musicais, configurando um carácter misturado e ambíguo que a entrevistada muito aprecia, em conjugação com a liberdade criativa que oferece:

“(…) o *drum and bass*... (..) eu acho que não é uma coisa estanque (...) não é como o *house*, em que tens sempre ali aquela batida de fundo e segues um bocadinho aquilo, quando danças segues aquilo, e eu acho que com o *drum'n'bass* é diferente: tu fechas os olhos e os sons que tu vais buscar são os que pretendes para a tua dança, acho que tem um bocadinho a ver com isso; e depois é um estilo de música que vai buscar muitas sonoridades a... mmm, bossa nova... (..) tanto tens uma re-mistura de hip hop como tens qualquer coisa de techno ah... podes ir buscar a várias coisas...”

A identidade feminina de Violeta corresponde a um perfil híbrido, no qual co-existem elementos tradicionais, modernos ou de emancipação e pós-feministas. Os indicadores de feminilidade tradicional identificam-se nas suas expectativas de “relação perfeita”, considerando-se uma “eterna apaixonada”, mas também na forma como reprova a facilidade com que as raparigas do *Drum'n'bass* “se dão”<sup>64</sup> nas festas, entrando

<sup>64</sup> No capítulo anterior, a partir do discurso de Violeta, entre outros, é descrita a forma como se verifica uma articulação entre as economias de distribuição e uso de drogas, o risco, o capital subcultural e as relações de género. As raparigas tenderiam a «dar-se» aos «tipos todos pintas», que têm capital subcultural (por estarem ligados à «cultura de rua» – *parkours*, *skate*, *graffiti*, etc.). Ter drogas para dar gratuitamente funciona também como uma fonte importante de capital subcultural (sendo geralmente os rapazes que as têm e dão, tendendo as raparigas a ser «colas» a este nível). Isto tem implicações na maximização do risco no consumo, nomeadamente por as raparigas conferirem mais importância aos «tipos pintas» do que ao *que* se irá consumir (saber da origem do produto, se está «traçado» ou não, etc.), até porque se as drogas são dadas, a exigência nunca é grande.

na engrenagem de um jogo de sedução que se pode ou não concretizar numa relação sexual casual:

“(...) chegam ali e... (breve silêncio) e dão-se!, entregam-se!... assim, sem mais nem menos, percebes?, eu acho que tem muito a ver com uma questão de afirmação...”

Violeta considera que as raparigas investem no contexto das festas como espaço de sedução, movendo-se por expectativas de “encontrar um namorado”. No entanto, é de opinião que estes contextos não são os mais propícios para estabelecer uma relação estável:

“Há, há... há uma ilusão (diz, com decisão)... e há uma procura... mas eu acho que não se consegue ali... não sei!... se calhar até se consegue, se calhar um dia ainda vou arranjar lá um namorado, quem sabe (rindo ligeiramente), mas acho que não é... ah... é um bom momento em que há interacção... para... (breve pausa)... para haver um conjunto de emoções e sensações que nós não temos no nosso dia a dia, na rua e... – que é perfeitamente normal... mas não, não podemos ir para ali com ideias de que vamos ter um namorado, de que vamos ali e vamos arranjar!... não.”

Quando tece estas considerações, Violeta esquece que conheceu a sua actual “paixão” numa festa de *Drum'n'bass*, havendo alguma contradição entre o discurso e a experiência pessoal. De qualquer forma, a entrevistada enfatiza o facto da maioria das relações estabelecidas nas festas serem ocasionais, o que despoleta, muitas vezes, sentimentos de desilusão nas raparigas<sup>65</sup>, provocando uma reprodução do modelo ocasional de relacionamento. As relações ocasionais estabelecidas pelas raparigas surgem, em boa medida, por reacção à rejeição dos rapazes:

“há ali uma mistura, uma perda!.. que é: tu vais este fim-de-semana e curtes com aquele bacano... e depois quando chegas lá no próximo e pensas que vai estar lá... e ele já está com outra e... facilmente te agarras a um que nem tem nada a ver, percebes? (rindo ligeiramente)... acho que passa um bocadinho por aí...”

O modo de relação ocasional encontra-se bastante generalizado no *drum'n'bass*, mas co-existe com um modelo de relações duradouras. Violeta refere os ditos casais das festas que são referências para os *clubbers* do *Drum'n'bass*. A própria entrevistada tinha uma relação com o seu ex-namorado que constituía uma referência nas festas de *Drum'n'bass*:

“Sim, sim, há imensos encontros casuais... – mas também há muitos... no *drum'n'bass*... existem muitos casais que... ah... que aparecem sempre!...”

<sup>65</sup> Isto indicaria também a existência de diferenças de expectativas, entre rapazes e raparigas, face aos relacionamentos.

eu por exemplo, eu sei perfeitamente, sou uma referência para muitas das miúdas... e que hoje em dia toda a gente questiona «mas tu não namoras com o x?... ó pá, mas vocês os dois faziam aquele par perfeito»

Implicitamente, está patente no discurso de Violeta a reprovação das raparigas que “se dão” nas festas, devido, provavelmente, às disposições pré-clubbing adquiridas no seu contexto de socialização familiar, baseado no modelo de “relação para a vida”, mas também ao nível do seu próprio comportamento no âmbito das festas, tendo constituído um dos tais casais de “longo prazo”.

Violeta refere como as mulheres que “se dão” o fazem não somente numa perspectiva de encontrar um namorado, mas também como modo de conseguir substâncias psico-activas. Relata como as mulheres gostam de gastar o seu dinheiro em roupa e adereços ao invés de comprar drogas, procurando obter dos rapazes tais substâncias. Estas mulheres são designadas por Violeta como “as colas”:

“Mas eu acho que isso em qualquer contexto festivo que haja consumos... as mulheres gastam, gostam mais de gastar dinheiro noutras coisas, – já te tinha dito – são capazes de comprar um vestidinho para ir à festa e não... eu já ... quando o fiz, nunca gostei de misturar, sei lá! Não é? Tipo... se eu quero tem que ser uma coisa que seja minha, não é? Não tenho que andar aqui a pedir nada a ninguém, mas isso também vai um bocado da educação das pessoas, não sei! Penso eu.”

Esta *drum'n'basser* representa-se como uma mulher emancipada em termos profissionais, tendo construído uma trajectória de mobilidade social ascendente assente num forte investimento na sua carreira profissional. A sua independência financeira é extremamente valorizada, colocando-se num plano de antítese às ditas mulheres “colas”. Não ter poder de compra implica uma predisposição para “ser cola” (com as implicações evidentes desse facto em termos da intersecção entre género e classe)<sup>66</sup> por isso Violeta preza a sua independência financeira:

“... porque muitas miúdas também experimentam, não era porque quisessem, é porque aquele amigo trouxe<sup>67</sup> e depois, não têm poder de compra para e então é perfeitamente normal e aceitável que se cheguem para ver se vem mais qualquer coisa porque não têm o tal poder de compra, percebes?”

Neste sentido, Violeta preza a sua independência a todos os níveis, principalmente no plano financeiro. A sua autonomia toma forma a partir da continuidade que se verifica com o seu meio social de origem. Violeta sempre foi encorajada pela sua família

<sup>66</sup> No entanto, importa ter em atenção – veremos adiante – que a falta de poder de compra não seria o único factor determinante de se assumir uma postura «cola».

<sup>67</sup> Note-se a referência a situações em que as raparigas consumiriam induzidas pela influência exercida pelo grupo e por força das circunstâncias.

a investir na sua carreira profissional como via para atingir um desafogo financeiro. Revelando um percurso de mobilidade social ascendente, os seus pais têm actualmente um pequeno restaurante no centro de Gaia. Desde pequena que Violeta foi educada para apenas ter “aquilo que podia”. Se desejasse o que não poderia obter com os meios de que dispunha à partida, deveria lutar para o conseguir:

“Sei lá, os meus pais sempre me disseram que se nós queremos, não é? quando queremos as coisas, temos que as conquistar por nós próprios e não depender dos outros para as ter (...) Sei lá, na escola, quando eu vinha: “– Olha deram-me isto mãe.” “– Deram-te? Não pediste? E não sei quê!” “– Ah, mas ela também me pediu aquilo!” “– E mas, porque é que pediste? Porque é que não vieste falar comigo? E não sei quê...” Pronto, e houve sempre esta mensagem de que... nós só devemos ter aquilo que podemos e não aquilo que desejávamos, não é? E se desejamos, então vamos lutar para ter, e eu acho que tem um bocado a ver com isso, não é? Eu fumo, pá! Se eu fumo não... eu sei que o meu amigo que fuma tem a mesma dificuldade, não é? Percebes? Eu fico às vezes danada, eu dou sempre, sempre que me pedem um cigarro, eu dou. Mas às vezes questiono-me, porque às vezes saio e digo assim: “– Porra! Metade do meu maço foi dado!” Não ando aqui propriamente para manter ninguém, não é? Se eu tenho este cuidado, de não prejudicar o outro, quando pedimos qualquer coisa, porque é que não hão-de ter comigo? Questiono-me sempre nesse sentido; e depois,... se calhar, tenho outra facilidade, a parte económica, os meus pais sempre, nunca tiveram dificuldades e sempre me proporcionaram as coisas, mas também sempre me proporcionaram com a... com a condição de eu, a partir de um certo dia era eu que iria que ter as minhas coisas e iria ter que ir à procura e à conquista disso, percebes? E acho que isso tem a ver com a educação, enquanto que eu conheço pais de amigas minhas de pequenos que sei que era sempre, se pudessem... “– Se puderes ir almoçar ao restaurante [dos pais da] [Violeta], vai.” “Tás a ver?”

Por outro lado, tendo um percurso de vida marcado pela dureza e por dificuldades económicas, o pai de Violeta (que começando como empregado de restaurante conseguiu estabelecer-se por conta própria) sempre lhe disse para se “afastar do pobre” numa estratégia de encorajamento de mobilidade social. Tal poderá ser interpretado não só como a expressão de um “instinto de sobrevivência” face às dificuldades que conheceu, mas também enquanto desejo de sair da pobreza e de distanciamento/ /desidentificação/ distinção face ao «pobre» (via esforço e mérito).

Violeta concretizou esse processo de mobilidade social, mas trabalhando com os mais desfavorecidos na área da toxicod dependência:

“– Ouve lá...tu... não te juntes ao pobre” o meu pai passava sempre essa mensagem, não é assim “olha, Violeta, é com quem te apetece”, sempre tive do outro lado, o reverso; eu tinha o meu pai que dizia “tu não te juntes ao pobre senão serás sempre pobre”, quando eu comecei a dizer que o meu estágio era com toxicod dependentes, o meu pai “eu sabia bem o que lhes fazer! Todos num saquinho e deitá-los ao rio” e aquilo para mim era uma revolta em casa, mas era giro, porque depois gerava aí discussões, em que eu era a que tinha sempre uma opinião diferente”

Para Violeta, entre outras coisas, as festas constituem também um espaço de consumo de drogas. No entanto, valoriza sobremaneira o facto de ter capacidade financeira para comprar as suas próprias substâncias, sem depender dos rapazes como as mulheres “colas”. Apesar de, caso quisesse, poder facilmente obter drogas de forma gratuita, Violeta recusa-se a fazê-lo. Deste modo, podemos constatar que a sua *performatividade* como mulher nas festas de *drum'n'bass* se relaciona intimamente com um projecto de emancipação que passa, desde logo, pela aptidão para autonomamente comprar as suas próprias substâncias, disposição que foi incorporada no contexto de socialização familiar:

“Se eu quisesse fumar, imagina, eu gosto de fumar erva...eu vejo por mim! Eu tenho amigos e escusava de comprar... nunca... não precisava de comprar nunca! (...) Se quisesse... mas acho que não é justo, percebes? É uma questão, não é? Se gostas e queres, tens que... poder! Tens que poder! (...) Sei lá, os meus pais sempre me disseram que nós queremos, não é? Quando queremos as coisas temos que as conquistar por nós próprios e não depender dos outros para as ter...”

Para além da presença de elementos marcantes de uma feminilidade emancipada, podem identificar-se igualmente traços de uma feminilidade tradicional. Vincadas são as expectativas de encontrar o homem perfeito com quem tenciona casar e ter filhos. Privilegia, pois, uma relação estável e duradoura, destacando as relações de exclusividade e de fidelidade. Tal deve-se, em parte, ao sofrimento que a sua mãe teve ao longo da vida devido às traições do pai (“eu vi a minha mãe sofrer muito, por traições”). Na verdade, a mãe mantinha uma série de expectativas de fidelidade que não foram cumpridas pelo marido e Violeta acabou por incorporar este modelo de expectativa de relação fiel e vitalícia desconfiando também de traições por parte do seu ex-namorado, com quem manteve uma relação duradoura. Este sentimento influenciou a sua decisão de ruptura. Durante a relação, Violeta reconhece ter resistido à decisão de rompimento pela pressão que sentia dos valores de feminilidade tradicional que incorporou durante a sua socialização. Mesmo já não se sentindo apaixonada, Violeta hesitou por ter aprendido que “só pode haver um amor”:

“(...) porque eu sempre fui aquela menina que achava que ... pode haver um só amor [risos] e que era; era com o [nome do ex-namorado da entrevistada] que eu queria casar e ter filhos e... acho que meti isso tanto na minha cabeça que depois já era... não era aquilo que eu sentia, que queria realmente mas eram os meus valores a falar mais alto, sabes?”

Em certos aspectos, a sua feminilidade revela-se mais tradicional do que a da sua mãe. Por exemplo, no que diz respeito à perda da virgindade, Violeta sentiu-se culpada quando tal sucedeu, sendo a sua mãe a primeira a tranquilizá-la<sup>68</sup>:

“... mas eu foi com peso na consciência daquela coisa, porque achei que a minha mãe ia achar aquilo mal e a minha mãe, antes pelo contrário! Disse-me, “– Pronto, és uma mulher, é perfeitamente aceitável, fizeste o que fizeste com a pessoa por quem te apaixonaste... não vejo porquê repreender!”

O carácter tradicional da sua identidade feminina está também patente na forma “romântica” como representa as suas expectativas afectivas. Violeta acredita em “relações perfeitas”, pressupondo quase a existência de um príncipe encantado com o qual será possível manter um relacionamento fiel e eternamente apaixonado:

“Eu sou... porque eu sou uma eterna apaixonada, eu acho que sou uma eterna apaixonada e acredito nas relações perfeitas e acredito no... em que quando gostamos daquela pessoa, é aquela pessoa de que gostamos e somos... fiéis e ...”

Pode constatar-se, assim, a incorporação de estereótipos sociais que são divulgados pelas mais variadas instâncias sociais como a comunicação social e a família. As expectativas de estabelecimento de uma relação única e “perfeita” ao longo da vida inspiram-se nas histórias de princesas (elemento culturalmente partilhado) que a sua mãe lhe contava na infância (“eu gostava de ser uma princesa!”). Violeta frequentou um colégio católico durante vários anos (até completar o 12º) não sem, a partir de determinada altura, exprimir a vontade de mudar para o liceu, possibilidade que lhe foi negada, apesar de ter sido concedida ao seu irmão (já que os pais o viam como potencialmente menos “problemático”). De forma indirecta, é possível que a frequência de um colégio católico tenha gerado, em parte, estas características identitárias e disposicionais tradicionais. A religião católica privilegia o casamento para a vida, assente

<sup>68</sup> Haverá, porventura, relativamente a este aspecto em particular, uma espécie de inversão de posições relativamente ao que seria expectável na relação (‘geracional’) entre mãe e filha? Tal poderá ser exemplificado pelo facto de, enquanto a mãe de Violeta ter emigrado e vivido no estrangeiro durante vários anos (o que teria contribuído para o desenvolvimento de uma postura mais liberal em relação a vários aspectos), Violeta, por sua vez, estudou num colégio religioso durante vários anos (seria de referir a relação entre catolicismo e a *culpa*, em particular no que se refere à vivência da sexualidade). As distintas disposições e traços identitários gerados ao longo destas duas experiências diferenciadas poderão ser explicativas da hipótese de Violeta ter interiorizado, naquela altura e a este respeito, elementos de feminilidade mais tradicionais do que a própria mãe.

numa fidelidade incondicional e na existência prévia de “castidade”. De igual modo, existe uma aceitação tácita e, porventura, algo acrítica do papel da mulher no espaço doméstico, tomando como pressuposto que deve ser ela a cuidar da casa e da família, o que corresponde também a uma reprodução do modelo feminino tradicional:

“(…) acho que a mulher hoje em dia tem muito pouco tempo para a casa, não é para a casa, para a família, porque nós... associa-se muito a mulher à casa, não é? não, acho que por exemplo, até uma certa idade, as crianças ... até aos quatro anos, as mães só deviam ter metade do horário de trabalho para terem tempo para dedicarem e... apoiarem os miúdos, tás a ver? Provavelmente é importante para mim... eu espero ter capacidade de chegar a casa e conseguir ajudar o meu filho a fazer os deveres... a ter tempo para mostrar o que fez na escola...”

Paradoxalmente, os medos incorporados pela socialização familiar quanto aos papéis e relações de género potenciam o desejo de emancipação, consciente através da valorização da conquista de independência face aos homens. Não por acaso, a mãe desistiu do curso de Matemática devido às pressões exercidas pelo marido:

“Hoje em dia dão-se muito bem, é de estranhar, só que ‘tamos a falar da minha mãe que é uma pessoa que tem formação e o meu pai que não tem formação alguma e o meu pai sempre viveu.... aliás a minha mãe não acabou o curso dela porque o meu pai disse “se tu acabares o curso eu não caso contigo” e a minha mãe deixou o curso dela ...”

A mãe depositou em Violeta expectativas de independência profissional, em parte devido ao seu arrependimento por ter desistido de uma carreira profissional para se dedicar à vida familiar. Neste sentido, tentou ao longo da sua vida lembrar constantemente a Violeta que não deveria prescindir do que gostava e daquilo que lhe ofereceria possibilidades de realização e autonomia para se dedicar a uma relação e/ou a uma vida familiar:

“O meu pai era empregado de restaurante e tinha a quarta classe; e a minha mãe deixou! E arrepende-se e tentou sempre incutir isto em mim que foi que nunca nenhum homem te consiga dissuadir daquilo que tu queres ser, senão nunca vais ser feliz, porque a minha mãe dizia” “eu nunca fui feliz, eu não sou feliz!”

É de notar que, nos estímulos maternos para a conquista, através do esforço, da sua independência (profissional e) financeira, e para um trajecto de mobilidade social ascendente, sobressaem as *implicações de género* (emancipação feminina face a constrangimentos determinados pelas identidades e relações de género tradicionais), enquanto que, nos estímulos exercidos pelo pai, são preponderantes as *implicações de classe* (rejeição da situação de pobreza e distinção face ao «pobre»).

Podemos constatar que a identidade de Violeta é caracterizada por uma feminilidade parcialmente emancipada que, para além do investimento na carreira profissional, se constrói – nos contextos de *clubbing* – em antítese às mulheres “colas” que frequentam as festas de *Drum'n'bass*. Por um lado, Violeta reprova as atitudes das “colas” que seduzem numa óptica de “cravar” drogas aos rapazes e, por outro, demarca-se desse comportamento ao ter capacidade económica para comprar as suas próprias substâncias. Assim, se Violeta insiste que quem «gosta e quer tem de poder», sem dúvida que, também, *quem gosta e pode deve comprar*:

“Há, também, mas irrita-me quando há esse poder de compra e não o fazem. (...) Já, claro, claro. As loiras do *drum and bass* irritavam-me quando estavam à porta das casas de banho e viam sair alguém conhecido (...) Não, há duas ou três que são mesmo loiras. São as betinhas do *drum and bass* e que supostamente nunca consomem drogas, não é? – Ai, eu não consumo drogas e não sei quê” E são as que mais consomem e são as que mais se colam... aos homens.”

Tecendo comentários sobre uma destas frequentadoras, classifica-a com «uma menina do bem, cheia da pasta ...ela é cheia de dinheiro!, mas nunca tem dinheiro, nunca paga nada, nunca... entra sempre nas festas ... pede entradas». Isto evidencia a presença, no seu discurso, de uma oposição (não alheia ao que lhe foi transmitida através da socialização familiar), entre quem conquista o poder financeiro e as «meninas bem cheias da pasta» que apesar disso se «colam».

Estas “loiras colas” engrenam em jogos de sedução, como foi referido atrás, como estratégia para gerar ciúme e para adquirir um certo volume de capital sub-cultural no mundo do *Drum'N'Bass*. Violeta relata um episódio de confronto com uma destas raparigas sucedido em sua casa:

“(…) de repente a ‘Beatriz’ já tava a pôr música e eu “– Olha, desculpa, tou a trabalhar... não estou a perceber!” e ela “– Ó Violeta, tens que deixar de ser tão careta! Tu és uma careta!”; aquilo ó pá... aquilo foi... como se me espetassem facas... eu assim “– Ó ‘Beatriz’, aquilo que eu sou ou deixo de ser a ti não te diz respeito. Segundo, estás em minha casa, respeita-me! É o mínimo que podes fazer!”. Foi para a cozinha falar com o [nome do ex-namorado de Violeta] “– A tua namorada é tão antipática e tão não sei quê”

A trajectória pré-*clubbing* de Violeta influenciou a sua vivência no *clubbing*, no que diz respeito às relações amorosas (pelo facto de valorizar relações duradouras com base na fidelidade) mas principalmente no que toca aos seus consumos de drogas (para além de um consumo mais frequente de ‘erva’, também faz consumos controlados – e ocasionais, frisou – de MDMA e de cocaína). Em primeiro lugar, Violeta valoriza positivamente a sua independência no momento da aquisição das substâncias psico-activas. Seguidamente, ela privilegia um uso informado e controlado, assim como uma grande preocupação com a qualidade das substâncias que consome. Este facto (bem

como a sua postura crítica face à falta de cuidados essenciais por parte da maioria dos frequentadores) explica-se através dos conhecimentos que Violeta possui na área das tóxicod dependências, sabendo como obter boas substâncias e rejeitando comprar ou consumir drogas das quais desconhece a proveniência:

“(...) porque lá está, não uso e abuso daquilo.. sei perfeitamente... – e, e aliás aquilo que eu comprei ah deu p’ra muita gente, dei a muita gente... mas sei perfeitamente quem vai buscar, aonde vai buscar... e... e só o faço assim... jamais consumiria de alguém que... jamais... p’ra já porque as coisas são muito traçadas... as pessoas... e... e já assisti a... pessoas que... que ofereceu e não sei quê... e alguém dizia «não, mas isso tá bué de traçado» e tal... e as pessoas que ‘tavam à volta pouco se importaram se ‘tava traçado ou não, não é... «bota p’rá frente, porque ‘tá risco e não o deixar... pode ser traçado, mas olha, qualquer coisa tem...» – há sempre essa ideia ‘qualquer coisa tem’... percebes e eu não é «qualquer coisa tem», é «o que terá... além dessa qualquer coisa»... isso é o que me assusta, não é?... tipo... não... pronto... ah... – cocaína, quando compro, também é... é uma pessoa específico, em concreto, que não pára nestas festas, sequer, jamais iria comprar dentro de uma festa...”

O uso controlado que Violeta faz das drogas relaciona-se com o *know-how* adquirido no âmbito da sua experiência profissional, com os valores transmitidos no contexto familiar (“mas também acho que tem muito a ver com educação, com os teus valores”) e com o acompanhamento que sempre teve da sua mãe no que diz respeito aos consumos:

“Sabe [a minha mãe], sabe os meus consumos ocasionais, sabe, soube; é assim, tento preservá-la neste sentido que é, a minha mãe... sabe que eu fumo... erva, que eu gosto e... brinca com isso.”

Apesar da grande abertura que a mãe evidencia face aos seus consumos de droga, não deixa de notar a forma como ela reagiu quando lhe contou a primeira vez que fumou *cannabis*:

Então quando eu fumei o meu primeiro charro... eu “ – Mãe não sabes o que eu fiz hoje!” toda emocionada a contar aquilo, “ – Hoje fumei o meu primeiro charro!” E a minha mãe, prás! Assim um valente estaladão! (...) e a minha mãe de imediato agarrou-me, “perdão, desculpa, desculpa, não era isto que eu queria fazer! mas eu não tava a contar, tu disseste sempre que me ias contar antes, no dia em que quisesses fazer tu ias-me perguntar”

Contudo, a sua mãe reagiu desta forma porque estava prometido que Violeta lhe contaria antes do acto consumado, permitindo-lhe controlar melhor o processo

de experimentação. Posteriormente, a sua mãe revelou-se extremamente arrependida do sucedido, demonstrando uma postura mais aberta face ao uso de drogas do que o próprio irmão de Violeta que a acusou, injustamente, de consumo quando ela andava no colégio.

O consumo controlado e resguardado de drogas é, segundo Violeta, uma característica da velha geração do *Drum'n'Bass* por oposição à nova geração que possui comportamentos desregrados, inclusivamente como estratégia de obtenção de capital sub-cultural, cuja estrutura está a modificar-se: hoje em dia é bom mostrar que se consome, ao contrário do que acontecia na geração de Violeta (“são pessoas activas... – sim, são pessoas mais velhas, os mais novos eu não conheço, lá está (imperceptível) ... os que conheço são mesmo grandes consumidores de drogas...”).

O consumo controlado de drogas também é feito através do acompanhamento inter-pares, constituindo-se uma espécie de “rede de protecção” entre os amigos, havendo comunicação e verificação mútua dos consumos:

“Não, do nosso todo... do nosso todo... por exemplo, os meus amigos dizem-me sempre o «meu efeito» chamam-lhe o «efeito Violetinha», que é quando eu estou alcoolizada (rindo ligeiramente), por exemplo... e, sei lá... ah... tipo, sei lá!, nós fazemos isso também de uma forma calorosa... quando me dizem isso «pronto, já sei, portei-me mal, não é?», é tipo... ah... ou então dizem-me, «olha, eu ontem ‘tava todo Violeta», que era, pronto... não consumiu drogas nem nada e ‘tava todo alcoolizado... pronto [rindo ligeiramente]... e este era o ‘efeito Violetinha’...”

Violeta adopta uma postura liberal e aberta face ao uso de drogas (“não crio juízos de valor, nem tenho uma moral sequer... às vezes, para apontar o dedo, não é?”) No entanto, distingue-se de quem consome drogas em frente a crianças ou aos seus filhos, contando uma história:

“A verdade é que ela pega nas coisas e não sei quê e arranca – ela não tinha carro – e eu peguei e disse “ – [nome do ex-namorado da entrevistada]!, vou atrás dela, porque ela não vai de autocarro... tipo depois deste panorama, de ver o filho dela no meio destes drogados todos da merda, pá, passei-me! Aí passei-me mesmo!”

É curiosa a co-existência de uma postura de tolerância face ao uso de drogas por parte de Violeta com representações de intransigência quanto ao consumo junto de crianças e/ou filhos pequenos. Se criticava o seu pai e irmão por serem intolerantes face aos consumidores de drogas (em geral), note-se como emprega aqui a categoria «drogados», com fortes conotações valorativas e implicações em termos de julgamento social (porventura não muito diferentes, em certa medida, das que adquiriam no discurso do pai e do irmão).

Violeta opera, ao nível das suas representações sociais, uma compartimentação estanque entre o consumo de drogas associado à frequência de festas e a vida familiar, especificamente ao nível da relação com os filhos. Neste sentido, em função da maternidade – desejada –, Violeta planeia deixar de consumir drogas e de frequentar da mesma forma as festas de música electrónica:

“Está agendado, e para breve [risos], não, tá para breve não, primeiro tenho que arranjar o pai. [risos] tou a brincar, mas não, aliás tá agendado na minha vida quando eu decidir ter um filho, vou deixar de fumar tabaco,... deixar de fumar ganza, erva – eu não fumo ganza, não fumo pedra dura, só fumo erva, mesmo – muito menos consumir esse tipo de drogas!”

Não haverá, no entanto, uma cessação absoluta da frequência das festas porque Violeta considera que ter filhos não é justificação para deixar de fazer o que se gosta. Uma das suas paixões é a dança e, neste sentido, poderá participar em festas no futuro, embora sem associar esta participação ao consumo de drogas:

“(...) eu não digo que... aliás vou ter a minha mãe que a qualquer altura vai ‘tar disponível para ficar a tomar conta do meu filho e eu acho que nós não devemos só porque casamos e porque temos filhos, deixar de fazer coisas de que gostamos, não é? Agora, como eu consigo muito bem frequentar uma festa sem consumir qualquer tipo de droga... eu gosto é de música, eu gosto é de dançar, e eu não me posso esquecer é disso.... não o vou fazer porque eu quero, quero poder ir a uma festa e nem que só durma duas horas, quero ter toda a disponibilidade do mundo para ao meu filho e porque acho que isso põe em causa, como é óbvio; para já sou nova, não tenho responsabilidades e posso muito bem, uma vez por outra quando me apeteça, fazê-lo,... acho que quando tiver um filho, acho que jamais farei isso.”

Está aqui presente uma concepção de *feminilidade adulta* que é largamente definida em função da maternidade e pela responsabilidade que lhe é associada, constituindo claramente um traço identitário tradicional, afirmado com assertividade. Corresponder a tais responsabilidades implica não consumir drogas («jamais»). O caso de Violeta, especificamente na projecção de futuro que apresenta, funda-se numa incompatibilidade entre o *clubbing* com consumos, por um lado, e a sua própria concepção de feminilidade adulta (associada às responsabilidades e à maternidade), por outro. Neste sentido, contraria em importante medida a sugestão de Pini (2001) de que o *clubbing* ‘underground’ seria um espaço privilegiado de emergência de novas ficções de feminilidade adulta, em que a participação e divertimento das mulheres associado à ingestão de certo tipo de drogas (visto elas próprias como componentes dessa mesma nova feminilidade adulta), não cessam em função da maternidade, mas antes se articulam e compatibilizam (não deixando a mulher de corresponder a uma feminilidade adulta se for mãe e continuar a ir às festas consumindo drogas).

A postura crítica e o incómodo de Violeta relativamente à continuação de certo tipo de consumos de drogas após a maternidade são claros. No entanto, apesar de planejar a cessação dos consumos, tenciona *articular* as responsabilidades associadas à maternidade com as idas às festas (mesmo tencionando reduzir a sua frequência):

«ó pá, há um casal que me incomoda imenso nas festas porque sei que têm uma criança, e incomodou-me muito mais quando eu sei que ela estava a amamentar e vi-a a consumir e fiquei, fiquei... Ui! [...] essa criança já tem p’r’aí três anos e eles continuam a frequentar as festas e a janarem-se todos e isso faz-me confusão. No domingo a criança precisa dos pais dela, no domingo aquela criança precisa de ti, ou então, és mesmo ausente e estás-te borrifando... mas ó pá, eu quero poder sair, realmente, não vou deixar de ter vida e não sei quê, bem sei que terei a minha mãe que me irá apoiar mas eu se chegar às seis da manhã, eu às nove estou a pé para estar com o meu filho! É aquilo que eu quero ser, não é? E tenho exemplos de amigas minhas... olha, essa minha colega que fez o curso comigo, pá eu cheguei a “vamos sair e não sei quê?” e ela conseguiu, pá dormia duas horas naquele dia, para ‘tar com o filho dela e isso sim, faz sentido.»

Vimos já que, no hibridismo que caracteriza a sua identidade de mulher, para além da presença de elementos marcados de uma feminilidade emancipada, a identidade de Violeta contém também traços de uma feminilidade tradicional (expectativas do encontro do homem perfeito com quem irá casar e ter filhos). No entanto, em certos aspectos parece algo difícil destrinçar aquilo que seria classificável como tradicional ou como ‘pós-feminista’ (até porque uma certa noção de ‘pós-feminismo’ significa precisamente um certo re-aparecimento de traços das feminilidades tradicionais). Este conceito é de definição nebulosa, adquirindo distintos significados em diferentes contextos (cf., por exemplo, Brooks, 1997; Aronson, 2003). Empregamo-lo aqui sem discutir se o ‘pós-feminismo’ representa o que algumas autoras feministas consideram um passo atrás relativamente ao feminismo e às conquistas da emancipação (interpretação de que a famosa noção de ‘pós-feminismo’<sup>69</sup> como ‘backlash’ é emblemática), mas simplesmente como significando uma situação de relativa insatisfação e/ou de insuficiente sentimento de realização da mulher de carreira, emancipada e independente, associada ao desejo da maternidade e de eventual ‘regresso’ ao lar, à vida doméstica e ao cuidado dos filhos, bem como às expectativas em encontrar o homem e a relação ‘perfeita’ que culminaria no casamento e na própria maternidade. De certo modo, todas estas dimensões representam alguma insatisfação e insuficiente realização relativamente às conquistas alcançadas pelo feminismo.

É de salientar a provável influência da cultura popular e mediática pós-feminista no discurso de Violeta, visível no emprego da expressão «relógio biológico» – precisa-

<sup>69</sup> De ‘post-feminism’ ou ‘postfeminism’.

mente um dos termos associados ao pós-feminismo e difundidos pela cultura comercial pós-feminista. McRobbie (2004) analisa essa cultura popular e mediática considerando que *'Bridget Jones'* integra todas as características do pós-feminismo, tal como o definimos acima (McRobbie, 2004)<sup>70</sup>.

Violeta afirma que, do seu grupo de amigas, é ela a única que sente já o apelo da maternidade («acho que sou eu que falo mais, elas ainda não dizem que o relógio biológico... ainda não chamou»). No entanto, a emancipação – pelo menos em termos de independência económica – ainda não se concretizou plenamente:

“começo mesmo a olhar para as grávidas e “ai, também quero! Também quero ter um filho...”, mas acho que primeiro ainda preciso de ter uma estabilidade económica maior, que me permita não depender dos meus pais para o ter e não tenho, ... mas claro que se engravidasse arranjava mil e uma maneiras... deixava de ter as coisas para mim, e começava a direccionar as coisas para ele, de certeza, da maneira como eu me conheço, acho que era por aí que eu ia funcionar... [...] porque acho que depois dos trinta e dois é muito tarde para ter um filho, o primeiro, o primeiro filho, eu tinha dito sempre que aos meus trinta ía ter um filho, vou fazer trinta para a semana [...] agora é até aos trinta e três eu tenho que ter um filho! Até aos trinta e três... aí, nem que seja mãe solteira... [...]

Eu gosto... não sei... foi há pouco tempo [...] aliás eu dizia sempre “filhos? Ui, não e não sei quê!”; a dada altura despertou isso em mim, não sei, e acho que também tem a ver com a mulher e com o relógio biológico, acho que funciona mesmo, porque eu via grávidas e não me dizia nada e amigas minhas que engravidaram e tudo e eu deixa para lá, e agora não, agora é mesmo aquela coisa...”

Kaufmann (2000) analisa a tendência para haver cada vez mais mulheres emancipadas e independentes que vivem sós e na expectativa de encontrarem a relação e o par perfeitos, fenómeno que parece estar, sem dúvida, associado a um determinado pós-feminismo. É de salientar, no entanto, que em Violeta a maternidade é afirmada como objectivo mais importante que o casamento («mesmo que seja mãe solteira»). Apesar de considerar que um regresso absoluto ao lar é impossível, um retorno relativo seria do agrado de Violeta, que gostaria de se dividir em partes iguais entre a vida profissional e a dedicação aos filhos, reduzindo o horário de trabalho, caso fosse possível («acho que a mulher hoje em dia tem muito pouco tempo para a casa, [...] para a família, porque nós... associa-se muito a mulher à casa, não é? não, acho que por exemplo, até uma certa idade, as crianças... até aos quatro anos, as mães só deviam ter metade do horário de trabalho para terem tempo para dedicarem e ... apoiarem os miúdos, tás a ver?»).

<sup>70</sup> A propósito da relação entre a cultura mediática e o pós-feminismo cf. também, por exemplo, Tasker e Niagra (2005).

Dickerson (2004) afirma que nas sociedades ocidentais vive-se um período no qual, em virtude das conquistas da emancipação feminina, as mulheres têm muitas mais oportunidades e possibilidades do que quando vigorava apenas uma feminilidade tradicional. O reverso da medalha, afirma esta autora, é que, simultaneamente à nova multiplicidade das possibilidades de opção, as mulheres enfrentam pressões e expectativas múltiplas – que derivam das diferentes esferas de vida: profissional, familiar, do lazer (em que o *clubbing* se inclui). Segundo a autora, tal situação tenderia a gerar nelas um certo desconcerto que se reflecte em insegurança e ansiedade.

Viverá Violeta este tipo de dilemas face a expectativas e opções cuja multiplicidade poderá ser potenciada pelo carácter híbrido da sua feminilidade, nomeadamente quando, vivendo só há algum tempo, começou a sentir o apelo da maternidade (e do ‘relógio biológico’)?

Quando o entrevistador revelou à entrevistada parte do quadro teórico, descrevendo os elementos centrais do ‘pós-feminismo’, a sua relação com a cultura mediática e popular, bem como a posição crítica das autoras feministas que consideram muitas das suas características como um retrocesso, Violeta respondeu que «não concorda nada», indiciando que considera perfeitamente conciliáveis a maternidade, a busca e a manutenção da “relação perfeita” e a emancipação feminina, o que nos leva a considerar a hipótese de que as várias dimensões da sua feminilidade – decorrentes da exposição a processos de socialização contraditórios (amical *versus* moral/religiosa/escolar; amical *versus* familiar, e até familiar *versus* moral/religiosa/escolar (?)) – estejam bem integradas na sua subjectividade e na percepção da própria identidade.

Finalmente, para compreender a significância do *clubbing* na vida de Violeta é também importante considerar os modos como articula essa participação com as outras dimensões existenciais. Apesar de promover retoricamente (até como estratégia de defesa) uma *compartimentação estanque absoluta* entre a vida profissional e o universo *clubbing*, existem vários sinais de *inter-penetração* entre este e a vida familiar, principalmente através da relação extremamente aberta que tem com a mãe. Por outro lado, também existe uma imbricação entre a festa e outros momentos do quotidiano, convidando os amigos do *clubbing* para outras práticas de lazer.

Violeta representa as festas de *Drum'n'bass* como espaços especiais de sociabilidade e de libertação do *stress* do dia-a-dia associado à rotina profissional, mas também como momentos em que se pode dedicar a uma das suas paixões – a dança. De certa forma, a sua feminilidade corresponde a um modelo híbrido pois, como se viu, privilegia fortemente a autonomia financeira, revelando-se uma mulher emancipada e independente, valorizando, em simultâneo, o estabelecimento de uma relação afectiva duradoura nos moldes tradicionais. A procura do par perfeito, bem como o recente apelo da maternidade e do ‘relógio biológico’, representam igualmente a presença de elementos de feminilidade pós-feministas.

Júlia (*Drum'n'bass*) – Uma ética de trabalho ainda incipiente e o hedonismo do *clubbing*: do consumo 'recreativo' e social ao receio da perda de controlo

Júlia tem 29 anos e vive num apartamento adquirido em conjunto com o seu namorado na Baixa do Porto, nomeadamente na zona da Ribeira. Júlia detém credenciais escolares elevadas e exerce a profissão de *designer*, frequentando uma pós-graduação na sua área de profissionalização. Para além da aquisição da habitação, Júlia, em conjunto com outros sócios, também abriu recentemente um atelier tendo em vista a sustentação da sua actividade profissional.

Apesar de ter origens beirãs, Júlia morou sempre em Valongo com os pais, onde são comerciantes, detendo uma sapataria. O seu pai tem o 12º ano e a sua mãe o 9º ano de escolaridade. A entrevistada expõe uma onnipresença do contexto de socialização familiar personificada no pai, no tocante às suas orientações profissionais. Através da sua discursividade, Júlia foi desvendando que as manifestações dessa herança e transmissão familiar auxiliam parâmetros e desenham linhas de conduta na sua participação no *clubbing* do *drum*, defendendo o prazer e a fruição lúdica num quadro de responsabilidade e assunção de valores.

A importância do contexto familiar é reiterada de forma intensa por Júlia ao longo da entrevista, pelo facto de funcionar como marcador de postura, de relacionamento e da auto e hetero representação no contexto de sociabilidade *clubbing* e manifesta-se na relação com os outros. Júlia tende a assumir essa *especial* sensibilidade para a envolvimento e para o que a rodeia a características pessoais, mas não deixa de assumir que em última instância, o bem e o mal, são quadro valorativos que resultam de toda a sua trajectória social até ao presente, mas sobretudo de uma herança familiar, manifestamente assente na figura líder do seu pai enquanto garante de respeito, de admiração e de seriedade.

A compra de casa própria foi objecto de um forte investimento por parte de Júlia e do seu companheiro, configurando uma *clássica* transição para a vida adulta acompanhando uma trajectória de vida comum a muitas das fracções das classes médias urbanas. Esta é uma fase de concretização de um projecto conjugal e profissional para Júlia, na medida em que exerce a profissão de *designer*, à semelhança do seu companheiro, tendo vindo a constituir uma sociedade e a abrir um *atelier*. Um traço marcante na discursividade da entrevistada assenta na posse e no sucesso do seu atelier (negócio por conta própria): "se é para ti que trabalhas a motivação é outra... acredita que é"<sup>71</sup>.

Assim, Júlia encontra-se sincronicamente numa fase de sustentação da vida pessoal e profissional, seguindo um percurso e um *ethos* muito próximos das expectativas sociais e familiares. Não deixa de ser importante assinalar, o interesse emocional e social

<sup>71</sup> Esta afirmação surgiu durante a conversa informal prévia à entrevista.

da compra da habitação na baixa do Porto (Ribeira) e o consequente projecto por parte do jovem casal em operar uma reabilitação/requalificação do espaço habitado, iniciativa partilhada por alguma da *intelligentzia* cultural juvenil que opta por comprar habitação na baixa, traduzindo uma necessidade de centralidade física e simbólica face à *movida* urbana portuense e um desejo de aproximar as várias esferas da vida (trabalho, lazer e família) a um contexto valorizado cultural e simbolicamente pelo seu grupo de pares e instâncias legitimadoras diversas que têm vindo a deificar este processo de gentrificação à escala do Porto nos últimos anos<sup>72</sup>, estabelecendo um novo mapeamento cognitivo de interesses, raízes e objectivos de vida.

Uma breve incursão pelas suas origens familiares deixa claros dois aspectos: um *modus vivendi* marcado pela sustentação de um pequeno comércio numa firme presença do valor trabalho enquanto veículo de realização profissional, familiar e de autonomia social. Este contexto familiar de racionalização do trabalho vai ser fundamental para o delinear de um traço marcante na biografia de Júlia: a sua grande preocupação, empenho e motivação para o desempenho da sua actividade profissional concretizada na implementação de uma disciplina e rotinas diárias orientadas para o empreendedorismo e eficácia no desempenho laboral.

A entrevistada refere reiteradamente procedimentos e orientações advindas da família de origem, sobretudo pela interlocução do pai, sendo este proprietário de um negócio familiar. Essas orientações face à ética do desempenho do trabalho são seguidas por Júlia, designadamente, nas formas de interagir com os clientes, na apresentação de si, na regulação das relações com os clientes, levando-a mesmo a considerar que:

"eram coisas que o meu pai me estava sempre a dizer e que eu não ligava muito, mas que agora é que estou a ver que realmente são importantes".

É interessante o discurso de Júlia ao descrever a sua educação, que classifica de tradicional, articulada com toda a questão, relevante ao nível do género, de considerar que sempre foi «maria-rapaz». Note-se a afirmação e a procura do reconhecimento e respeito pela sua diferença, a esse nível, face à sua prima, que sempre serviu de referência para comparações feitas pelos seus pais e respectivas expectativas de comportamento.

«[A minha educação] foi mais tradicional, foi mais tradicional. Os meus pais são do interior e eu tenho uma prima. A minha prima... tudo que adquiri, foi realmente porque a minha família se abriu para isso, porque eu tive essa educação tradicional, mas sempre fui super eléctrica. Eu sempre fui maria-rapaz e ia jogar à bola, a minha mãe c'o jantar pronto e eu chegava a casa, miúda, com doze anos, chegava a casa às onze. [...] Ia jogar à bola para o parque, com os rapazes. Era tudo... [risos] [...]

<sup>72</sup> Processo que tem vindo a acelerar-se de forma particular desde 2005 na cidade do Porto.

[Os meus pais] Nunca... ó pá, sempre viram isto como... porque o meu pai queria que eu fosse um rapaz [risos] e então, eu acho que no fundo, no fundo eles nunca se incomodaram muito com isso [...] E a minha prima sempre teve... a minha prima é muito pacífica, duvida de tudo, está sempre ali... só fala aquilo que acha que deve dizer... (...) e eu comecei-me a fazer impressão, sei lá, comecei a crescer, comecei a querer sair e comecei a explicar aos meus pais que eu tinha outras tendências, que a minha variação era completamente contrária à da minha prima... senão eu ficava infeliz, comecei a tentar-lhes fazer entender isso. Mal entrei para a faculdade, comecei a ficar em casa de amigas, logo. Comecei a querer ter o meu...»

Júlia frequenta as festas e eventos de *drum'n'bass* desde o início de 2001, tendo passado pela frequência de algumas festas de *trance*. A sua entrada na cena *drum* corresponde também ao apogeu das manifestações desse subgénero de música electrónica no Porto, quer pelo aumento de eventos, quer pela consolidação das actividades de duas das maiores promotoras, a Positiva e a Garagem. Ao consideramos a apropriação do estilo *club*-(sub)cultural por parte de Júlia no tocante à apresentação de si e à relação com a música/dança (*performatividade*) podemos desde logo registar dois traços marcantes.

O primeiro assenta no facto de Júlia não considerar importante uma mudança de indumentária/vestuário/adereços para a frequência de festas, ao contrário do que acontece com as outras raparigas, denegando uma estratégia de sedução comumente praticada pelas suas amigas. Esta não compartimentação poderá ser consequência de uma disposição de género, pois assume discursivamente que sempre foi uma 'maria-rapaz'<sup>73</sup> ou então pelo facto de haver uma conjugação importante de dimensões de vida que implicam a não mudança de aparência, isto é, as sociabilidades mantidas e a gestão da sua imagem no *clubbing* são prolongamentos naturais, e em simbiose múltipla, dos papéis desempenhados quotidianamente por esta rapariga, nas esferas doméstica e profissional.

«A maior parte das mulheres que eu conheço antes de sair vão a casa, tomar um banho, preparar-se... eu é 'siga!' (...) mas eu sou um bocado à parte, porque a maior parte das mulheres (...) preparam-se realmente para enfrentar a noite, é... faz parte».

Outro traço de predisposição à participação *clubbing* advém da prática de dança (*ballet* e dança contemporânea) ao longo da vida e a sua importância no desempenho corporal/social/simbólico nas festas e em estratégias de distinção social demonstrando bem que as variações culturais intra-individuais derivam do conjunto de diferenças culturais entre as várias influências culturais passadas e presentes.

<sup>73</sup> Esta questão será aprofundada posteriormente na discussão dos resultados.

«Olha, fiz equitação, a dança fiz até, até... aos dezasseis, dezasseis, o ballet dos seis aos dezasseis e depois meti-me na dança contemporânea aos vinte. Há dois anos (...) parei».

A distinção social, associada a uma interiorização corporalizada de capital cultural (que se espelha na *hexis* dos movimentos), acaba por se reflectir através da activação das respectivas disposições, em particular no modo como Júlia experiêcia as festas de *drum'n'bass*. Tal acontece, especificamente, no modo como se relaciona com a música e com a dança: ao "aplicar" determinados movimentos na maneira como se apropria e reconstrói os modos de dançar do *drum'n'bass*, acaba por gerar, objectivamente, um fenómeno de distinção social (quer resultante de estratégias e de uma *performatividade* conscientes, quer como resultado não intencional) já que, amiúde, os outros frequentadores notam que há algo de diferente na forma como Júlia se movimenta, fazendo mesmo comentários e exprimindo admiração. Atente-se, ainda, como a activação – *inevitável* – de tais disposições (que são parte inocultável de si) é essencial para Júlia se "sentir bem" enquanto dança:

(...) «Fico contente que as pessoas sintam admiração no modo como me movimento... claro que fico, o nosso ego fica maior e faz parte, não é?... senão... mas o mais importante de tudo é eu sentir-me bem e eu só me sinto bem a dançar dessa forma».

No contexto de interacção *clubbing*, a diferenciação de Júlia face aos frequentadores em geral, ao invés de funcionar como uma prática de antagonismo ou de conflito, funciona como uma modalidade complexa de distinção social e pessoal dentro dele próprio. Da discursividade de Júlia decorre um efeito interessante de endogamia grupal, que não está junta só para o *clubbing*, manifesto no facto de se conhecerem há muitos anos e de apresentarem os diferentes elementos de grupo de amigos de Júlia características de homogeneidade baseadas nos percursos escolares, vicinais ou profissionais. Saliente-se que o próprio namorado da entrevistada também se destaca na cena *drum'n'bass* portuense. Esta plataforma faz com que a entrevistada se mova dentro de uma cartografia cognitiva de segurança, marcada pela simbiose de mundos e num quadro de segurança ontológica.

«[O pessoal é] mais direccionado para as artes, arquitectura, *designers*, tem muitos *designers*..., música então, não é, nem se fala... e tu sentes que isso aproxima, que acaba por aproxima. Mas a nós foi como grupo de amigos, não temos aquele separar das festas... (...) Não, não sou diferente. Sinto a minha continuidade, eu sou sempre a mesma, não tem nada a ver. Claro que tu quando estás numa envolvência mais séria, tens de ter uma postura diferente».

Na sua relação com as drogas/riscos, Júlia assume de forma clara a influência dos elementos/disposições identitárias pré-clubbing (neste caso de classe/família) em relação às drogas e às vivências de risco. Essa noção de controlo e de auto-controlo poderá dever-se ao impacto de uma socialização de classe média em que o sucesso profissional é encorajado e despoletado desde tenra infância. Existe também por parte do meio socializador familiar uma forte importância de um elemento identitário moderno/emancipatório, que motiva a Júlia a assumir-se como uma mulher de carreira.

Convirá, todavia, registar neste ponto duas ressalvas. Primeiro, haverá a sublinhar a importância que a entrevistada atribui ao (auto)controlo que tem sobre as drogas, levando-a a tomar uma posição de claro distanciamento face aos ácidos<sup>74</sup>, encarando-os como drogas diferentes das outras, objecto de medo e de insegurança. Dentro deste posicionamento, é importante assinalar o facto de Júlia ter declarado o consumo ocasional de cocaína, manifestando medo face ao descontrolo que poderá advir desse consumo, aliás, a entrevistada admite que quando vê os outros a consumir coca sente vontade e não é fácil resistir... Considerando todo o atractivo em termos de efeitos da cocaína e a sua importância no desempenho profissional e recreativo, bem como a sua acessibilidade em determinados meios sociais, é de evidenciar a vivência insegura de Júlia face a esse tipo de substância psicoactiva. Aliás, não é despiciendo assinalar que Júlia se encontra numa fase de afirmação profissional, sentindo-se também insegura quanto ao seu desempenho profissional – visível, por exemplo, no modo como fala da preocupação em cumprir os prazos de entrega de trabalhos e na forma como se relaciona com os clientes, em suma, em todo o seu empenho e até ansiedade relativamente ao sucesso esperado. Desta feita, existe um paralelo entre as esferas recreativa e profissional na gestão do quadro de vida de Júlia no presente, ambas marcadas por uma relativa insegurança (uma *dupla insegurança*, portanto?).

Em segundo lugar, não podemos deixar de clarificar a existência de um consumo normalizado/naturalizado de canibóides e mesmo de 'cheiros de coca', o que pode figurar paradoxalmente como uma espécie de (auto)illusio face ao auto-controlo que Júlia detém sobre os seus consumos. Em ambos os casos, a lembrança da família funciona como um marcador de fronteira entre o tolerável e o intolerável para a entrevistada, sendo que o consumo de drogas ilícitas é objecto de segredo face aos pais:

<sup>74</sup> Quando existe a referência a ácidos, esta é feita em relação à dietilamida do ácido lisérgico (LSD). O LSD é uma droga muito poderosa, pois cerca de 30 gramas são suficientes para produzir mais de trezentas mil doses. Devido a essa potência, a dosagem de LSD é medida em microgramas, sendo que cada micrograma equivale a um milionésimo de grama. Em estado puro, o LSD apresenta-se sob a forma de cristal, podendo ser também produzido, com potência cinco mil vezes maior que a da mescalina e duzentas vezes maior que a da psilocibina. Geralmente, as doses vendidas possuem entre 50 e 400 microgramas, produzindo efeitos por um período temporal que oscila entre as 8 e 12 horas. Existe um grande "pânico social" face ao LSD por duas ordens de razões: pela dificuldade de medir quantidades tão minúsculas de produto e pela sua subsequente propensão a *overdoses*; pela extrema divulgação mediática de 'bad trips' advindas do seu consumo que começou a ser altamente publicitado nos meios *underground* dos anos sessenta do século XX. [In <http://oficina.cienciaviva.pt/-pw020/g/acid.htm>]

“Às vezes lembro-me deles [pais]. (...) Se eles soubessem... (sorrindo) (...) É a única coisa que eles não sabem da minha vida, é que fumo charutos, de resto sabem tudo. Sabem das noites, também não sabem de eu andar aí de vez em quando a dar uns cheiritos, não é? Mas também não podemos contar tudo aos nossos pais porque também entristece, não é? (...). Eu se dissesse aos meus pais que fumo todos os dias, era... os meus pais... sei lá, metiam-me a ter um tratamento qualquer! Eles são abertos a tudo, dão-me toda a liberdade, até dão mais do que aquilo que era suposto para a educação que tiveram. Eles foram mesmo, eles acompanharam-me mesmo, são mesmo óptimos”.

O que levou a Júlia a curtir a cena *drum*? Para Júlia, o *drum'n'bass* é a expulsão de todo um acumular de tensões e raivas e a possibilidade de obter sociabilidades libertadoras, sendo que, contrariamente aos *clubbers* de *drum* ingleses de primeira geração, Júlia faz parte de uma classe média estabilizada:

“tive um ano a trabalhar fora e fazia parte dos meus fins de semana, eu uma noite tinha que sair tinha que ir ouvir *drum and bass*, que é a expulsão... da coisa toda (...) e é uma música tão vibrante, tão... – p'ra mim é fácil perceber porque há vários, tens ali um leque de ritmos que podes escolher um... e entrar nele e expulsares as tuas coisas todas de... os teus pesos todos que sentes. P'ra mim era nesse sentido – eu sempre liguei muito à música... e, claro está, encontro muita gente, só, só nas festas encontro determinado tipo de pessoas com quem eu gosto de estar e que no dia a dia não estão cá!... são de Vila do Conde, são daqui, são d'acólá e eu não tinha qualquer possibilidade de me encontrar com as pessoas”.

Em termos de gostos musicais, Júlia assume uma discursividade abrangente, mas denuncia uma preferência pelo *jungle* e o *dub*, associando esse perfil de gostos a épocas, ambiências e contextos de socialização.

“Sempre gostei de tudo. Sempre fui multifacetada. Quando entrei para a faculdade comecei a ser mais selectiva. Comecei a encontrar realmente o tipo de música que eu gosto. Eu adoro, adoro *Dub*, adoro... 'tar em casa, sempre gostei... isso desde miúda, que ouvia, que descobri o *jungle*. Eu descobri o *jungle*, para aí, tinha para aí quinze anos. Vinha um cd numas calças que eu comprei de ganga e apareceu-me um cd de *jungle*. É assim, é muito *nineties* aquilo. Tu vês mesmo que há aqueles sonoros de *electro eighties*, e não sei quê, sentes ainda aquela... o fim do século. Mas foi aí que me comecei a aperceber quais eram os ritmos que mais me faziam vibrar, porque eu sempre dancei. Eu fiz ballet...”.

Neste eixo de abordagem ao 'retrato' de Júlia podemos constatar a existência de uma influência dupla das disposições de classe média/pequeno-burguesa sobre a vida profissional (ética de trabalho, relação profissional e apresentação de si credível no interface com os clientes, conselhos do pai, esforço por cumprir rotinas diárias, disciplina e produtividade) e sobre o modo de viver o *clubbing*, traduzido nas relações controladas e instrumentais com as drogas, na existência de uma impressionabilidade face aos efeitos dos consumos descontrolados sobre os frequentadores, nas disposições de dança incorporadas e na sua relação com a música através da dança, nas regras de etiqueta e de vivência social traduzidas no 'obrigada' e no 'por favor' e 'desculpa' (o que constitui, ao que parece, uma diferenciação face à postura de alguns dos frequentadores das festas de *drum'n'bass*, para desagrado de Júlia). Também a este respeito, assume que a educação que teve no âmbito familiar interfere no modo como vive as festas.

"Olha, educação... com a questão do estar, de ser simpático, pronto claro que é da tua personalidade, ah... mas distinguir o bem e o mal, eu sei distinguir perfeitamente. Não quer dizer que não faça mal, mas sei distinguir perfeitamente e sinto logo, quando faço assim qualquer coisa que... sinto logo!... um peso na consciência «ó caraças, não fui nada correcta». (...) E a verdade é que se acontecer com alguém a mesma situação e se a pessoa não me disser «desculpa», «com licença», «obrigada», eu sinto (diz assertivamente)! Eu sinto isso muitas vezes; há muita gente que não foi educada assim".

"... no meu panorama de grupo, eu sou das mais sensíveis mas no sentido, não estou a dizer que as outras pessoas ... não o são, mas eu nestas coisas ligo muito e ligo muito à envolvimento. (...) Eu só estou bem se tu estiveres bem. Se tu não estiveres bem eu já há ali qualquer coisa que me vai falhar durante a noite".

Ao fazermos uma incursão pelo *clubbing* de Júlia, podemos asseverar que a entrevistada se sente confortável num espaço social e físico securizante e onde domina as relações sociais, nomeadamente através do contacto com 'caras conhecidas' e inserida num grupo de amigos constante. Essa vivência *clubber* securitária, leva ainda a que Júlia faça uma divisão etária entre os grupos de raparigas mais velhas 'mais cotas, trintonas' e as mais jovens, declarando-se mais à vontade para falar na vivência das primeiras, pois insere-se etária e emocionalmente dentre desse grupo.

O facto de Júlia constatar o aumento do número de participantes nas festas nomeadamente por parte das raparigas situadas em faixas etárias mais jovens<sup>75</sup> (acompanhado por uma relativa estagnação no quantitativo de rapazes) desencadeia um duplo intento

<sup>75</sup> Há que ressaltar que os discursos das diferentes entrevistadas são frequentemente contraditórios em relação a este tipo de 'constatações' sobre transformações na proporção dos frequentadores por género. O mais relevante analiticamente, portanto, são as construções discursivas e as explicações que apresentam para o que presumem e não, propriamente, o carácter factual de tais constatações.

explicativo/avaliativo: por um lado, um alargamento massivo dos públicos, demarcando o *drum'n'bass* de uma cena de perfil *underground*; por outro, a crescente juvenilização dos frequentadores (raparigas) e o aumento do seu número, acentua uma ênfase no menor conhecimento do subgénero musical, pois os públicos jovens são menos 'conhecedores'. No espaço do *clubbing* do *drum'n'bass*, assim como no do *pop rock*, são os rapazes os maiores detentores de conhecimentos musicais (que funciona como capital subcultural [Thornton]), assim, como os que manifestam uma preferência mais específica por diferentes subgéneros musicais na medida em que o *drum'n'bass* tem vindo a assumir uma diversidade de subgéneros em função das influências propriamente musicais dos produtores, bem como das especificidades de cada país onde tem vindo a ser assumido. É de realçar como Júlia sugere a existência de diferenças de género ao nível da apreciação dos diferentes subgéneros musicais do *drum'n'bass*. Classifica o 'old school' (menos 'pesado' do que os subgéneros que se têm afirmado como dominantes<sup>76</sup>), bem como os inícios mais suaves dos *sets* como "música p'ra menina", o que não deixa de ser interessante, ao sugerir uma 'genderização' quer dos próprios subgéneros musicais *per se*, quer da dinâmica de evolução do próprio *set* dos *DJs*.

"Agora se me falares em público amante da música, amante mesmo que ouve em casa, que investiga, que sabe qual é o artista que é mais *hardcore*, qual é o artista que é mais música p'ra menina, não é? que é aquele ritmo que é mais bossa nova, pronto, aí já te posso dizer que as miúdas gostam mais do bossa".

No espaço do *clubbing*, Júlia assinala manifestações de cavalheirismo e de respeito por parte dos rapazes face às raparigas, daí advém o tal contexto securitário, mas também pelo facto de frequentar festas em que as pessoas se conhecem e respeitam mutuamente, assumindo-se como uma espécie de 'grande grupo de amigos'. Tal como antevemos anteriormente, existem comportamentos e posturas diferenciadas entre os homens e mulheres, assistindo-se à tradicional compartimentação de géneros, e assunção de papéis sociais correspondentes à reprodução da dominação masculina endo e exo festas:

"Ó pá, as mulheres têm mais aquela coisa de dançar, de ouvir a música, não é? De... os homens estão ali a ouvir a música, mas estão concentrados na técnica da música, depois estão a beber e a fumar, que faz parte do ritual, mais deles até, principalmente fumar, estão sempre a fumar erva, pronto, é esse estar, é o estar de perceber a música e alguns são *DJs* também, perceber a música e estar ali, beber, fumar, abanar um bocado mas... não muito – as miúdas é que são aquela coisa da energia, acaba por ser extensão do corpo deles pronto, e acho que é um bocado isso que nós somos no *Drum and Bass*, somos a extensão deles".

<sup>76</sup> Há frequentadoras que referem que o facto da música se estar a tornar mais 'pesada' ("parece mais *techno*") está a afastar as mulheres das festas. (Esta 'constatação', aliás, é contrária à que é apresentada por Júlia – cf. nota 4).

Ao contrário do observado no início dos anos 90 do século XX, com a implantação da *rave culture*, no *drum'n'bass*, as estratégias de sedução e de engate também aparecem com alguma frequência: «Há os olhares, há. Isso há, isso há». Aliás, muitas das frequentadoras de *drum'n'bass* têm relações amorosas com os rapazes que frequentam as festas, sendo de assinalar se o seu gosto musical deriva do seu gosto amoroso ou se pré-existia e subsistirá independentemente da relação.

A frequência conjunta de festas com o seu namorado é uma rotina para Júlia, evidenciando uma vez mais uma continuidade da conjugalidade e de todas as vivências e ritmos do quotidiano no espaço do *drum'n'bass*.

“Quase sempre. Quando não vamos é porque ele não pode. Ou então porque ele tinha entregas para a faculdade e eu queria sair com as minhas amigas, mas isso... mas basicamente é com ele. (...) Não é muito fácil tu teres uma pessoa ligada ao *drum and bass* e outra pessoa fora e essa pessoa continuar a ir ao *drum and bass*. Não é fácil”.

Essa vivência conjunta de festas como prolongamento de uma vivência conjunta é motivo de discussões e conflitualidades entre os casais, designadamente por ciúmes:

“É o que eu te estou a dizer. Coisa do ciúme, “estás-te a mostrar muito, estás não sei quê, *na na na*””.

Uma questão central e na qual radicam muitas das discussões e conflitos no *clubbing* prende-se com a crescente visibilidade e estrelato dos DJs mesmo na cena *drum'n'bass*. Os DJs não mais se limitam a passar música; entram nos estúdios e, através das ferramentas tecnológicas que agora têm ao seu dispor, criam novos sons e fazem remisturas. Esta mudança do estatuto dos DJs transformou-os em ícones culturais, fazendo da música de dança um fenómeno global, no âmbito do qual são verdadeiros embaixadores, viajando por todo o mundo, difundindo novas sonoridades. Ora, os DJs assumem o estatuto de protagonistas da noite, de estrelas, de ídolos, etc. Todas essas categorizações parecem contribuir para o enfatizar de estratégias de sedução típicas das *rock stars* de outrora, sendo apanágio de rupturas e de conflitualidades dentro de um esquema valorativo tradicional organizado em torno do papel público do homem e da mulher.

Actualmente, Júlia considera que as festas são marcadas por excessos e exageros por parte dos frequentadores (cada vez) mais jovens, o que lhe desagrada, e provoca um crescente afastamento do *clubbing*:

“Mas pelos efeitos deu para perceber que as pessoas desgraçam-se no MD, em ácidos, metem ácidos.... Nunca experimentei, mas sei dos efeitos que trazem. Hummm e custa-me imenso: eu olho para a cara das crianças, é assim, são crianças, estás a perceber?”

Este posicionamento de Júlia colide com a sua perspectiva e entendimento acerca dos consumos de drogas, na medida em que defende que esses consumos só fazem sentido num contexto de reciprocidade e de convivialidade *clubber*. A defesa de padrão de consumo apela para uma certa ideologia comunitária, muito datada nos anos sessenta do século XX, mas que foi reavivada com a *rave culture*. Júlia defende um consumo controlado, instrumental e convivial de drogas, pois só assim tem sentido esse acto de vivência extraordinária demarcado do ordinário do quotidiano.

“Eu, das vezes que consumi cocaína é porque me apeteceu dançar e apeteceu-me extravasar e era passar isso cá para fora, não era para ficar com isso para mim – p'ra isso não vale a pena estar a dar energia que já vai, estás a compreender onde é que eu quero chegar? (...) Eu se cheirar – isto para te por assim ao corrente – eu se der dois cheiros numa noite... altamente; se der quatro cheiros, já sinto que estou mais nervosa!... já não... então evito, não... respeito o meu organismo, sou eléctrica, respeito, gosto mas tem que ser uma coisa contida!”

É dentro dessa perspectiva que Júlia apresenta o seu conceito de fumar ‘charutos’:

«É porque fumar, se fumares sozinha, se tiveres um grupo e se quiseres fumar um charuto sozinha, não, não é a mesma vibração. Exactamente. Junta as pessoas. Se toda a gente fumar do mesmo charuto, as pessoas juntam-se, estão ali a conversar, não sei quê e *na na na*. Se chega um gajo, no meio de um grupo, que vai fumar o charuto todo sozinho... – não é pelo charuto em si, não é pela broa em si...»

A vivência *clubber* de Júlia é marcada por uma intensa ligação entre a vida e a participação na festa. Assim, como sugere Reynolds (2007), podemos dizer que o assumir de novas responsabilidades (emprego, conjugalidade, maternidade, etc.) não pressupõe necessariamente um total abandono do modo de vida *clubber* (dança, festas, droga). Pelo contrário, começa a evidenciar-se uma adaptação desse mesmo modo de vida às suas actuais circunstâncias da vida pessoal e profissional. No entanto, apenas o futuro dirá como Júlia articulará a sua participação no *clubbing* com uma possível maternidade.

**Helena (*Drum'n'bass*) – Distante, selectiva e não consumidora: distinção e *saber estar*. Traços de feminilidade tradicional como *empowerment***

Helena tem 23 anos de idade e estuda Economia em Lisboa. Aos fins-de-semana regressa à casa dos seus pais, numa freguesia do concelho de Matosinhos. O seu pai, com o 9º ano de escolaridade, é um pequeno empresário dedicado ao comércio de electrodomésticos, enquanto que a mãe é doméstica, tendo a 4ª classe. A música electrónica é o seu género

musical favorito, tendo começado a frequentar festas de *drum'n'bass* aos 21 anos de idade, por influência do actual namorado, que é um DJ activo nesta cena *club*-(sub)cultural.

Não consumindo drogas nem álcool, as suas vivências nas festas são conscientemente marcadas pela manutenção de uma determinada postura e identidade de mulher, por um certo *saber estar*, que a fazem aceitar selectivamente determinados elementos *club*-(sub)culturais e rejeitar outros. Considerando que a sua conduta é uma postura entre muitas que existem nas festas (e apesar de emitir julgamentos), não assume, no entanto, uma posição radical nem absolutamente intolerante relativamente a outros modos de estar (caracterizados, por exemplo, pelo consumo de determinadas drogas e/ou álcool). Por outro lado, não se sente discriminada no interior do seu grupo de frequentadores do *drum'n'bass*. Pelo contrário, sente que o seu modo de estar aumenta o seu estatuto aos olhos dos outros e, especificamente, dos rapazes.

Helena naturaliza a sua iniciação nas festas, bem como a sua postura, procurando apresentá-la como desprovida de significativos elementos simbólico-ideológicos:

“... acaba por ser uma coisa tão natural que é mesmo como combinar um café ou combinar um... combinar um cinema...”

Poderíamos, é claro, considerar que este trabalho de neutralização acaba por ser, ele próprio, um dispositivo que age dentro de uma determinada grelha de leitura do real. Quando questionada sobre o seu papel de género nas referidas festas, Helena, uma vez mais, considera que não existe nenhuma diferença a realçar face a outros domínios de actividades, classificando a sua participação como uma «descontracção», um «lazer»:

“Não!... acho q'acaba por ser o que eu sou como mulher [rindo ligeiramente:] nos outros aspectos todos da minha vida... sou também lá, acaba por não me influenciar em nada”

Todavia, ao associar o seu comportamento nas festas a uma orientação geral da acção, Helena denuncia uma particular aceção dos papéis femininos, profundamente marcados pelo cuidado na apresentação de si e por uma trabalhada (embora fortemente incorporada, logo, naturalizada) gestão das aparências, a par de uma consciência discursiva que procura marcar claramente uma distância face a outros modos de relação com as festas:

“Sim, nós associamos normalmente as festas de música electrónica mais ó sexo masculino [...] ... e é lógico q'uma mulher quando vai p'ra lá tem de manter uma certa aparência, uma certa distância... p'a manter aquela identidade de mulher, num parecendo demasiado dada ou demasiado... acessível:

acho que uma mulher tem sempre uma postura diferente... [breve silêncio] se é isso que queres... [ligeiro riso] se é isso que queres saber... mas acho que eu sou em todos os aspectos da minha vida, acho que em todos... em todos os locais se deve manter uma postura adequada, não é?”

Poderíamos, então, questionar se Helena é uma *genuína clubber*, embora o façamos por provocação. A autenticidade é sempre uma construção das próprias ou dos investigadores. Ainda assim, para além do facto de eleger a música electrónica de dança como o seu género de música favorito, o que é relevante, importa realçar que, apesar de frequentar as festas por *arrastamento* (juntamente com o namorado), muitas vezes há em que organiza idas com as amigas, autonomizando-se face ao companheiro.

Além do mais, Helena e sua amiga Cátia, com quem frequenta as festas, estão demasiado próximas do núcleo-duro do subcampo musical, uma vez que namoram DJs de *Drum'n'bass* em processo de profissionalização. Aliás, não deixa de ser curioso verificar que a sua amiga Cátia vai a festas de *Drum'n'bass* desde há vários anos, tendo acompanhado a génese da cena no Porto, afirmando que vai essencialmente pela música e pelos DJs, denotando uma maior preocupação pelas dimensões intrínsecas dos eventos, enquanto Helena, menos informada do que Cátia quanto às questões musicais e aos DJs, confere maior importância ao ambiente, à decoração, ao modo como são atendidos... Mais importante ainda, desqualificar Helena do estatuto de 'autêntica' *clubber* devido ao modo como participa nas festas seria desqualificar os próprios modos de vivência e a experiência das mulheres o que reproduziria a sua *invisibilidade* na análise: Helena e Cátia caracterizam a participação masculina como focalizando-se na música e em aspectos técnicos, e a feminina como centrando-se no ambiente, na decoração, no modo como são atendidas. Tal reflecte-se, aliás, numa certa tendência, sugerida por ambas, para a formação de grupos separados por género, em que os tópicos de conversa são diferenciados de acordo com os elementos valorizados na festa. Pini (2001), nesta linha, critica Thornton (1996) por reproduzir tal invisibilidade, precisamente por falhar em reconhecer a possibilidade de existência de tipos/estruturas secundárias e menos visíveis de capital subcultural associados às mulheres (o que reproduz uma visão na qual as mulheres surgem como meramente destituídas de capital subcultural).

De certa forma, ambas as formas de participação podem ser entendidas, num esforço de generalização, como representantes de diferentes *modos de festejar* (Pinto, 2000) – neste caso 'genderizados' –, em que Helena surge numa postura mais periférica – associada ao feminino –, enquanto que Cátia interioriza a sua presença através de atitudes de maior envolvimento, que seriam mais próximas, por isso, da vivência masculina das festas<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> No entanto, a própria Cátia refere que prefere ir às festas pelo menos na companhia de uma amiga (mesmo que vá com o namorado) «p'ra conversar, p'ra num 'tar lá sozinha», dada a diferenciação 'genderizada' de tópicos de conversa privilegiados por género (e a correspondente tendência para a formação de grupos na festa) e os riscos de

Ainda assim, torna-se extremamente relevante que Cátia (cujas motivações para a ida a festas passam, sem dúvida, pela música e pelos DJs...) assuma as mesmas posições que Helena face aos papéis e *performances* de género (defesa de uma certa postura de 'mulher', ausência de consumo, crítica das que se descontrolam...). Deste modo, apesar de distantes numa dimensão específica dos *modos de festejar* (as motivações para a frequência) aproximam-se quando se trata das posturas de género. Uma vez mais, mesmo dentro dos contextos e cenários de interacção em estudo, importa não renunciar a análises e segmentações cada vez mais finas à escala da Sociologia do Indivíduo (Lahire, 2004).

Voltando a Helena, personagem central deste retrato, é notório o condicionamento exercido pelos elementos identitários e disposicionais gerados ao longo da sua trajectória pré-*clubbing* (nomeadamente através da socialização familiar) sobre o modo como se relaciona e interage com os outros frequentadores das festas (selectividade, afastamento daqueles que evidenciam comportamentos considerados exagerados através dos respectivos procedimentos de manutenção das distâncias sociais). Adicionalmente, regista-se uma continuidade entre as condutas de género e as atitudes face ao consumo de drogas. Ao contrário da imagem estereotipada do *clubber*, Helena abstém-se de ingerir tais substâncias<sup>78</sup>, mesmo sem radicalizar as críticas em relação às demais:

"Isso tem a ver... acho que isso é uma coisa dentro de cada pessoa, não sei, há de tudo, há aquelas que acabam por se... se calhar por se entregar mais 'ó ambiente quando 'tão lá!... outras que se calhar não sabem manter a distância... dizer «olha, ficamos por aqui», não há mais conversa se estiver a exagerar... eu acho que até agora tenho sabido... distanciar-me e... se m'oferecem... qualquer cenas que eu num quero eu digo... como tu, como se me oferecesses um café: «não, obrigada, não consumo... [rindo ligeiramente]... sei lá: se há algum tipo de proximidade ou de aproximação mais abusada acho que sei manter a distância... acho que é uma questão que me acompanha a todos os locais, não é?..."

Cátia exprime acordo, aprofundando e complementando o discurso de Helena – ajudando, pois, a compreender as próprias posturas e a feminilidade assumidas por ambas:

relativa marginalização em que incorre por não ter um grau de domínio sobre as questões técnicas tão elevado como os rapazes. Note-se, no entanto, que o facto de os namorados de ambas serem DJs certamente potencia (não sabemos ao certo em que grau) este fenómeno.

<sup>78</sup> Achou-se adequado procurar proceder a uma triangulação metodológica relativamente a este aspecto. A informação etnográfica recolhida (a partir de uma informante privilegiada) confirma os discursos de Helena e Cátia relativamente à sua ausência de consumos. Refira-se igualmente que estas frequentadoras afirmam que os namorados são também bastante moderados no consumo das substâncias, que não iria além do haxixe.

Cátia: "as mulheres não oferecem [drogas] tanto umas às outras... – quer dizer, depende, há umas que já estão mais p'ra lá do que p'ra cá e às vezes chegam ó pé e pensam que toda a gente é igual que 'tá ali dentro e vêm oferecer; e nós é sempre 'não, não, obrigada' e elas até ficam um bocado... [enfatizando um pouco a palavra:] *envergonhadas, depois.*"

É de realçar a distinção social e os modos como a manutenção – com segurança – de uma certa postura associada a uma feminilidade tradicional confere *agência*: em vez de lhes retirar capital subcultural (gozadas ou acusadas de não serem 'cool' por não consumirem), até desqualificariam e embaraçariam as protagonistas de determinadas 'novas feminilidades' (que se afastem demasiado de determinados padrões que Helena e Cátia salvaguardam consistentemente).

O modo como Helena descreve a forma como as mulheres do *drum'n'bass* se relacionam entre si terá, certamente, implicações em termos de tal salvaguarda de uma determinada feminilidade e respectivos processos de distinção. Baseando-se, sem dúvida, na sua própria postura e experiência pessoais, não considera que se tenda a gerar uma solidariedade particular entre elas, pelo contrário...

"competição, eu acho que é mais isso!" [Cátia: "acho que não, cada mulher 'tá lá no seu canto, a curtir à sua maneira e num..."] Helena: «mas se calhar solidariedade não há nenhuma [riso ligeiro]" [...]

"eu acho que até no dia-a-dia [as mulheres] são menos receptivas a outras mulheres, são mais reticentes... e eu acho que isso acaba por se manifestar também nas festas [...] não é bem competição, é mais não aceitação... acho que é da própria natureza [ri ligeiramente]... não faço a mínima (rindo ligeiramente)...; [...] se calhar... raparigas que já fazem parte de determinado grupo há mais tempo [...] ... ficam mais reticentes à entrada de outras no mesmo grupo, acho que acontece um bocado isso... [...] acho que é mais típico das mulheres, os homens são mais abertos... os homens quanto mais melhor, as raparigas só mesmo aquelas que se identificam... [...] não sei se ela concorda" [Cátia: "mmm não sei... [...] não, num sinto [muito isso]... acho que depende de cada um"]; Helena: "eu falo por mim, eu sou mais selectiva: se vem alguém ter comigo que... que num me diz muito eu se calhar... sei lá, como as raparigas costumam ter relações mais profundas e mais, sei lá, ... menos superficiais [...] aquelas raparigas que chegam à minha beira e não me dizem nada... tipo que eu vejo que se calhar não vai haver interesse em 'tar a falar com ela e perder assim a noite... e há outras que vêm ter comigo e que eu acho que sim!... que vai ser agradável 'tar com ela [...] há aquelas pessoas que se aproximam e à partida nós vemos que num... não é? Que não vai ser muito produtiva porque não me identifico... que vêm com conversas... [...] por exemplo, se me vierem falar, se me vierem dizer 'ah, não sei

quê... mandei uma droga' ou então 'olha, mandei num sei quê, num queres mandar? É bué fixe' ah, sei lá!, eu sou capaz de dizer que 'não obrigada' e depois já fico com uma impressão diferente dessa pessoa, enquanto que e chegarem à minha beira e disserem assim 'etão 'tás a gostar?' eu 'acho que sim, acho que 'tá um ambiente agradável' [...] e a partir daí é mais fácil uma pessoa ganhar mais confiança."

Existe, assim, uma gestão/salvaguarda do seu espaço e estatuto no seio do grupo a par do accionar de um conjunto de processos de aceitação social *versus* manutenção de fronteiras sociais face àquelas(es) que demonstram ou não determinados modos de estar idênticos a si. A "competição" referida inicialmente por Helena – apesar de ser reformulada em "não aceitação" (selectividade) –, seria não apenas interpretável como pessoal, mas também como representando uma competição, uma defesa do espaço e do estatuto no seio do próprio grupo por parte de um tipo de feminilidade (tradicional) relativamente a outros. Adicionalmente, trata-se de uma defesa do que seria entendido como a própria essência da *feminilidade*, face à qual as (não)feminilidades concorrentes seriam vistas como uma ameaça (por se caracterizarem por comportamentos que já não são *femininos*): "[...] porque hoje em dia – sei lá – as mulheres fazem figuras tão ridículas que se calhar é bom haver quem se saiba divertir sóbria [...]... sem exageros... [...] há raparigas que se querem identificar com... querem-se pôr ao nível dos rapazes ou... e começam... – sei lá!... – a terem as mesmas conversas de que eles ou... tentarem mostrar-se...". A manutenção da *feminilidade* não é, pois, isenta de processos de julgamento social. Tais processos são, aliás, maximizados por uma postura observadora que a própria manutenção da sobriedade e do controlo (intrínseca a essa mesma feminilidade) potencia:

"se calhar divertimo-nos tanto ou mais a rirmos com a figura dos outros [ligeiríssimo riso] [do que se ingeríssemos drogas]"

A diferenciação entre os aspectos que Helena, nas suas primeiras idas às festas de *drum'n'bass*, gostou (a socialização, o divertimento, a música) e aqueles que rejeitou (o 'engate' e o consumo de drogas) permite, de certo modo, restituir o processo de condicionamento e de filtragem operado pelas disposições pré-*clubbing*:

"gostei do facto de haver pessoal que 'tava animado e que se ria e que se socializava... e pronto, que 'tava lá p'ra se divertir!... não é? Tipo ouvir a música"

"rejeitei o facto de haverem pessoas que iam p'ra lá p'a se calhar fazerem aquilo que não fazem noutro sítio – ou que não têm liberdade p'ra fazer noutros sítios ... [baixando ligeiramente o tom de voz] como... drogar-se ou meter-se com rapazes ou raparigas"

Uma vez mais, Helena produz discursivamente indícios sobre a coerência do seu *habitus*, o que associa à *educação* nomeadamente à socialização familiar (na qual realça o papel dos pais), denunciando/criando um efeito de *distinção*:

"eu acho que sempre [seriamente:] me transmitiram valores como saber estar, saber manter a minha posição, saber dizer que não... – acho que isso é o primeiro passo:... a família. Em relação às minhas amigas acho que sempre fui um bocado selectiva, sempre me dei melhor com pessoas que soubessem [acentua a palavra:] estar... não é?, que... que não fossem assim demasiado... extrovertidas, demasiado dadas, demasiado... pronto, pessoas... normais!... pessoas estáveis, não é?... (...)"

Em suma, a ênfase colocada no *saber estar* – expressa no próprio acto de verbalização – e na selectividade (ei-la aqui explicitada), associando-os a dispositivos de aprendizagem e transmissão por via familiar, constrói uma imagem de demarcação face aos comportamentos simultaneamente mundanos e dominantes nas festas. Valorizando a vida familiar na sua acepção tradicional e constituindo-a como um dos centros da sua vida, Helena tem, pois, uma *linhagem* assente numa base normativa solidamente transmitida e incorporada, substituto, porventura, do défice de capital cultural e escolar de origem. Tendo sempre em conta as implicações de género, é de realçar, no seu discurso, a referência às noções de normalidade e de estabilidade em contraposição à extroversão (a partir de um certo limite) e a tudo o que põe em causa a moderação. O seu comportamento exemplar acabou mesmo por dissuadir receios iniciais por parte dos pais (controlo relativamente cerrado, através de advertências, conselhos e telefonemas da mãe na alta madrugada)<sup>79</sup>:

"Houve uma altura que... que não, porque foi uma fase em que eu... pronto!, achava q'os pais eram um bocado... retardados [riso curto]... mas agora (...) acho que é uma fase natural, uma fase de maior distanciamento, mas depois há uma fase em que nós reconhecemos que eles afinal têm razão!<sup>80</sup>... foi isso que me aconteceu. (...) Agora é lógico que se calhar para a... p'à generalidade das pessoas saber que vai uma rapariga a uma festa de *drum'n'bass* e vem às seis ou sete da manhã, se calhar é um bocado... estigmatizante entre aspas, se calhar acabam por... «ah, aquela miúda anda até estas horas...» – só que na minha opinião... tudo depende da forma como encaramos"

<sup>79</sup> Helena refere que o pai concederam graus de liberdade diferenciados a si e ao seu irmão, o que mostra que houve, por parte deles um duplo critério determinado pelo género.

<sup>80</sup> Não sem ter passado por uma fase de questionamento (e de algum conflito?) – Helena refere-se provavelmente à adolescência – o seu discurso evidencia que foi atingida uma plena interiorização (legitimada) dos elementos identitários e disposicionais (de género em clara intersecção com o meio social) que lhe foram transmitidos pela família.

Existe, pois, uma *forma*, um estilo (ou, se quisermos, uma ética que se transforma em estética) de ocupar o espaço-tempo das festas sem resvalar para o que as *outras* (a alteridade é aqui particularmente realçada) fazem. Essa influência revela como o meio social, mais até do que a pertença classista, permanece activo em contextos que a própria classifica como de escape e lazer (e especificamente no *clubbing*), sugerindo como os elementos identitários e disposicionais *pré-clubbing* estão operantes em todas as dimensões da sua vida e respectivos contextos de acção.

Por outro lado, o seu projecto de vida, marcante na estruturação da individualidade, associa-se predominantemente à obtenção de capital escolar por via do curso de Economia, para posterior conversão em capital económico. Assim, esta constitui uma circunstância mais *pré-clubbing* para a formulação de um *saber estar* regrado e selectivo nos eventos.

O seu *habitus*, em contexto de festa, permite-lhe, algo paradoxalmente, obter certos ganhos em termos de capital subcultural. Na verdade, não só se distancia das *outras* (não fazendo, aliás, economia de julgamentos sociais, ainda que *suaves*: “há aqueles que se calhar preferiam uma mulher que ‘tivesse inconsciente... e que fosse mais... mais, mais dada, não é?... mais espontânea, se calhar mais... era mais fácil... [rindo ligeiramente]”) como está, em simultâneo, dentro do *inner circle* dos DJ's.

Esta aguda selectividade remete-nos para um outro potencial paradoxo. Se, por um lado, Helena salienta dimensões distintivas de um *saber estar* (muito próximo de um *saber ser*) que a remetem para traços de uma feminilidade tradicional, por outro lado, a aguda crítica face às exigências do cenário de interacção realça dimensões de escolha activa (e rejeição) face ao que lhe é proposto. Assim, poderemos estar na presença de um processo de construção de uma feminilidade tradicional como *empowerment*, particularmente no grupo em que está inserida, fortemente ligado à produção e ao capital simbólico (honra, aura, prestígio) que lhe estão associados e detentores, por isso, de um elevado grau de capital subcultural.

Para além de a manutenção das suas posturas não gerar efeitos de discriminação nas festas (Cátia: “ninguém nos põe à parte nem nada disso”), existe mesmo uma maximização do estatuto que lhes é conferido, particularmente ao olhar dos próprios homens (pelo menos os do seu grupo):

“Por acaso eu, eu noto que com as pessoas com quem eu lido até é melhor... elas até valorizam pessoas que se sabem divertir sem mandar qualquer tipo de... drogas ou álcool... [Cátia: *sim, exactamente*] [...] principalmente nas mulheres [Cátia: *exactamente*]... porque hoje em dia – sei lá – as mulheres fazem figuras tão ridículas que se calhar é bom haver quem se saiba divertir sóbria [Cátia: *sem exageros, exactamente*]... sem exageros... acho que é um bocado assim. [...] há raparigas que se querem identificar com... querem-se pôr ao nível dos rapazes ou... e começam... – sei lá!... – a terem as mesmas conversas de que eles ou... tentarem mostrar-se...”

Cátia: “*Sim, sim, sim, concordo, concordo. [...] Sim, era isso que eu ia dizer: o meu namorado, conhecemo-nos numa festa de drum, não tivemos muito contacto mas depois começámos a falar pela net, e ele disse que começou mais a namorar comigo porque sou uma pessoa que gosta do drum'n'bass, frequento o drum'n'bass mas que não tenho aquela atitude como têm os outros tipos de mulheres, que ele disse «eu jamais namorava com uma mulher que ‘tivesse lá completamente bêbada ou... ou toda drogada» ou isso, não! Não gostam!... – pelo menos os nossos amigos nenhum deles gosta desse tipo de mulheres, agora não sei como é que é... por exemplo aqueles homens que já consomem drogas e que...*”

Assim, no círculo de amigos em que Helena e Cátia se movimentam, a correspondência da mulher *clubber* a determinadas características de uma feminilidade com traços tradicionais, sendo *empowering* ('empoderadora'), configura-se como uma fonte de capital cultural *feminino*, específico das mulheres (logo, 'genderizado'), que é fortemente valorizado pelos homens. No entanto, Helena não universaliza tais critérios de apreciação a todos os homens (“dizemos nós! Se calhar não!... deve haver aqueles que [rindo] ...”). Implicitamente, considera que uma feminilidade caracterizada pela espontaneidade/dádiva/inconsciência (em virtude de consumos de álcool e/ou drogas) surge como algo que os rapazes valorizam quando *ainda* «não têm consciência do que querem» e procuram gratificação sexual casual (havendo uma referência óbvia à categoria maturidade):

Acho que não é regra, acho que é específico de [enfatizando um pouco:] quem sabe o que quer. Ou seja, há aqueles que se calhar preferiam uma mulher que ‘tivesse inconsciente... e que fosse mais... mais, mais dada, não é? Mais espontânea, se calhar mais... era mais fácil... [rindo ligeiramente] – deve haver esse grupo – mas por outro lado, também, deve haver aqueles que sabem aquilo que querem e sabem que querem uma mulher de determinado tipo... [...] eu dou-me... as pessoas com as quais eu me relaciono são aquelas pessoas que já têm [...] consciência daquilo que querem, já, já... sabem que querem uma rapariga estável, calma, que não ande na noite desregradamente, não é?, que não se embebede frequentemente, não é?... mas ó mesmo tempo sei que há outros que se calhar preferem uma rapariga mais... que seja mais dada, porque até pode ser por uma noite.

Helena filtra e distingue no *clubbing*, activa e conscientemente, o que quer e o que não quer da panóplia que lhe é oferecida, mesmo no que se refere a papéis de mulher/ficções de feminilidade que constituem a regra. Na verdade, Helena assume com convicção e segurança, sem nunca se confrontar com dilemas ou bifurcações, uma determinada feminilidade, geradora de processos de conversão de capital *pré clubbing* em capital simbólico operante nas festas, mas ainda assim minoritária e, no contexto, contra-hegemónica, permitindo-lhe manter uma certa *hipness*, especialmente no grupo

dos mais velhos (especialmente associado ao subgénero musical 'old school') reservados, discretos e em que a moderação nos consumos é valorizada. Para além disso, a manutenção de tal feminilidade confere-lhes também um elevado estatuto aos olhos dos seus namorados. O controle familiar converteu-se, com todas as metamorfoses que o *clubbing* exige – ou pelo menos, com *algumas* às quais concedeu adaptar-se –, num auto-controle convicto e sem sinais de culpa.

Teresa (*Trance*)<sup>81</sup> – O *trance* vivido como espaço de igualdade e dupla libertação face às feminilidades tradicionais e ao estereótipo da «mulher-objecto» do *house*

Teresa tem 29 anos, nasceu e reside no concelho da São João da Madeira, onde trabalha numa confeitaria local. Vive em união de facto com um operário do sector do calçado, actividade económica predominante na sua zona de residência. Aliás, a primeira ocupação profissional de Teresa concretizou-se, precisamente, como operária numa fábrica de calçado, e também os seus pais e irmãos foram operários desta indústria. Teresa tem um irmão e duas irmãs, todos mais velhos. Tanto os pais, entretanto falecidos, como os irmãos possuíam fracos recursos escolares. Os irmãos não estudaram além do 4.º ano de escolaridade, passando de imediato a trabalhar na fábrica de calçado local. Teresa protagoniza um movimento de contratendência, ao investir na aquisição de capital escolar: terminou o 12.º ano de escolaridade e, embora desejasse ter frequentado o ensino superior, nomeadamente o curso de Comunicação Social, não teve possibilidade de fazê-lo. Lutando continuamente com os pais pela possibilidade de a deixarem continuar a frequentar a escola a cada ano que passava, chegou a ingressar no curso de Literatura Portuguesa, em Castelo Branco, mas não obteve por parte da família o apoio económico nem motivacional de que necessitava para levar a cabo esta empreitada, pelo que não efectivou a matrícula e o sonho que acalentava desvaneceu-se.

A sua incursão pelos meandros da música electrónica iniciou-se no *house*, mas cedo se desiludiu com o papel de «mulher-objecto» que era atribuído às mulheres nesta fracção *club*-(sub)cultural, o que a levou a optar pelo *trance*, que vivenciou como um espaço de liberdade e de dupla libertação face quer à feminilidade tradicional de origem rural que a socialização familiar lhe tentou impor, quer à feminilidade subalterna e estereotipada da discoteca *house*.

De acordo com as suas palavras, Teresa crê que existe um número crescente de mulheres a frequentar as festas de *trance*:

<sup>81</sup> Este 'retrato' foi parcialmente elaborado e redigido com a colaboração de Sandra Coelho.

“Assim nas festas ocasionais de fim-de-semana, inicialmente via mais homens, mas depois gradualmente, até sem eu me ter apercebido muito, gradualmente fui vendo... mais e mais mulheres e conhecendo mais e mais mulheres também; depois foi mesmo em 2004, no Boom, que reparei mesmo, foi assim aquele impacto... «isto é só mulheres!» (risos) «isto não costumava ser assim, nas festas não via isto», mas pronto, como era um festival internacional, parti do princípio que pronto, como era a minha primeira vez num festival internacional, aquilo devia ser normal; mas não, apercebi-me que até mesmo os meus colegas e tudo... a falar «eh pá... isto tem muito mais mulheres»”.

Independentemente de esta apreciação ter ou não um valor factual, o mais importante é a atribuição causal que apresenta no seu discurso. Na sua opinião, a adesão massiva a estes eventos deve-se ao ambiente vivido nesta fracção *club*-(sub)cultural: o *trance* assume-se como um espaço de liberdade e de igualdade, em que a mulher se pode despir das poses e posturas que lhe são imputadas e exigidas noutros contextos sociais, inclusivamente associados a outras fracções *club*-(sub)culturais, nomeadamente no *house*. Efectivamente, foi este carácter libertador inerente ao *trance* que a seduziu para se integrar neste circuito. Desde cedo, Teresa sentiu-se oprimida por uma educação familiar fortemente repressiva e orientada para uma feminilidade tradicional. A mãe, sendo dominante a este nível, proibia-a de sair à noite, de usar determinadas roupas e, até, de visualizar alguns programas televisivos considerados indecorosos. Teresa encontrou no *trance* um espaço onde pôde libertar-se dos constrangimentos que pautaram a sua vida até então:

“(...) eu acho que tem a ver com a afirmação da liberdade de cada um, é a minha opinião pessoal, mas aí está, eu também venho de uma geração... Eu tive uns pais um bocado antiquados (rindo ligeiramente). Uma geração em que as mulheres tinham poucos direitos ou pouca liberdade. Pode não parecer mas eu tinha assim uns pais um bocado antiquados; portanto, para mim é muito fácil compreender que alguém procure o *trance* ou as festas de *trance* porque, de certa forma, é uma afirmação de, de liberdade: tu 'tás ali', tu podes ser quem queres... sem 'tar ali alguém a massacrar' «porque parece mal 'tares aqui a fazer isso» e «porque não podes fazer aquilo». Isto de uma maneira satirizada, claro, mas... eu acho que é um bocado isso: a liberdade – e a igualdade – que as mulheres encontram nas festas de *trance* que, que se calhar apela um bocadinho a virem às festas. (...) acho que é mesmo o facto de as mulheres encontrarem ali... pronto!, um mundo em que são iguais, não são mais nem são menos, são iguais: são tratadas de igual forma, são... têm os mesmo direitos que... não têm... – não é uma questão de direitos, mas pronto: são iguais, é basicamente encontrares ali um mundo em que podes ser tu e não és discriminada p'ra mais ou p'ra menos por causa disso.”

A sua mãe, oriunda de uma pequena aldeia do interior profundamente ruralizado, sempre impôs a Teresa e às suas irmãs uma educação eminentemente tradicional e conservadora, orientada para as tarefas do lar, e que as preparasse para serem boas esposas, não lhes sendo permitidas saídas nocturnas:

“[O objectivo] primário da minha educação era, sem dúvida, preparar-me para o casamento! Aprender a costura, aprender a tricotar...”

O trabalho, instrumento poderoso de angariação de fundos para a reunião de um enxoval, elemento simbólico, por excelência, do papel feminino no matrimónio, fulcral para o casamento, era uma prioridade, em detrimento dos estudos. A aquisição de capital escolar era relegada para segundo plano, pois parecia constituir um impedimento à rápida constituição de um agregado familiar, objectivo primordial da existência feminina. Assim, as irmãs de Teresa estudaram somente até ao 4.º ano de escolaridade. Determinada a não seguir as suas pisadas, Teresa apostou nos estudos para inverter a sua trajectória, recusando-se a reproduzir a trajectória – verdadeiramente sentida como um fado – que lhe estava predestinada. Conseguiu parcialmente o seu objectivo ao concluir o 12.º ano. Vislumbrando no ensino superior uma forma de se libertar do apertado jugo familiar, ingressa na Faculdade, em Castelo-Branco (concorrendo para uma cidade longínqua propositadamente), no curso de Literatura Portuguesa (que não era, contudo, a sua primeira opção). No entanto, acaba por não concretizar a matrícula, pois a mãe recusou-se a prestar-lhe o necessário auxílio financeiro. Teresa afirma que a mãe apenas concordaria que frequentasse o ensino superior caso tivesse ingressado na cidade do Porto, situação que, pela proximidade desta urbe à zona de residência de Teresa, possibilitaria a sua permanência na casa da família, que era precisamente aquilo a que pretendia escapar:

“Disse à minha mãe Olha, concorri p’ás Faculdades!, tá bem, mas só se fores ali p’ó Porto!, Porto?! Nem sequer concorri p’ó Porto! Foi Faro, Castelo Branco... E ela: Tudo o que seja longe de mim!, Pois! [risos] Tudo o que não fique aqui à mão, minha amiga, ’eu concorri! (...) Achava que eu queria ir p’ra longe porque queria era sexo! Sempre foi um tabu, o sexo, p’ra ela!”

Dada a impossibilidade de efectivar um percurso no ensino superior, Teresa reproduz a trajectória profissional dos familiares, tendo ido trabalhar para uma fábrica de calçado na sua área de residência. Admite, no entanto, saber de antemão que os pais, nomeadamente a mãe, não lhe permitiriam frequentar a faculdade, e concorreu apenas para confrontar os pais:

“Eu concorri à Faculdade p’a provar aos meus pais que conseguia entrar! Porque eu sabia perfeitamente que não ia. Foi só mesmo p’ra lhes dizer... Era mesmo p’ra mostrar! Era p’ra lhes esfregar na cara, exactamente... “Olha, tá aqui! Deixa-me ir para a Faculdade! (...)” Mas, pronto, ao longo da vida, fui sempre tendo esse conflito com a minha mãe, apesar de ser uma aluna exce-

lente, trazia boas notas. Nunca me esforcei, a partir do 10.º ano (um ano em que, supostamente, não ia pôr lá mais os pés, mas lá consegui!), nunca me esforcei, a partir do 10.º ano, p’ra ter melhores notas, porque sempre me foi dito que eu nunca iria p’ra a Faculdade. Acontecesse o que acontecesse, “tu nunca vais! E eu não tenho dinheiro p’ra pagar uma Faculdade!” E não é que não tivessem, que até tinham. Não é que fôssemos ricos, mas trabalhavam e tínhamos uma vida minimamente estável.”

Teresa não se resignou e continuou a desafiar os limites que lhe eram impostos: saía de casa ao domingo à tarde para frequentar discotecas, levando uma mochila com roupa mais adequada às pistas de *house* que frequentava “os decotes iam escondidos, e a mini-saia ia na mochila!”, trocando de vestuário no interior dos automóveis das amigas. Começou a sair à noite e a chegar mais tarde do que lhe era permitido “Tinha de estar em casa à meia-noite. À meia-noite estava eu a ir p’ró Porto, p’rás discotecas! Chegava às quatro da manhã, e levava porrada!” As punições físicas não a apoquentavam, pois a vontade de se emancipar era mais forte do que a dor que lhe era infligida “Eu levei muita porrada, mas p’r’á semana tá-me a bater outra vez, porque eu chego às 4h na mesma!”. Os pais chegaram, inclusive, a trancar a porta de casa, de modo a que Teresa, quando chegasse a casa a horas que consideravam desadequadas a uma mulher, não conseguisse entrar. Mas nem assim a demoveram da sua luta: quando esta situação sucedia, optava por dormir no carro. O automóvel foi adquirido por Teresa com o dinheiro que ganhava como operária na fábrica de calçado. Este acto constituiu também, ao conservar para si o dinheiro que ganhava e ao usá-lo como um instrumento de autonomia, um desafio à autoridade dos pais, especialmente da mãe, que lhe exigia a totalidade do salário não só para participar nas despesas do núcleo familiar, mas também para adquirir o enxoval.

Quando ainda não possuía viatura própria e se deparava com a porta de casa fechada, Teresa pernoitava em casa das amigas. O convívio com famílias social e culturalmente distintas da sua constituiu um importante ponto de apoio na sua determinação em reverter a sua trajectória de vida: as mães das amigas aconselhavam-na a prosseguir os seus objectivos, e Teresa encontrou nessas conversas a segurança que procurava para assumir e afirmar as suas posições e opiniões. Embora a instigassem a optar pela via mais diplomática para chegar a um entendimento com a sua mãe, as progenitoras das suas amigas concordavam com a resistência que esta demonstrava face à feminilidade sentida como castradora que lhes eram incutida no seio familiar, nomeadamente pela figura materna, marco incontornável no percurso biográfico de Teresa:

“P’ra ela, toda e qualquer mulher que saísse à noite era puta! Automaticamente”, “que é isso de saíres à noite?!” Não podia ir com as minhas amigas p’á discoteca, ou ao barzinho. Nem que fosse ali o barzinho da esquina! Porque “meu Deus, o que é isso de uma mulher sair à noite?!” “Isto, numa adolescente, cria muita revolta! Porque eu via as minhas amigas a irem e eu não podia ir!”

Em termos de práticas culturais, Teresa destacava-se do restante núcleo familiar e, consciente da sua singularidade, enaltece essa distinção “Não encontro ninguém em minha casa que me possa ter influenciado nesse sentido! Eu acho que nasci mesmo uma aberração! Não sei, eu sou mesmo diferente deles todos!” Gostava muito de ler, mas a sua biblioteca era escassa, recorrendo frequentemente à biblioteca da escola e ao empréstimo por parte de uma vizinha. Também gostava de ver televisão, mas não de assistir a *reality shows* ou a telenovelas, programas de eleição da mãe. Preferia visualizar filmes dos anos 80, onde brilhavam as mulheres emancipadas, fonte de inspiração para o modelo de vida que Teresa almejava alcançar. A televisão surge como uma instância socializadora com uma relevância considerável no seu percurso, nomeadamente ao mostrar-lhe feminilidades alternativas às quais aspirava.

«O factor televisão influencia sempre. Passava muito tempo a ver televisão. [...]

Os filmes, basicamente. Via-se... Aí, já entrava em contacto com a sexualidade. Com coisas que não podia ter em casa, não é? E entrava em contacto com a emancipação da mulher. Parece que não, mas os filmes, nos anos 80, mostravam as mulheres já capazes, autónomas, independentes. Isso foi-se enraizando em mim. “Eu tenho de ser uma mulher destas, eu tenho de sair desta prisão!”»

Recorda que a repressão materna se estendia até ao próprio televisionamento: sempre que, num determinado momento televisivo, surgia uma imagem que fizesse alusão à sexualidade, a mãe, de imediato, mudava de canal. A sexualidade, na sua casa, era encarada como um tabu:

“A minha mãe, desde miúda, se desse uns seios na televisão, ela desligava-nos a televisão e ‘toca a ir p’rá cama!’ Isto também é pudor a mais! Eu compreendo que ela tenha vindo de uma aldeola do interior, mas isto também é pudor a mais! E então, tudo o que eu via a minha mãe a fazer, eu decidia fazer o contrário! Foi assim a minha vida toda! Ela fazia, e eu ‘não, eu não vou ser assim, a minha vida vai ser exactamente o contrário! Viver as coisas sem tabus!”

Teresa relata um episódio em que a mãe descobriu que uma das suas irmãs tomava um contraceptivo oral, a pílula anticoncepcional:

«A minha irmã ia casar, faltavam quinze dias p’ó casamento, a minha mãe descobriu-lhe a pílula, ficou uma bela poça de sangue no chão do quarto! Levou tanta porrada que ficou uma poça de sangue no quarto! A quinze dias do casamento! E, se ela tomou a pílula, pelo menos não estava a querer fazer ninguém passar pela vergonha de “‘tou grávida, e não ‘tou casada!”»

Revoltada, desde muito jovem questionou os pais sobre a falta de liberdade concedida às irmãs:

“Eu desde os 12 anos que já tinha debates com os meus pais sobre liberdades que eles não davam às minhas irmãs. Porque eu acho que cedo comecei a compreender que ‘se eles são assim com elas, vão ser assim comigo!’ (...) Mas a minha mãe achava que uma mulher só devia sair de casa p’ra casar! Eu achava que tinha uma vida pela frente, e que tinha mais o que fazer do que casar, aturar um homem antes de curtir tudo o que tinha a curtir!”

Ainda durante a puberdade, projecta na irmã do meio aquilo que ardentemente desejava para si própria, escapar às pesadas tradições familiares, e tenta convencê-la a fugir de casa:

“A minha mãe era muito rígida com nós todas, com todas. E eu, uma vez, disse “Foge! Foge p’ra casa da avó! Porque é que não foges p’ra casa da avó?” E, pronto, ela fez exactamente isso! Ela meteu meia dúzia de roupas na mala, e fugiu! E, depois, no outro dia, voltou, claro! E eu levei uma coça do caraças, mas não interessa! Mas ‘tá aqui o espírito!”

Teresa desafiou a feminilidade tradicional (com raízes rurais) que lhe era transmitida pela família e encontrou, num primeiro momento, na fracção *club*-(sub)cultural *house*, uma forma de se libertar da repressão a que estava sujeita: o *glamour* e a sexualidade vividos no espaço do *house* permitiam-lhe escapar, ainda que com fortes restrições, ao controlo familiar da sexualidade e da própria feminilidade. Porém, essa libertação não se concretizou em pleno, dado que Teresa continuava a ter de se esconder da família: levava consigo as roupas que queria usar na discoteca e mudava-se no carro, pois não lhe era permitido usar vestuário mais feminino. Declara, igualmente, que não consumia álcool ou drogas nessa época, pois temia perder o controlo sobre a sua sexualidade:

“Eu não tive muitas experiências, se é que tive... uma ou duas experiências sexuais nessa altura e, curiosamente, com a mesma pessoa. Nunca entrei muito nos devaneios sexuais. Porque também, aí está, eu tinha também aquele receio de em casa se descobrir, e eu já tinha visto o que é que tinha acontecido à minha irmã. E não tinha a liberdade de ir à médica de família, que é médica de família, sei lá se ela ia dizer à minha mãe, ou não! [...] P’a tar a pedir a pílula. E pronto, a sexualidade não era assim muito difusa, p’ra mim. Não explorava muito. Por medo, não explorava muito.”

O receio da reacção dos pais conduziu-a para longe de comportamentos de risco. A repressão familiar da sua feminilidade extravasava o espaço doméstico, estendendo a sua influência aos espaços de lazer e às formas de apropriação desses espaços. Sem

dúvida, pode considerar-se que, apesar de lutar activamente e de rejeitar a feminilidade tradicional que lhe era imposta, Teresa acabou por interiorizar determinados elementos identitários e disposicionais que lhe foram impostos pela mãe. Na fase em que esteve ligada ao *house*, este funcionou como um espaço de resistência e desafio face à feminilidade tradicional de raiz rural que lhe era imposta. No entanto, paradoxalmente, as disposições que interiorizara condicionaram nitidamente o modo muito controlado de participação nos contextos das festas de *house*. (Note-se no entanto, que o facto de o seu irmão – o mais velho dos filhos – ter sido dependente da heroína desde que ela era criança terá contribuído para a sua rejeição face ao consumo de drogas).

“(…) [nas festas de *house*] com essa educação, eu era forçada a ter outro controle. (...) Tinha de me controlar p’ra não fazer figuras tristes, ou p’ra não fazer nada que envergonhasse a família, ou p’ra... tinha de me controlar. (...) De certa forma, [a feminilidade imposta] foi-se entranhando em mim, mesmo sem eu querer, ou... Não sei se não queria, se queria. Foi-se entranhando em mim esse conceito de “tu tens de te controlar, tens de manter uma pose, tens de estar sempre lúcida p’ra poderes pensar por ti”, e acho que sim, que foi isso que influenciou a minha maneira de estar. Tanto que as drogas passaram-me completamente ao lado no *house*! Eu andei... Nem sequer tinha noção que as pessoas consumiam drogas em discotecas! Porque eu tive um irmão agarrado à heroína treze anos. Agarrado, ia entrando, ia saindo... Pronto. Portanto, eu aprendi a olhar para as drogas como um ‘no can do’.”

Há alguns outros aspectos que Teresa rejeitou durante a sua incursão pelo *house*, rejeição essa que derivava da influência de determinadas disposições que tinha interiorizado:

“Por exemplo, o álcool. Resisti ao álcool, nunca fui de beber! Fumar, comecei a fumar, curiosamente, aos vinte. (...) Ainda no *house*. Mas eu nunca... De certa forma, nunca fui muito influenciável. Nunca fui muito influenciável, também. Eu inseria-me nos meios, mas era sempre eu, “não vou apanhar a bebedeira porque tão todas bêbadas, não vou fumar porque ‘tá toda a gente a fumar.” Pronto, eu ‘tava lá era p’ra dançar! (...) As minhas colegas [não bebiam muito], nem por isso, as minhas colegas, nem por isso. Eram capazes de beber uma vodka, ou um *bacardi*, ou qualquer coisita, mas ficavam com aquele copo a noite toda. (...) Eu já era mais o sumo, ou a garrafa de água. Pronto, era outra onda.”

Todavia, a experiência no *house* acabou por não conquistar Teresa, que progressivamente se foi apercebendo de que naquele fracção do *clubbing* também se vivenciava uma repressão da mulher enquanto sujeito:

“[...] as pessoas, no movimento *house*... as mulheres têm de ‘tar bonitas. É a tal situação do *glamour*: tu tens de ir com a indumentária certa, com a mala certa, com o tacãozinho certo... há ali... uma série de, de estilos pré-definidos que tu tens de seguir p’ra te integrar.”

Na sua opinião, no *house* a mulher é encarada como um “objecto”<sup>82</sup>:

“(…) tinha de ter a malinha a combinar com o... a carteira, com o sapato, eu tinha de ter a pintura certa, eu tinha de ir ao cabeleireiro, eu tinha de ter o brinco a brilhar, porque na discoteca tem de se ver os brilhantes... Eu sabia que tinha de levar um bom decote p’a chegar à porta e entrar... é esse o pormenor do *house*: tu sabes que tens de levar um bom decote – aí está, a mulher-objecto – para poderes entrar, ou p’ra não ‘tares ali cinco ou dez minutos à porta a bater o dente porque ‘tás cheia de frio’ e queres entrar porque o senhor porteiro decidiu.”

Desiludida com o mundo do *house*, encontra num outro subgénero musical e fracção *club*-(sub)cultural ligados à música electrónica, o *trance*, um espaço de liberdade e de uma verdadeira *dupla libertação*: face à repressão da feminilidade e sexualidade experienciada no espaço doméstico, e face à feminilidade do *house*, que designa – vimos no anterior excerto – de “mulher-objecto”:

“[nas festas de *trance*] ‘tás à vontade!... eh... (...) és como um homem, se tiveres de te sentar no chão sentas... não é como o *house*, tens de cruzar a perninha, o que é isso de ‘tares aí sentada no chão?... ah... não sei! (...) ‘tás ali (...) ninguém liga se tu cais!...: se tropeças e cais não é «ai que vergonha», não, nada disso, ah... (...)... as igualdades [entre homem e mulher], eh pá é tudo igual, não há aquela distinção de... «tens de ter a pose, não te vergues que vais mostrar a cuequinha, porque...» – também compras uma mini-saia curtinha de mais não é? –, mas pronto, ah... é um bocado isso: ‘tás à vontade, se quiseres sentar no chão sentas, se quiseres andar com (...) o cabelo preso todo despenteado andas, não...; é aquela liberdade!, tu ‘tás ali, és tu e aquele mundo naquele dia...”

O facto de a tónica na sexualidade do *house*, associada a uma feminilidade de ‘mulher-objecto’, ter orientado Teresa no sentido oposto a esta fracção *club*-(sub)cultural poderá ser hipoteticamente explicado (pelo menos em parte) por, apesar de tudo, ter interiorizado determinados elementos identitários da feminilidade que lhe foi passada pela família. Não obstante, a sua incursão no *house* funcionou, claramente, como resistência/desafio em relação a essa mesma feminilidade tradicional, com raízes marcadamente rurais.

<sup>82</sup> No capítulo anterior, o percurso de Teresa no interior do *house* é analisado por um prisma diferente.

A identificação de Teresa com o *trance*, onde as mulheres são, segundo ela, valorizadas pela sua inteligência, pela sua personalidade, em contraposição à sua visão do papel da mulher no *house*, onde é tida como um objecto sem capacidade intelectual palpável “dava-me um bocado a impressão que os homens esperam que tu sejas bonita, mas que não sejas muito inteligente, que não abras muito a boca; e pronto, é a minha opinião em relação ao *house*, por isso é que eu me afastei completamente...”, poderá derivar dos efeitos da repressão da sexualidade e interiorização de traços identitários da feminilidade tradicional que a família lhe procurou passar. É significativo o modo como a dimensão da sexualidade está (pelo menos, de acordo com as percepções de Teresa) ausente do *trance*, em contraste com o que acontece no *house*. O desejo de que a mulher seja valorizada pela sua inteligência não será, porventura, alheio ao interesse que Teresa sempre demonstrou relativamente à cultura escolar (em consonância com o seu interesse pela leitura), apesar do carácter contra-tendencial e de singularidade deste facto, relativamente ao que seria espectável sociologicamente, ao considerarmos o seu meio social de origem.

Sobre a sexualidade no *trance*, Teresa refere que tal dimensão só adquire relevo quando duas pessoas se conhecem com um grau de profundidade considerável. É perceptível a valorização, por parte de Teresa, de relações ‘de longo prazo’ como condição para o relacionamento sexual, implicitamente rejeitando uma identificação com relações casuais, que afirma sucederem frequentemente na fracção do *house*. A este respeito, indica o caso do fórum virtual sobre *trance* em que costuma participar, e através do qual muitos casais se formaram:

“Fiz muitas e boas amizades naquele fórum. E são pessoas que vêm dormir a minha casa e eu vou dormir a casa deles. Ou marcamos umas férias! Ou, quando vamos p’ra grandes festivais, há sempre ali o acampamento conjunto... Percebes? E criámos os laços através de um fórum! Foi o *trance* que nos uniu! E, no entanto, temos grandes amizades! Já temos pessoas a terem os seus bebezinhos e outros a ser os padrinhos! (...) Tu não vês ninguém no *flirt*, no *trance*! Ninguém anda ali p’ó engate! Tu não vês... Ou melhor, tu não ouves um piropo! Tu podes passar pelos mesmos homens dez vezes ao dia, podes ir só com um topzinho, ou uma mini-saia, até podes ir só em biquini... Tu não ouves uma boca foleira! (...) A sexualidade está presente em cada casal que ‘tá a partilhar um beijo, ou que está a partilhar um abraço, ou que estão deitados ao lado um do outro. Mas tu não vês sexo!”

No *trance* Teresa libertou-se igualmente, até certo ponto, do receio face a novas experiências, nomeadamente as que envolvem o consumo de drogas. No entanto, o modo como experienciou o seu próprio envolvimento no *trance*, afirma, não derivou de todo de uma libertação total face ao seu percurso anterior:

“Não, não, não [não houve uma libertação total face ao meu percurso anterior]. Sempre com a consciência do que quero, até onde vou, e do que não quero, isso sem dúvida alguma! Eu, as primeiras festas a que fui, sabia... comecei a tomar conhecimento das drogas que rodavam, mas não consumia droga alguma! E ‘tava lá e curtia na mesma, e dançava, e falava com as pessoas, e socializava. E fumava o charrito, ponto final.”

Tal como tinha acontecido no âmbito do seu envolvimento no *house*, a manutenção de um considerável grau de consciência de si e de auto-controlo permanecia como uma marca decorrente da activação, nos contextos das festas de *trance*, de disposições que tinham sido geradas através das socialização familiar e relacionadas com a imposição de feminilidade tradicional. Será que a sua forte preocupação em informar-se antes de se decidir a experimentar as drogas seria também em parte explicável pela sua valorização da cultura escolar? (Sociologicamente inesperado e contra-tendencial face às regularidades previsíveis).

Só depois das primeiras festas é que, pronto, vem sempre a curiosidade do “mas que droga é essa que vocês estão a falar? Que é isso de *md*? Que é isso de ácido?” Vem sempre a curiosidade. Depois, até... Mas aí está: nunca fui demasiado influenciável! Porque, primeiro, procurava saber o que era, o que é que... que tipo de reacção química produzia dentro de nós, e quais eram os contras! Não é? Eu tentei me informar sempre ao máximo, e ouvir esta experiência, aquela, aquela, aquela... p’ra chegar à minha conclusão. E decidi, “pronto, olha, quero experimentar!” Nunca fui muito influenciável, nesses sentidos.

Teresa afirma efectuar um consumo controlado das drogas que admite usar, nomeadamente MDMA e cogumelos. A este respeito, declara que o uso destas substâncias a conduz a um estado de absoluta lucidez intelectual, em que tudo lhe parece bastante claro e que, ocasionalmente, encontrou nesses momentos a solução para determinados problemas que a apoquentavam. Teresa consegue, portanto, vislumbrar nas drogas aspectos positivos, se forem usadas com moderação. Não obstante, diz ter consciência dos problemas inerentes ao abuso destas substâncias. Recorda que, inicialmente, e durante um certo período de tempo, fazia um uso menos controlado das drogas. Nessa altura sentiu alguns efeitos nefastos associados a esse comportamento, como estados de irritação e angústia, que a levaram a moderar o consumo: assevera que, actualmente, o seu consumo é ocasional, limitado a “ocasiões especiais”. Ao ter-se apercebido dos efeitos negativos que o modo como consumia lhe provocava, Teresa accionou as suas resistências contra uma possível trajectória de ‘*depowment*’ ao longo do tempo de ‘uso recreativo’ de drogas consumidas em festas de *trance*, (drogas essas mais psicadélicas, que acredita que podem criar uma “dependência psicológica”). Afirma, de igual modo, ser contra o consumo das chamadas ‘drogas duras’, como a cocaína ou a heroína, que

vê como sendo geradoras de dependência física. Na base desta sua convicção poderá estar subjacente o drama familiar em que se viu envolvida durante os treze anos em que o seu irmão mais velho esteve dependente do consumo daquelas substâncias. Teresa acredita, inclusive, que a má relação entre ela e as suas irmãs com a mãe foi potenciada pelo modo como esta reagia perante a situação do irmão:

“Eu tive um irmão agarrado à heroína treze anos. Agarrado, ia entrando, ia saindo... Pronto. Portanto, eu aprendi a olhar para as drogas como um “no can do”. (...) A minha mãe ficava bastante irritada com tudo o que era relacionado com ele, e os bombos da festa éramos nós! Descarregar em cima de nós! A minha mãe não era mulher de ter um diálogo: espetava-te um estalo, e tu tinhas de estar calado, não há cá conversas! E, pronto, se calhar, foi logo por aí que eu comecei a entrar em conflito com ela, já ainda muito nova! Porque, quer-se dizer, ‘eu não fiz nada, e ‘tou a levar por tabela?’ Também ‘tou aqui, também quero carinho, ainda sou uma miúda, também tens de me educar a mim! Não é andares aí perdida da cabeça por causa do teu filho, e estares aqui a pegar comigo e com as outras!”

Teresa sustenta que, nas festas de *trance*, as mulheres desempenham, cada vez mais, um papel tão activo como os homens, no que concerne à procura e aquisição de drogas autonomamente, em vez de pedirem a um amigo:

“Eu acho que a mulher procura tanto quanto o homem. Nesse aspecto julgo que sim, que não deve haver grande distinção. Se houver, é mínima, mesmo. Pode haver mais (...) para o lado dos homens, mas é uma coisa mínima. As mulheres já estão a perder a vergonha! [risos] (...) É um bocado o tabu que a sociedade tinha de (...) Eu não ia, por exemplo. Não procurava, pedia a um amigo p’ra procurar. Com o tempo, comecei-me a aperceber que podia procurar! Porque não?! Ninguém me vai bater de eu andar a perguntar... E então pronto, comecei a fazer. E acho que a maior parte das mulheres também o faz. Deixou de pedir ao namorado, ou ao amigo... “Olha, onde é que arranjaste? Ali?” E vai. É mais autónoma. (...) Começa a ser mais autónoma.”

O próprio comportamento de Teresa transformou-se nesse sentido. Primeiramente, sem dúvida determinada por determinadas disposições que tinha interiorizado no âmbito da sua socialização familiar, agia em conformidade com o que era ditado por uma certa feminilidade tradicional e com o ‘tabu’ de uma mulher ir comprar drogas. No entanto, passou a realizar esse acto autonomamente, ao aperceber-se que tal era socialmente aceite nos contextos das festas de *trance*.

Teresa considera que, desde muito jovem, se tornou defensora da igualdade de género (uma «imposição» que terá feito a si própria, no âmbito de uma resistência à feminilidade que lhe era imposta pelo meio familiar) e que o *trance* reforçou, enquanto

espaço de afirmação e de *ressonância*, essas suas posições, dando-lhe segurança para assumi-las noutros contextos de acção. Determinados traços identitários emancipatórios e feministas pré-existentes «não é por ser mulher que tenho menos direitos!» terão promovido a sua identificação com a ideologia *trance* «se calhar, já isso eu transporte p’ra lá». A pertença *club*-(sub)cultural terá sido, por sua vez, um terreno fértil para que tais traços identitários se solidificassem – fortalecendo inclusivamente disposições direccionadas para a luta pela igualdade de género que, em virtude da maior confiança em si mesma, mais facilmente seriam ulteriormente activadas noutras esferas de vida e respectivos contextos de acção.

[E: *Achas que há coisas que vieram da cultura trance, ou achas que...*]

Não, eu acho que isso foi mesmo uma imposição que eu fiz a mim própria, desde cedo. Sim, porque é como eu te digo, fui criada entre tabus! E sempre com a ideia do “não é por ser mulher que tenho menos direitos!” Portanto, se calhar, já isso eu transporte p’ra lá.

Encontrei lá esse equilíbrio, e isso permitiu-me conceber a ideia de que realmente eu posso ser como acho que posso ser, e a sê-lo!

[E: *Se calhar, encontrou ressonância (...) um espaço de afirmação no trance, não é?*]

Exacto! Exactamente! E que reforçou a minha ideia de que, realmente, eu posso ser assim, eu sou assim! E transportei isso para a sociedade.”<sup>83</sup>

No *trance*, Teresa parece ter encontrado o espaço de liberdade e de igualdade que desde cedo procurava (“O que me levou (...) a ficar cativada no *trance* foi a igualdade com que me tratavam!”). Esta fracção *club*-(sub)cultural reveste-se de uma significância especial no seu trajecto de vida, pois assume-se como a sua zona de conforto – verdadeiramente uma espécie de *lar* (*home*), como Pini (2001) sugere, relativamente àquilo que o *clubbing* ‘underground’ pode representar para as mulheres. As festas são conceptualizadas como uma heterotopia ou um lugar alternativo ao quotidiano e à sociedade exterior enquanto uma espécie de ‘nova comunidade’, um novo ‘lar’. Aí Teresa sente que pode ser a pessoa que é na realidade, e assumir as suas posições, sem estar constantemente a ser julgada. Mais do que isso, o espaço heterotópico do *trance* não representa apenas uma fuga da realidade, mas é *consequente* na vida social *extra-clubbing* de Teresa, ao fortalecer em si determinadas traços identitários e disposições e fazendo com que mais facilmente estas sejam activadas noutros contextos de acção relativos a outras esferas da sua vida.

No entanto, a articulação entre as diversas esferas de vida por onde se move obriga-a a um esforço de *compartimentação* entre a libertação que encontra no *trance* e

<sup>83</sup> A conversa entre entrevistador e entrevistada a propósito desta questão revelou-se uma autêntica maiêutica socrática (tanto para Teresa, pois sem dúvida que ao consienciar-se do papel que o *trance* tem na sua vida, como para o investigador, pois revelou-lhe uma complexa e estimulante dimensão de toda a problemática das disposições).

a realidade do mundo do trabalho: receosa dos estereótipos habitualmente associados às festas de música electrónica, Teresa omite do patrão que é frequentadora de festas *trance*, visto que este não é tolerante ao *modus vivendi* comumente associado aos *trancers*:

“Nem eu deixei transparecer, quando vi aquela mentalidade tão fechadinha, eu disse ‘não, deixa-me mas é salvar as minhas costas, tenho de ocultar aqui uma parte de mim! Não posso ser tão verdadeira quanto isso! Não dá mesmo! É muito mais fácil dizeres que foste a uma discoteca do que dizeres que foste a uma festa de *trance*! Porque, aí está, as pessoas parece que encaminham logo o pensamento para o consumo desmesurado de drogas e o sexo!”

No discurso de Teresa, a ausência de discriminação de género no *trance* contrasta com a discriminação que considera existir na esfera profissional e na sociedade em geral. Exemplifica com uma experiência que teve, ainda enquanto operária do sector do calçado, em que eram impostas às trabalhadoras de uma secção determinadas regras informais, na forte expectativa de que todas as cumprissem.

(...) Já tive empregos que sim, que a mulher tem de fazer o trabalho dela e o do homem, como aconteceu na fábrica de calçado. [...] nós fazíamos o trabalho que era esperado, e ainda fazíamos o trabalho deles, enquanto eles estavam encostados a uma máquina a ver se a gente ‘tava a fazer bem!

[...]

Não estava, de forma alguma, estipulada! Se estás num sector com máquinas [em que eram só mulheres], há um serralheiro, que é a pessoa encarregue de arranjar as máquinas, se chamas a primeira vez, ele arranja; se chamas a segunda vez, ele arranja, contigo a ver como é que se arranja. Se à terceira ele não vem porque tu sabes arranjar, tu tens de arranjar! [...] E isto foi uma bola de neve! [...] depois vem o meu carácter um bocadinho forte demais ao de cima, e eu recusava-me! [...] Pronto, e as coisas começaram a mudar, a partir do momento em que nós começámos todas a bater o pé! Não... não podia ser! Mas havia muita discriminação, sem dúvida alguma! [...] entretanto, desmantelaram o sector, e nós fomos todas despedidas! [risos] [...] Isto trabalho a contratos, ah pois é!

Este episódio é relevante, pois demonstra uma postura activa na luta por determinados direitos, em que a intersecção entre género e classe se afigura como traço central. Se não foi já uma consequência num plano extra-*clubbing* de elementos ideológicos e disposições interiorizados no âmbito do seu envolvimento no *trance* (pois provavelmente aconteceu em período anterior), evidencia uma postura em relação à qual, sem dúvida, o *trance* – onde há uma defesa da não discriminação, da igualdade de direitos, bem como uma “ideia de revolução em curso, através de pequenos passos”

(Silva, 2006) – terá funcionado, posteriormente, como espaço em *consonância*. Mais do que isso, como vimos, funcionou como espaço de *ressonância* e de amplificação que viria a reforçar essas mesmas posições e a dar-lhe uma maior segurança para as assumir na vida social.

Sobre o seu percurso profissional a partir do momento em que deixou de trabalhar como operária, Teresa refere que “depois (...) fui mudando. Já tive alguns empregos. A partir daí, já tive alguma instabilidade, que isto, hoje em dia, não está fácil pra ninguém! (...) Já tive empregos de escritório, já tive empregos de lojas de roupa...”. Actualmente, trabalha numa confeitaria: “felizmente” desempenha funções na secção de confecção, pois “acho que não tinha paciência pra estar ali a servir elitistas”, diz, havendo aqui um processo de categorização e julgamento social dos clientes da confeitaria, que indicia novamente uma certa postura de *resistência*, no sentido subcultural clássico do conceito, que poderá ter sido igualmente estimulada em virtude da sua participação no *trance*. Vemos aqui, mais uma vez, que, para além da sua resistência e luta se exercem ao nível da igualdade de género, as implicações classistas se configuram também como um elemento central: a pertença *club*-(sub)cultural ao *trance*, apesar de este estar particularmente associado às classes médias, terá estimulado tais posturas, em virtude da sua origem e trajectória social marcada por elementos de natureza contra-tendencial ter conseguido estudar até entrar no ensino superior, associado ao seu gosto pela leitura, num contexto de desvalorização da escola pela família, etc.

Actualmente Teresa confessa estar a desligar-se progressivamente das festas *trance*: já não é frequentadora assídua e longe mora a mesma regularidade com que ia, outrora, às festas. Desloca-se apenas a determinados festivais e, mesmo assim, declara-se cansada de alguns destes eventos, como o *Boom Festival* “Deixou de ser novidade... Tudo o que podia assimilar, acho que já assimilei [...] é só mesmo pra passar um bom bocado! Dançar um bocado, encontrar caras conhecidas”. Determinante como causa deste afastamento é o aumento de violência com que se tem deparado nas festas, sem dúvida relacionado com o processo de massificação que terá ocorrido nos últimos anos:

“(...) chego à pista, passa-me um gajo cheio de sangue, vem outro todo enraivecido, vem outro atrás a segurar numa faca... Eu disse “eu vou p’ó carro! O que é que eu ‘tou aqui a fazer?! Eu vou voltar p’ó carro!” [...]

“A última que fui foi mesmo aquela que te falei que vi o gajo esfaqueado. E isso, bem... acho que o *trance* acabou um bocadinho mal para mim, mas vai ter de acabar, já não me identifico tanto com o que encontro nas festas.”

Teresa sustenta que, actualmente, a insegurança é maior e que as mulheres vivem o aumento de violência “com pânico. Aumentam os receios de andarem sozinhas nas festas e, mesmo de serem violadas, o que constitui um factor de desmobilização. Os episódios de violência e roubos são atribuídos aos “gunas”, entre outros frequentadores

de festas de música electrónica – que vê como elementos exteriores à fracção *club*-(sub)cultural do *trance*, (curiosamente, ao contrário das restantes frequentadoras de *trance* entrevistadas, não emprega o termo “mitra”):

Ali havia um bocado de gunaria, e havia um bocado de pessoas que, se calhar, até são do electro, mas que foram para ali, porque, pronto, já ouviram falar, e “um amigo vai, e eu também vou”, e é chique, e tal...

Refere, igualmente, o que é sem dúvida associável ao processo de massificação, que não concorda com a publicitação alargada das festas, preferindo o tempo em que uma festa de *trance* era um acontecimento “*underground*” – diz –, sem que houvesse cartazes na rua a anunciar a sua realização. É interessante notar a sua distinção e não identificação face aos «gunas», tendo muitos deles, porventura, origens sociais relativamente próximas da sua (não em termos da residência em bairros urbanos, mas a um nível mais estritamente classista). Apesar da sua origem operária, a sua trajectória ascendente marcada por uma conquista suada de capital académico e pela fuga à condição operária, seriam factores explicativos de tal fenómeno (processo a que não é alheio o seu gosto pela leitura, parcialmente alimentado pela biblioteca de uma vizinha, singularidades que lhe permitiram fugir regularidade e ao determinismo sociológicos que seriam expectáveis, como já foi sugerido).

Para além da sua identificação com várias dimensões ideológicas do movimento, aquilo que parece ligar, ainda, Teresa ao mundo do *trance*, são os amigos. Daí admite a possibilidade de, no futuro, unicamente, vir a frequentar festas privadas, de divulgação e acesso restritos, promovidas entre afeiçoados. Para além de o ambiente ser mais seguro, a intimidade promovida permite recuperar a atmosfera que Teresa afirma ter experimentado nos primórdios da sua incursão no *trance* – ainda antes da ocorrência do processo de massificação.

Teresa resistiu à feminilidade tradicional, de cariz eminentemente rural, imposta pela família, especialmente pela mãe. Na esfera do lazer, as discotecas *house* que frequentou durante a adolescência, funcionaram como espaço de resistência e de desafio face a essa feminilidade tradicional, não obstante o facto de a sua socialização influenciar o modo como vivia as festas. A sexualização (mais em termos estilísticos do que efectivos) e o *glamour* que experienciava no *house* assumiam um papel de desafio, na medida em que contrastavam com a repressão da sexualidade no lar. Por outro lado, a passagem para o *trance* permitiu-lhe uma *dupla libertação* face às feminilidades tradicional e da “mulher-objecto” do *house*. Porém, a falta de identidade com o *house* e a identificação com o *trance* poderá, igualmente, ter derivado de uma possível interiorização de certos elementos identitários da feminilidade tradicional imposta pela família. Tanto os modos como vivenciou quer o *house*, quer o *trance*, parecem ter absorvido a influência de elementos identitários e disposicionais de género, resultantes da intersecção com classe e meio de origem rural, interiorizados ao longo da socialização familiar.

DJ *Trancer* (*Trance*)<sup>84</sup> – A herança e o desafio como elementos estruturadores da escolha do *trance* como *modus vivendi*: um *continuum* identitário e disposicional

DJ *Trancer* é uma *DJane* do segmento musical electrónico designado por *trance*. Licenciada, concilia a actividade profissional de jornalista em regime *freelancer* com a de *DJane* em festas de *trance*. Natural de Santarém, tem 26 anos de idade, e iniciou-se na arte de pôr música aos 20. Declara ter estado ligada ao mundo musical e do lazer desde muito cedo, ora por o seu pai ser proprietário de uma discoteca e também ele ser DJ, ora por ter mantido relacionamentos amorosos com homens que exerciam actividades conexas ao *trance*. O actual namorado encontra-se, igualmente, conectado a este estilo musical: é DJ e, simultaneamente, organizador e produtor de festas de *trance*, em Lisboa, onde vive. Filha de pais separados, viveu grande parte da sua vida na companhia da mãe, uma operária fabril que se revelou mais tolerante do que controladora no que concerne às opções de vida da filha.

O ingresso no ensino superior marcou a vida desta jovem, na medida em que a forçou a abandonar a terra natal e a encaminhar-se para Coimbra, cidade onde se fixou, no ano 2000, para estudar Jornalismo, e onde continua a residir. Aí chegada, dividiu um apartamento com uma amiga, que a conduziu, pela primeira vez, a uma festa de *trance*. Completamente rendida a esta nova realidade, DJ *Trancer* decide tentar a sua sorte enquanto *DJane*, em parte também para provar ao namorado da altura que as mulheres seriam tão capazes de o fazer quanto os homens. A experiência foi tão bem sucedida que, nos tempos de hoje, DJ *Trancer* dirige uma agência de mulheres *DJane's*, cuja principal meta reside em divulgar o trabalho destas artistas.

DJ *Trancer* é uma jovem *DJane* da fracção *trance* da música electrónica de dança. Licenciada em Jornalismo, trabalha também como *freelancer*, porque “É difícil viver da música! Especialmente da música electrónica. Só mesmo se fores um DJ muito conhecido... E mulheres conhecidas é muito raro. É muito raro!”

Esta *DJane* indica que são visíveis diferenças na forma de tratamento entre homens e mulheres no mundo do *trance*:

“É assim, a maior parte das pessoas diz que, quando é uma mulher a tocar, geralmente essa pessoa, essa rapariga, não tem uma boa experiência a fazer este trabalho. E, ao fazer este trabalho, só vinga porque é bonita! Ou porque é mulher!”

<sup>84</sup> Este ‘retrato’ foi parcialmente elaborado e redigido com a colaboração de Sandra Coelho.

Esta protagonista assume já ter passado por uma experiência em que sentiu o peso da discriminação proferida por um colega de profissão, que pretendia actuar na hora que lhe havia sido destinada pelo organizador da festa, e que a acusou de apenas ter conquistado o direito a usufruir daquele horário “só porque é mulher! Só porque é mulher, é o que dá ser mulher, é ter todas as vontadinhas feitas!”. No entanto, o tratamento diferencial de género que existe no mundo do *trance* tanto discrimina negativamente como positivamente:

“Há diferença. (...) Há pessoas que já reconhecem homem e mulher como igual. Agora há organizadores que facilitam mais. Já tratam melhor as mulheres. (...) Quando é uma mulher a pedir um *cachet* alto, eles já não fazem tanta briga, ou então tentam negociar assim, mais “ah, mas não podes fazer mais barato?” (...) Pensam que nós vamos, “ah, então eu faço um descontozinho na minha actuação...”. (...) Quando há mulheres, é... Gostam de agradar um bocado mais! Com os homens acho que... não se preocupam tanto. (...) Mas se for uma pessoa do nosso país, um DJ conhecido, se for mulher, é sempre muito mais bem tratada.”

Neste prisma, reforça que “(...) do “olho” do organizador, é sempre bom ter uma mulher que toca, porque é uma coisa diferente, ainda é uma coisa diferente! Pelo menos aqui em Portugal, ainda é uma coisa diferente.” Essa *diferença* traduz-se numa maior comparência de pessoas do sexo feminino a eventos em que actuam mulheres, movidas por uma espécie de *chamamento solidário de género*:

“Se tocar bem e se for bonita (risos), é uma mais-valia. Porque puxa... mulheres. Lá está, porque puxa mulheres, porque vai uma mulher tocar, e como disse há pouco, as mulheres unem-se nisso, e gostam de ver. E porque também puxa, pronto, homens. Porque eles também gostam de ver mulheres a tocar. Mas a mais-valia está nisso, porque puxa os dois sexos.”

A *performance* feminina em festas de *trance*, de acordo com esta *DJane*, constitui, portanto, uma mais-valia para o organizador, e talvez por aí passe o sucesso da agência de dj's feminina que criou com a sua melhor amiga. A ideia de fundar esta agência surgiu, curiosamente, por intermédio do dono de um bar (homem), o que demonstra o interesse comercial dos organizadores de festas e proprietários destes estabelecimentos em terem mulheres a passar música.

No entanto, salienta que, “ultimamente, já não há tantas mulheres que vão às festas de *trance*, já não há tantas. Porquê? Porque cada vez começaram a ir mais homens! Por exemplo, numa festa de *trance*, 30 por cento são mulheres, e o resto é homens!”<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Os discursos das diferentes entrevistadas são contraditórios a este nível. O mais importante, no entanto, não é necessariamente saber se tais ‘constatações’ têm valor factual, mas antes interpretar e compreender a significância das atribuições causais que são apresentadas para essas mesmas ‘constatações’.

E cada vez mais a música é mais agressiva e as mulheres têm a tendência a gostarem do *trance* mais melódico. De música electrónica mais melódica, pronto. Não tão agressiva.” Na sua opinião, a diferença de género é perceptível na distinção por via do gosto musical, pois parece existir uma corrente algo agressiva no *trance* mais do agrado dos homens, e uma outra mais melódica que apela, maioritariamente, ao público feminino. Esta diferenciação encontra-se, igualmente, na forma de apropriação dos espaços *chill-out* que se encontram nas festas: “Há muito mais mulheres que gostam de ir ao *chill-out* e gostam de estar lá sentadas a falar e a interagir do que homens. Os homens gostam muito mais de estar a dançar a noite toda sem parar, sem ir ao *chill-out*, sequer!” DJ *Trancer* refere que, como *DJane*, passa mais o *trance* “de noite”, “mais agressivo” e de acordo com o gosto masculino, e que “puxa pelas mulheres”, apesar de, tendencialmente estas preferirem subgéneros mais melódicos. Estes elementos apontam para a existência de uma ‘genderização’ dos subgéneros musicais do *trance*.

A percepção, por parte de DJ *Trancer*, de o género masculino se ter massivamente infiltrado nas festas *trance* é apresentado como um factor explicativo da menor frequência de mulheres nestes acontecimentos musicais. Em parte, DJ *Trancer* associa esta presença masculina predominante nos eventos à entrada de novos subgrupos nos contextos das cenas *trance*, oriundos de outro subgénero musical electrónico, o *techno*. Estes frequentadores são categorizados pelos *trancers* (especialmente pelos mais antigos, que DJ *Trancer* entende como os “mais legítimos”) como *mitras*<sup>86</sup>, termo depreciativo que remetem, precisamente, para a sua condição de *outsiders*, elementos estranhos ao movimento, que quebram a harmonia própria de quem partilhava afinidades e sentimentos de quase exclusividade identitária com o grupo. Descreve os *mitras* como...

“aqueles rapazes que vão com os seus *pit-bulls*, bonézinhos, brincos de ouro (...), aquele ar de mau... (...) O que nós chamamos de *mitra* são aquelas pessoas que vão para as festas e incomodam. Incomodam, drogam-se muito e, quando se drogam muito, incomodam o resto das pessoas à volta deles, e só fazem asneiras, roubam, batem...”

Associam-se, de acordo com DJ *Trancer*, ao conceito de *mitra*, as representações de violência, consumo excessivo de drogas e de proliferação de assaltos nas festas. O uso do termo *mitra* constitui um fenómeno de categorização associado a um julgamento social, determinado por diferenças de posições no espaço social extra-club-(sub)cultural, em ‘homologia’ com as diferenças referentes às próprias fracções club-(sub)culturais e aos respectivos frequentadores. Durante o seu discurso, DJ *Trancer* tenta passar uma imagem congruente com a ideologia *trance*, que afirma a igualdade entre todos e a ausência de julgamento social, asseverando que se esforça por “não discriminar”, embora o faça. Na verdade, tendo consciência da descoincidência entre a ideologia

<sup>86</sup> DJ *Trancer*, tal como quase todas as outras frequentadoras das festas *trance* entrevistadas (excepto Teresa), usa o termo «mitra» que tem o mesmo significado que «guna» (termo que também conhece).

oficial e as práticas, acaba por afirmar que no *trance*, hoje (idealizará ela os primeiros tempos?), as pessoas não querem julgar, mas depois acabam por “falar”.

A generalização do *trance* deve-se a uma maior publicitação das festas que o celebram. Este processo de massificação origina, segundo as palavras de DJ *Trancer*, uma perda do sentido alternativo que lhe era conferido. Há uma maior exposição destes eventos e esta visibilidade crescente traduz-se numa certa permeabilidade, uma abertura ao exterior que não é bem vista pelos frequentadores *legítimos*. Mas não só os novos frequentadores oriundos do *techno* se imiscuem nos meandros do *trance*: no interior do próprio *trance*, DJ *Trancer* identifica, por exemplo, os *beto-freaks*, um segmento que os frequentadores *legítimos* encaram como elementos estranhos ao grupo, porque parecem deturpar a ideia dominante de que um *freak* é aquele que não revela preocupações materiais (entre outros aspectos). De acordo com DJ *Trancer*, aqueles acabam por se revelar como que imitações mal conseguidas destes, pois, por exemplo, vestem roupas do *trance*, mas de marca. Se para os *trancers* mais antigos isso é desvalorizado, em determinados segmentos (entre os quais, possivelmente, o segmento mais jovem), vestir de acordo com essa espécie de *fashion* emergente (associada a certos valores consumistas e ao fetichismo da marca) funciona como uma fonte de capital subcultural.

DJ *Trancer* considera, assim, que a cena *trance* está hoje cheia de «contradições» (o que é interpretável como derivando do fenómeno de massificação e de conseqüente perda da [idealizada?] *autenticidade* original). Assiste-se, no *trance*, a um processo em que a distinção esbate-se, diluí-se enquanto (sub)cultura de elite:

“Geralmente, as pessoas que frequentam as festas *trance*, são pessoas ligadas muito à cultura. Ou *design*. (...) Mas agora já se encontra tudo. Mas antes, não sei, antes eram mais pessoas assim, ligadas à cultura, mais à música, cinema... Não tanto aqueles homens, aquelas pessoas que sejam assim, mais de negócios. Não há tanto. É mesmo mais pessoas assim, com profissões mais liberais, mas de cultura, de artes, letras... Agora não, agora se consegue encontrar de tudo um pouco, engenheiros (risos) ... como eu disse há um bocado, engenheiros, e... assim... um pessoal mais... mas esse pessoal não é um pessoal que é mesmo de *trance*, ‘tás a perceber? É o pessoal que “pronto, olha, vamos lá ver como é que aquilo é...”’. É mais o pessoal de cultura e de artes.”

A comparência acentuadamente masculina, eminentemente associada à presença massiva dos *mitras*, que marca as festas de *trance* na actualidade (bem como a respectivo paradigma de masculinidade destes) é avaliada de forma negativa por DJ *Trancer*, porque os *mitras*:

“metem-se muito com as mulheres, metem-se muito e, depois, quando estão geralmente alterados com drogas, ainda são piores, empurram, e... Metem-se contigo e uma pessoa está a dançar, e eles vêem e metem-se à

nossa frente e dançam à nossa frente... Coisas assim. Eu não gosto disso, e muitas mais mulheres também não vão gostar! Geralmente, qualquer mulher não gosta desse tipo de pessoas [...] gostamos de estar à vontade, alegria, estar a curtir a festa sem estar uma pessoa à nossa frente, a empurrar-nos, ou a olhar para nós fixamente! (risos) Eu não gosto, e é uma das razões porque a maior parte das mulheres deixou de ir às festas, foi por causa disso. Porque vão muitos homens, e muitos homens que incomodam mulheres.”

Como vimos atrás, os *mitras* são associados à violência e aos roubos, bem como – vemos agora – a todo um constructo de violência corporal, expressa na agressividade da abordagem, bem como numa postura de ‘engate’ molestadora e quase predatória, factores que levam a um incómodo físico e social de DJ *Trancer* e das suas amigas. Se bem que antes também havia ‘engate’, este era mais “natural”, não sendo os homens tão “directos”, “insistentes” e “chatos”. No entanto, a presença crescente de um ambiente de ‘engate’ nas festas é atribuída quer à maior presença dos *mitras*, quer também a diferenças comportamentais a este nível nos novos tipos de frequentadores (entre os quais, possivelmente, os mais jovens). Inclusivamente, as próprias mulheres (que são agora em menor número) – refere – têm agora uma postura activa no próprio ‘engate’ (apesar de não serem tão “melgas”). A crescente atmosfera de ‘engate’ tem, segundo DJ *Trancer*, afastado os frequentadores mais antigos e parece claro o desagrado que estas transformações lhe causam, porventura determinado não só por padrões e valores puramente *club*-(sub)culturais, mas também por outros factores associados à sua posição no espaço social (por exemplo, o seu nível de escolaridade) em ‘homologia’ com aqueles.

DJ *Trancer* descreve situações que mostram que há ‘engate’ nos contextos do *trance* (e não apenas atribuído à entrada dos *mitras* na cena e às respectivas masculinidades) – o que contradiz o discurso dominante e a ideologia oficial do *trance*. Para além disso, descreve a existência, nesta fracção *club*-(sub)cultural, do fenómeno em que os homens têm e dão drogas gratuitamente a mulheres, porventura com expectativas de retorno em termos de ‘engate’, aproveitando-se as mulheres do facto e jogando com essas mesmas expectativas para obter as substâncias.

No que concerne ao consumo de drogas, afiança que existe uma diferenciação entre homens e mulheres. Defende que as mulheres parecem ser mais contidas, ao passo que os homens orientam a sua acção de forma mais ávida, tendo dificuldade em visualizar os seus próprios limites, não demonstrando capacidade para saberem quando devem parar. Por outro lado, sustenta que o consumo excessivo por parte das mulheres as pode expor a situações de risco. Explica que ela própria já teve uma experiência que poderia ter sido mal sucedida, por não ter avaliado correctamente a presença do risco, em virtude de estar sob a influência de drogas. Note-se que o seu discurso confirma Hutton, quando esta autora refere que a ingestão de álcool afecta fortemente a capacidade das mulheres em manterem um controlo sobre a sua sexualidade:

“E também já aconteceu comigo. Não tenho medo de dizer, isso já aconteceu comigo também. De ‘tar sob efeito de uma droga e... “quero lá saber!”... E depois, no dia a seguir, arrependemo-nos! “Ah, fogo!”. Isso pode acontecer com qualquer droga. Não é só com cocaína, ácido ou MD[MA]... Álcool, até com o álcool... O álcool então é o pior!”

Admite já ter consumido várias drogas, desde cocaína a ácidos. Usou a cocaína numa época em que manteve um relacionamento amoroso com alguém que consumia regularmente, o que lhe facilitou o acesso à substância, podendo ter sido este o *detonador* para o consumo, que exercia indistintamente, sem que houvesse uma situação ou local específicos que desencadeassem esse comportamento. Este consumo não parece, portanto, estar ligado directamente à frequência de festas de música *trance*. Afirma que, quando confrontada pela mãe sobre o consumo de drogas, mentiu, mas mais por temer desiludi-la do que propriamente por rejeitar a reacção da progenitora, descrita como alguém que vivenciou “os anos 60 e 70, ela sabe bem o que isso é. E sabe que não é por aí que uma pessoa...”, e por isso mais tolerante ao consumo de substâncias ilícitas. Declara que, actualmente, é “muito raro” consumir drogas, ficando-se pelo “álcool e por fumar uns charros”.

Os seus pais separaram-se quando era muito jovem, e o controlo parental, aparentemente, nunca foi exercido de forma muito coerciva. Mantendo contactos esporádicos com o progenitor, viveu somente com a mãe, que

“sempre foi uma pessoa que compreendeu sempre bem o que é que eu queria... Eu acho que quanto mais os pais se opõem ao que os filhos querem, mais eles fogem, e mais eles tentam contradizer os pais. E acho que a minha mãe sempre, nesse sentido, foi uma mãe muito boa, porque nunca me contradisse. Nunca eu... Eu queria ir ali, ela só me dizia ‘ok, podes ir, mas tenta não chegar tarde, olha as horas que chegas’... Nunca era, “não, não saís de casa! Não quero que saias de casa!”. Não era assim.”

Com o pai, afirma manter uma relação de amigo: “Tou com meu pai muito raramente, e a relação com o meu pai não é tanto como pai e filha, mas mais como amigo e filha.” O facto de o pai ser, também, DJ, e estar ligado ao mundo da música por ser proprietário de uma discoteca influenciou-a, pois despertou-lhe a curiosidade. De igual modo, a maior proximidade que esta profissão lhe possibilitou a um mundo associado às culturas juvenis e, especificamente, ao *clubbing*, pode, efectivamente, ter contribuído para esta relação menos convencional entre pai e filha. É notória a ligação ao mundo da música por via da profissão do pai:

“O meu pai sempre foi DJ. Sempre trabalhou em rádio, sempre meteu música em *clubes*, e assim tive uma grande ligação com a música, logo por aí.”

Decisiva para a sua formação enquanto DJane foi também uma antiga relação amorosa, que colocou em causa as suas capacidades para se afirmar enquanto DJ no *trance*, acabando por funcionar como elemento de motivação suplementar (com implicações de género óbvias, em termos de afirmação e emancipação):

“Isto começou tudo porque eu namorava com um rapaz que era DJ. Mas eu sempre tive curiosidade, por causa do meu pai, de pôr música. E comecei a andar com um rapaz que era DJ... Sim, de *trance*. E nós, uns meses antes de nós acabarmos, tive vontade de começar a experimentar pôr música. A pôr *trance*... E ele gozava comigo (risos), dizia, “o quê? Tu, a pôr *trance*, ‘tás maluca?! Mas já alguma vez?...”. E eu, “qual é o problema?!” “Nem sabes mexer nisso!” “Então, aprendo! Não é?” Aprende-se, não é? E ele ria-se, ria-se. E isso, depois quando nós acabámos, parece que deu-me mais força. Parece que fiquei com mais vontade de aprender, para lhe escarrapachar com isso na cara! (...) Não, não havia bocas explícitas do tipo “tu és mulher e...”, mas a maneira como ele me gozava, “O quê? Tu a pôr *trance*, alguma vez?” Eu notava que era por eu ser mulher, claro que sim. E depois, quando nós acabámos, aí ainda ficou mais “Ai é? Então há-de ver!” Pronto, comecei a aprender, comecei a aprender um programa...”

Ao nível do capital social, DJ *Trancer* afirma “estar inserida em vários grupos, não tenho aquele grupo específico de amigos”. Porém, constata-se uma ligeira dissonância entre o discurso declarado e as práticas efectivas, na medida em que, ao longo de toda a conversa, afirma que a sua melhor amiga é sua parceira na agência de DJane’s, e todos os relacionamentos amorosos mencionados se encontram ligados à esfera do *trance*. A rede de sociabilidades poderá, eventualmente, diversificar-se por DJ *Trancer* manter, paralelamente ao seu trajecto musical no universo do *trance*, uma banda rock, conceitos musicais substancialmente distintos.

A forte ligação que DJ *Trancer* estabeleceu, desde cedo, por via da socialização familiar e também pelo grupo de amigos, com o meio musical e com práticas de lazer associadas ao próprio *clubbing*, parece ter determinado as cores com que pintou a sua vida. Do ponto de vista analítico, é crucial o facto de a sua trajectória se caracterizar por uma situação de continuidade e de consonância entre os elementos identitários e disposicionais das feminilidades geradas através da socialização familiar (os pais nunca foram muito controladores, sempre dosearam a sua liberdade sem que lhe fossem colocadas fortes restrições no que concerne à cultura de saídas nocturnas, à frequência de festas e, mesmo, ao consumo de drogas) e os elementos identitários e disposicionais das feminilidades *club*-(sub)culturais inerentes ao *trance*. Não é, efectivamente, perceptível uma ruptura entre as feminilidades de género *club*-(sub)culturais relativamente às que DJ *Trancer* já detinha incorporadas.

Filipa (*Trance*)<sup>87</sup> – Capital cultural, distinção e aproximação ao outro (ou a espiritualidade [em expansão] vivida sobre um fundo racionalista)

Filipa tem 31 anos, exerce a profissão de Psicóloga por conta própria e frequenta um mestrado. Actualmente, vive na Covilhã, mas entre os treze e os dezasseis anos de idade viveu no Japão em resultado da profissão dos pais.

O pai é licenciado em Matemática e exerce, é consultor científico de uma editora livreira multinacional. A mãe é médica, tendo-se licenciado e concluído um mestrado em Medicina. A sua única irmã, três anos mais velha, é licenciada em História da Arte e teve uma enorme importância na sua socialização. Filipa é portadora de condições de partida privilegiadas do ponto de vista social e cultural. Fez estudos de dança desde muito cedo, primeiro no *ballet* e, mais tarde, na dança contemporânea.

A sua primeira experiência *clubbing* foi há cerca de dez anos atrás. Em 1998 foi a duas festas de *techno*, em discotecas, bem como de *trance*, na companhia do namorado com quem hoje vive em união de facto. A partir dessa data começaram a ir juntos e regularmente a festas de música electrónica, mais especificamente de *trance*. O companheiro é técnico de electrónica e DJ semi-profissional.

Hoje em dia confessa não ir tanto a festas, mas está ligada ao segmento da organização/produção desempenhando funções importantes na organização de festivais de *trance*. A sua rede de sociabilidades associada à sua participação *club*-(sub)cultural está também mais centrada na área da produção. Os principais agentes de socialização dos seus gostos musicais foram, inequivocamente, a irmã e uma tia materna.

No final da década de 90, quando Filipa frequentava o curso de Psicologia, começou a frequentar as festas de música electrónica que se realizavam sobretudo no Sul do país, mais concretamente na região de Lisboa, na companhia do namorado que conheceu em 1998 e que já tinha ido ao *Boom Festival* que se realizou nesse mesmo ano.

Apesar de as suas duas primeiras incursões nas festas de música electrónica terem sido no *techno*, experimentou ir a uma festa de *trance* e percebeu de imediato as diferenças: “tanto em termos de música, pronto, via-se uma clara distinção entre o *techno* e o *trance*, embora sejam as duas músicas electrónicas, mas as músicas são diferentes, o ambiente é muito diferente”.

Desde essa altura que começou a ir a festas *trance* de dois em dois meses. Filipa revela que ficou “fã” e “vidrada” devido, essencialmente, à conjugação de três factores: o que a música a fez sentir e a sua relação com o corpo; a conexão entre as substâncias

ilícitas e os seus efeitos; e a ligação com as pessoas que resulta das duas anteriores (música e o consumo de substâncias ilícitas).

Filipa está ligada ao segmento da organização/produção desempenhando funções importantes na organização de festivais de *trance*. Descrevendo o panorama do *trance* ao nível da organização/produção em termos de género, Filipa refere que este é marcado tanto por homens como por mulheres, notando, igualmente, a presença de casais. No entanto, o seu discurso indicia uma segmentação por género nas funções assumidas: os homens estão mais ligados à música (DJ's) e à produção do evento (também na própria montagem de estruturas), enquanto que as mulheres tendem a ocupar funções nas bilheteiras, no bar, e como dinamizadoras nos *workshops* que se realizam nas festas. Existe, assim, uma presença particularmente forte das mulheres, ao nível da produção, no âmbito dos *workshops* e eventos associados ao “desenvolvimento espiritual e pessoal” (que constitui uma dimensão marcante do *trance*).

Referindo-se aos frequentadores, Filipa especifica que, para além da questão de género, também se nota a influência da classe social de origem:

“pelo menos em contexto urbano, as que vão às festas, que se divertem, pronto, mas que também obviamente participam, mas de uma outra maneira... mais se calhar pelo desenvolvimento espiritual, desenvolvimento pessoal, são as que mais fazem os *workshops*, podem não ser elas a fazê-lo, mas são elas que vão participar, mais do que eles, e aí há uma clara distinção, como público [...] se calhar são mais as mulheres interessadas na palestra”.

O mesmo acontece em relação aos espaços de música *chill out*, que considera serem mais frequentados por mulheres.

O percurso escolar de Filipa, inclusive no ensino superior foi marcado pelo sucesso. Actualmente exerce a profissão de psicóloga por conta própria e continua a investir na sua área académica, através da frequência de uma pós-graduação (numa universidade estrangeira, onde se dirige, a cada dois meses). A relação com os pais foi mais pacífica por contraposição à sua irmã, três anos mais velha. A irmã assumia um papel rebelde e Filipa descreve que tinha um estilo “todo punk”, constituindo uma referência na sua adolescência, já que ouviam a mesma música e, através dela, tomou contacto com as drogas. De facto, foi a irmã quem, depois de ter estudado na França (durante um ano), lhe falou das festas de música electrónica e dos consumos de drogas. Numa fase *pré-clubbing* contactou com a droga como observadora através do grupo de amigos da irmã e só mais tarde, aos vinte e um anos, começou a consumir drogas. No entanto, Filipa distancia-se da irmã e diz-se “menos exagerada nos consumos”, tendo uma postura muito mais controlada a este nível. Em relação aos pais, Filipa manteve-se sempre mais “discreta” do que a irmã, já que desde cedo apercebeu que os pais não aprovam a sua conduta, sendo frequentes os conflitos familiares.

<sup>87</sup> Este 'retrato' foi parcialmente elaborado e redigido com a colaboração de Patrícia Amaral.

“Ela [a sua irmã] fazia às claras e eu fazia às escondidas, não é? Influencia muito, não é? Porque eu fazia às escondidas e não era tão recriminada, vá... ou tão castigada não é? Comecei a fazer de outra maneira, fazia as coisas mais controladas, para não repararem tanto, eu própria nunca gostei muito de estar fora de mim, não é? Gostava de me sentir um pouco diferente, alterada mas não... ‘tar... [...] manter sempre um certo controlo, não é? Pronto, e também quando comecei a consumir aquelas substâncias já tinha vinte e um anos que é muito diferente, quer dizer, não é uma idade extraordinária, mas é muito diferente do que começar aos quinze, dezasseis, como agora acontece, não é? Se eu aos quinze anos começo a encher-me de pastilhas ou de LSD, não faço ideia do que prá ali vai.”

O consumo de drogas realizado nos contextos das festas de *trance* foi, segundo diz, controlado e informado (antes de se iniciar nos consumos pesquisou na *internet* informações sobre os riscos inerentes). Quando começou a frequentar as festas consumia menos, até porque os eventos eram mais espaçados no tempo (de dois em dois meses), mas, à medida que se tornaram mais regulares (de quinze em quinze dias), passou a consumir em crescendo e a ficar mais ansiosa por ir. Filipa consumia MDMA e ecstasy (“comecei com pastilhas, misturadas, e depois comecei a tomar ecstasy só... em pó, em cristal... dissolvido na água”).

Sem nunca ter revelado aos pais que consumia, chegou a ter conversas sobre drogas com o progenitor. Da parte dos pais sempre teve liberdade e abertura para sair à noite, “com regras”, mas sem lhes revelar pormenores dos seus lazeres, das idas às festas e dos seus consumos. Todavia, a importância das “regras” na sua socialização familiar é notória.

Os pais de Filipa encararam com naturalidade a sua ligação ao *trance*, segundo ela por haver uma relação de confiança que já era resultado da sua maturidade. Filipa “era boa aluna, ainda por cima trabalhava, dava aulas de ginástica ao mesmo tempo, tinha montes de actividades, fazia dança, às vezes ajudava a minha mãe no consultório, com a funcionária, quer dizer, sempre tive um percurso não muito problemático”.

Os outros *significativos* que, ao longo da puberdade e adolescência, se revelariam mais importantes ao nível musical foram a irmã e a tia materna. A tia viveu cerca de três anos na casa dos seus pais enquanto frequentava a Universidade, quando Filipa teria por volta dos sete ou oito anos. Influenciaram-na os seus gostos musicais, o seu estilo ‘hippie’, e as suas preferências por fazer missangas e *surf*. Antes de ser frequentadora de festas *trance*, as suas preferências musicais eram muito análogas às da irmã e da tia. Ouvia música “alternativa” dos anos sessenta, setenta e oitenta (Bauhaus, Joy Division, Janis Joplin, David Bowie, etc). Ela própria refere que, durante a adolescência, se considerava uma ‘hippie’, o que era expresso através do seu próprio estilo de apresentação em termos de vestuário.

Filipa foi socializada na prática da dança desde muito cedo, tendo começado por estudar *ballet* e, mais tarde, dança contemporânea – actividades culturais muito associada às classes médias com elevado capital cultural. A *hexis* corporal conferida pela prática da dança é, segundo Filipa, visível em todos os seus movimentos, já que se reflecte de modo inconsciente em “tudo o que faz”, inclusivamente no modo como caminha no dia-a-dia. Este é, pois, um saber corporalizado – ou uma incorporação/ expressão corporalizada de capital cultural – que se manifesta em todos os contextos de acção. As disposições incorporadas ao longo da sua socialização através da prática da dança são activadas de modo inconsciente quer no quotidiano, quer no modo como se relaciona com a música *trance*, nas festas: apesar de rejeitar que o faz por exibicionismo, Filipa afirma que, os outros frequentadores notarão, com toda a probabilidade, algo de diferente nos modos como dança. Adicionalmente, o seu olhar treinado já lhe permitiu, ao observar outras pessoas dançar nas festas, reconhecer, através dos seus movimentos, que já estudaram certamente dança. Existe, pois, uma distinção social nos contextos das festas – independentemente da intencionalidade dos frequentadores ou da sua atitude mais menos ‘performativa’ e exibicionista – ao nível dos modos de relação com a música através da dança.

“(...) para mim a dança tem muito, tem muita importância, a maneira como me expresso pelo corpo, pronto, foi o poder estar a dançar ao ar livre com música diferente que... permite muito a liberdade, para mim foi um dos aspectos cruciais. [...] possibilidade da relação dentro dessa dança, da relação com os outros, a maneira... muitas brincadeiras, não é? E depois, pronto, os sons... permitem associações simbólicas e dos próprios movimentos. Para dar um exemplo, ouves um som que a seguir é uma bola que atiras a alguém que agarra a bola – não tem bola nenhuma, não é? [risos] – pronto, toda esta... dinâmica entre as pessoas, esta relação provocada pelos sons, pelo... ou por aquilo que o som faz, sentir e [pensar?], pronto, isso foi o que... para mim era do mais importante, da expressão do corpo através da música, e o convívio das pessoas através da música e este intercâmbio corporal entre as pessoas...”

Vemos também que se verifica uma inter-relação entre a dança, a música, e os próprios modos de estabelecer interacção social com outros frequentadores. Por um lado, as propriedades sónicas da música sugerem “associações simbólicas” que dão azo ao surgimento de jogos fundados na associação entre essas mesmas propriedades e os movimentos corporais. Por outro, os correspondentes modos de interacção social e de “dinâmica entre as pessoas” serão decorrentes de um processo de activação das disposições de Filipa, geradas no âmbito da sua socialização e actividade profissional. As dinâmicas de grupo constituem uma metodologia usada pela Psicologia. Tenhamos em conta, aliás, que Filipa tem desenvolvido um particular interesse por uma das correntes da disciplina na qual essa mesma metodologia assume particular relevância (note-se

que há uma bi-direccionalidade a este respeito, entre a pertença *club*-(sub)cultural ao *trance* e os interesses profissionais, já que essa pertença explica o interesse de Filipa por essas mesma corrente, como veremos adiante). Filipa indicia que (provavelmente em virtude do seu *habitus* académico e profissional), assume um papel de certo modo liderante na implementação deste tipo de jogos (“[...] pelo menos da minha parte (...) e depois um leva os outros”), referindo, assim, que há “regras informais” (que os novos frequentadores vão aprendendo) em que a interacção com pessoas desconhecidas é regulada através deste tipo de jogos.

O seu *habitus* académico e profissional parece ser influente no modo como vivencia as festas, nos próprios tópicos de conversa e no modo como “estuda” os outros, até porque as festas surgem para ela como um espaço privilegiado para a interacção social com pessoas muito diferente, o que sugere um relativo esbatimento de fronteiras sociais.

“[...] imagino que da parte das pessoas que já ‘tavam mais ligadas à música falassem muito da música, outras falariam de certeza de drogas, o que tinham consumido o que não tinham, o que arranjavam o que não arranjavam, de certeza que era tema comum mas... não era o meu caso... eu falava, sei lá, falava de mim, fazia perguntas aos outros, estudávamos muito a vida da pessoa, o que faz o que não faz, pronto, até porque era muito engraçado a diversidade de pessoas que lá estavam, de conheceres desde o pedreiro ao padeiro ou o advogado... pronto, e isso era o fantástico daquilo, não é? Teres pessoas de todos os estratos sociais, que tinham experiências, cada um a mais diversa, desde ex-toxicodependentes a professores doutores, pronto, e isso era mesmo muito rico e o bom era por aí, explorar muito a pessoa.”

Filipa é oriunda de uma família detentora de considerável capital cultural, nomeadamente em termos académicos e científicos. O pai é licenciado em Matemática e é consultor científico de uma editora livreira multinacional. A mãe é médica, tendo concluído um mestrado. A sua irmã, três anos mais velha, estudou História da Arte.

A matriz da socialização familiar de Filipa operou-se num contexto assaz ligado à ciência, decorrente do exercício da actividade profissional dos seus pais. Desde a mais tenra idade que ouvia dizer: “a ciência explica tudo”. Muito cépticos em relação às questões da espiritualidade, os pais de Filipa são ateus e opuseram-se ao desejo dos avós de baptizar as filhas. A educação da Filipa e da irmã foi sempre orientada para o racionalismo e para os princípios orientadores da ciência.

“A ciência explica tudo... [...] para eles é quase dado adquirido que é assim, não é? E eu sei porque eu também já fui assim [...]”

No entanto, a sua socialização no âmbito da ideologia *trance* fez com que se tivesse começado a interessar por aspectos mais esotéricos e espirituais (o que marca

uma dissidência em relação à sua socialização familiar). Porém, no modo como se relaciona com a ideologia do *trance*, é visível a oscilação entre disposições contraditórias constituídas no âmbito de ambientes socializadores diferentes (nomeadamente familiares e extra-familiares), já que o seu fascínio pela espiritualidade é contrabalançado pela manutenção de uma distanciamento racionalista face à dimensão religiosa. Este segundo aspecto é visível nas suas reservas em relação à crença “cega” em símbolos e figuras religiosas orientais (e respectivos objectos), geralmente desligados do seu significado. Neste sentido, a racionalidade é activada em absoluta consonância com a sua socialização familiar.

Há uma diferença entre Filipa e o seu companheiro a este nível, a que não serão porventura alheias as diferenças na posse de capital cultural entre ambos. As piadas e o gozo serviam para “chamar a atenção” (“porque eu às vezes via que ele ia um bocado a seguir aqueles passos só porque... e aí servia um bocadinho mais para chamar a atenção, não é?”).

Deste modo, existe uma diferenciação/distinção social entre o modo como Filipa se relaciona com as panóplias ideológico-simbólicas e com os próprios objectos da cultura *trance*:

“(...) eu não andei propriamente a adorar nenhum deus só porque de repente me põem essa imagem como sendo o deus que eu devo adorar, não é? E eu costumava às vezes até a troçar com o [nome do companheiro], porque ele aí ia assim mais atrás, não é? [...] gozava, brincava, porque depois há aquela tendência para as pessoas seguirem as coisas cegamente, pronto, e eu isso evitava fazer, que é, e daí se calhar começar a explorar mais porque fazia-me confusão aquela carneirada cega a alguns símbolos e ícones que as pessoas nem compreendiam [...] Pronto, e eu achava engraçado as pessoas andarem com o “aum” é aquele símbolo... [...] contaram-me, um rapaz que foi a uma tendinha daquelas de *trance* perguntar se lá vendiam o três do *trance*... porque aquilo parece um três; depois tem um simbolozinho por cima; e aqui vendiam o três do *trance*, portanto estás a ver a maneira como aqueles símbolos são completamente adulterados pronto, e claro que eu como *trancer* entre aspas acho que cada um tem a liberdade de fazer o que quiser com os símbolos e... compreendem-no de modo completamente diferente.”

Filipa chegou a estas conclusões através da *observação*, havendo, também aqui, sem dúvida, a activação de disposições integrantes do seu *habitus* académico e científico:

“depois era uma coisa para mim, eu comecei foi a querer explorar isso, dizia às vezes ao [nome do companheiro] porque andava com ele e é o meu companheiro, não é?”

O grupo de amigos de Filipa era constituído, geralmente, por frequentadores que conheciam os significados dos objectos associados à espiritualidade e religiosidade (“normalmente andava com pessoas que sabiam...”). No entanto, associa implicitamente o desconhecimento desses significados aos “mitras” (“se eu vir o chamado mitra com uma camisola do aum eu não vou lá perguntar-lhe, sabes o que é isto, sabes porque é que andas com isso, quer dizer...”).

Um factor de singularidade importante é o facto de entre os doze e os quinze anos Filipa ter vivido no Japão, em consequência de necessidades associadas ao percurso profissional dos pais. Recorda que existia aí a tradição de se fazerem os “jogos de espíritos” – que inicialmente, em virtude da socialização familiar, via com um certo cepticismo, mas, simultaneamente, com fascínio. Tinha igualmente o hábito de usar o “lencinho indiano”. Durante este período, despertou em si um interesse pela cultura oriental que poderá ter sido um factor potenciador da identificação com o *trance*, já que nesta fracção *club*-(sub)cultural ela ocupa um lugar importante.

Quando, em conversas com os seus pais, sugere explicações extra-científicas para determinados fenómenos, estes não a levam muito a sério:

“(...) eu percebo que eles aceitam mas não estão abertos, não é? Por exemplo, eu venho às vezes com aquelas teorias que tem a ver um pouco com a forma como pensamos poder atrair de alguma maneira aquilo que nos acontece, não é? Se eu disser qualquer coisa do género “olha, se pensares assim é que vai mesmo acontecer” riem-se, o meu pai então “ah, pois estás ... pronto, todo este tipo de comentários são alvo de... não é bem de gozo, mas de brincadeira ou de... não são acreditados, não é?”

Por vezes, ao falar-lhes de certos assuntos ligados ao esoterismo e à espiritualidade, desenvolve um discurso “em perspectiva histórica” (o que constituirá talvez – pelo menos em parte – uma estratégia de defesa, no debate, face ao racionalismo e cepticismo dos pais, pois permite-lhe evitar assumir uma posição pessoal). No entanto, realça que, para além disso, “gosta de vivenciar” essas mesmas correntes.

Filipa revela traços identitários de uma feminilidade emancipatória, inclusivamente de carácter feminista, já que se define (“um pouco”) como tal. Esta forma de encarar o papel das mulheres está fortemente relacionada com a profissão da mãe, que rompe com a lógica da tradicional divisão sexual do trabalho, em que apenas o homem assumia o domínio do espaço público e de certas profissões. Mais uma vez, a disposição familiar veio de encontro aos valores de igualdade de direitos que o *trance* promove e nos quais Filipa se reconhece (aliás, refere que na sua “educação” foi marcante o respeito pelos outros e pelos seus direitos).

“(...) eu sempre fui um pouco feminista, vá,... feminista no sentido de luta pela igualdade de direitos, e não... muitas vezes dizem-me, de achar que

as mulheres têm mais valor que os homens, não tem nada a ver com isso, sou pela igualdade de direitos e já pensava assim antes de frequentar as festas, portanto mantenho-me nessa linha de igualdade de direitos e...”

O namorado de Filipa e seu actual companheiro é, profissionalmente, técnico de electrónica e é com ele que vai às festas de *trance*. A centralidade da *trance* na vida do companheiro – que é DJ semi-profissional – alastra-se à sua própria rede de sociabilidades. São bastantes os casais amigos que também estão ligados à produção e organização de eventos *trance*. O isolamento social dos namorados e a sua focalização nas tarefas associadas ao *trance* (nomeadamente a produção musical) acabam por predispor a um aprofundamento da rede de sociabilidade/solidariedade entre as namoradas/companheiras, que partilham de um sentimento de serem relegadas para segundo plano. Filipa utiliza uma expressão: “mulheres à beira de um ataque de nervos”<sup>88</sup> para explicar que a ela e às amigas lhes desagrada o tempo que os namorados dedicam a estas actividades em detrimento de outras mais diversificadas e fora do contexto do *trance*, bem como o modo como isso se reflecte numa diminuição do tempo e da atenção que eles lhes dedicam. Porém, salvaguarda que esta tendência (e potencial problema) não é exclusiva do *trance*, mas também de outras esferas de actividade/profissões, quando existe um dos elementos do casal (refere-se implicitamente ao homem) cujo tempo e dedicação são absorvidos por uma determinada actividade. As suas competências académicas e profissionais acabam por se reflectir nas conversas que tem com as amigas que sofrem do mesmo problema e nos conselhos que lhes dá.

Na esfera do *trance*, o seu grupo de amigos e as pessoas com quem Filipa mais se relaciona pertencem ao que designa de “urbanos” ou de “meninos da cidade”, mais escolarizados. Esta categoria, na qual explicitamente se inclui, contrasta com um outro tipo de frequentadores, com uma presença crescente nas festas de *trance*: trata-se dos “mitras” (conhece o termo “guna” afirmando que “normalmente chamam-se mitras, no *trance*”).

“Punha-os em gaveta; seriam os meninos da cidade, na qual eu me incluo, não é? Estudantes universitários, ou não, pronto, mas com aquele protótipo mais urbano, não é? Se calhar já com algumas regras, não é? Um bocadinho mais formais, pronto, com outra... com outras vestimentas também, um bocadinho mais da moda, embora sempre aquela moda ligada ao... mais orgânica, mais natural, pronto, depois... dentro da cidade, se calhar os mais estudantes, os mais mais novos e os mais velhos já licenciados ou não, mas já com uma outra postura na vida, e depois os à volta da periferia, têm diferença total, bonézinho, argola de ouro, com outras formas de falar, outras expressões... outros interesses...”

<sup>88</sup> No encontro para a entrevista foi, aliás, a primeira ideia que transmitiu a propósito das questões de género e da participação das mulheres no *trance*.

É interessante o modo como associa a interiorização de determinadas regras sociais – relacionadas, sem dúvida, com a socialização familiar – aos “meninos da cidade” (e a implícita assumpção da falta de regras dos “mitras”). Aliás, determinadas “regras básicas de educação” e respectivas disposições foram interiorizadas por si ao longo da sua própria socialização familiar:

“(...) eu venho de uma família onde há regras, não é? Onde há regras, onde eu tive habituada a cumpri-las [...] há regras básicas de educação, há regras básicas da maneira como falamos uns com os outros, quer dizer, não tou a dizer que na minha família fosse tudo direitinho, não! [...] apesar de tudo havia regras, da hora de jantar, havia regras de... do que é que se fazia ou do que não se fazia em casa, nem todas explícitas mas aquelas regras implícitas que nós vamos absorvendo, a maneira como nós entendíamos o mundo, os meus pais também são pessoas pacíficas, pessoas que respeitam o outro ou que gostam de ser respeitadas, que tomam em atenção o outro, não é?”

Filipa refere mesmo que a heterogeneidade social é hoje maior do que há uns anos atrás:

“(...) estava um bocadinho limitado a uma elite, vá lá, digamos assim, pessoas com algumas posses económicas, viajadas, com licenciaturas, ou pelo menos pais com licenciaturas... com estilos alternativos de vida relativamente à alimentação, à maneira como entendem o universo... pessoas com uma grande associação às culturas mais orientais desde o hinduísmo, o budismo, pronto, isto na sua origem. [...] “a partir do momento pronto, em que as festas começaram a ser mais conhecidas, começou a ir mais gente, por isso começou a introduzir-se mais estratos sociais, pessoas vindas de vários cantos do país”.

Nos últimos anos terá havido uma massificação no *trance*, tendo-se verificado a entrada de grupos sociais com reduzidos capitais escolares e sociais, de origem suburbana ou mesmo rural (à qual associa o termo “mitras”).

“os mitras eram aquelas pessoas que ‘tavam normalmente identificadas com um aspecto mais agressivo, com um ar mais periférico, vá, meio urbano mas mais periferia, ou mais rural, sempre com um ar mocado, mas mocado com tudo misturado,... tipo bonézinho, argola, com os cãezinhos, tipo *pitt bull*, se calhar igual ao *guna* do *techno* mas do *trance*, aliás, muitos deles vinham do *techno*, eram precisamente, se calhar os tais *gunas* do *techno*, que vinham do *techno* para o *trance*.<sup>89</sup>”

<sup>89</sup> A associação que Filipa estabelece entre os «mitras» e o *techno* poderá ter sido sugerida pelo entrevistador, já que, depois de aquela empregar o termo «mitra» é que este lhe perguntou se conhecia a expressão «guna», referindo-lhe que, normalmente, é bastante associada ao frequentador de *techno*.

A situação alterou-se, também, com a entrada massiva de jovens adolescentes nas festas, sobretudo alunos do ensino secundário com os quais não se identifica e tem dificuldades em interagir.

Vistos pela maioria dos *trancers* como *outsiders*, os ‘mitras’ são também associados à introdução de diferentes drogas menos características do *trance*; para além disso, refere, “trouxeram muito álcool, coisa que não havia tanto”, para além de os associar aos episódios de violência (“geralmente quando havia problemas de violência era com os tais mitras... entre eles, ou roubos, que antes não existia nada e começou a haver”). Filipa associa estes comportamentos predominantemente a frequentadores homens, até porque os “mitras” que frequentam as festas de *trance* são na sua maioria do sexo masculino.

Salienta que, antes dos “mitras”, não havia problemas, nem o sentimento de insegurança. Todavia, Filipa assegura que da sua parte procurava não discriminar e que não deixava de interagir com eles.

“O que não quer dizer que não nos pudéssemos relacionar ou que houvesse discriminação, não havia, discriminação no sentido de não nos darmos ou de não nos relacionarmos, pronto isso não existia... não existia, quer dizer, não existia da minha parte e da parte de outras pessoas, se calhar havia de outras”.

Existe, claramente, no seu discurso, uma associação entre esta postura não discriminatória e a própria ideologia igualitária do *trance*. Os “mitras”, de certo modo, surgem como representantes de uma dupla alteridade em ‘homologia’ (por um lado intra-subculturalmente, já que são uma fracção de frequentadores vistos como menos legítimos, por outro lado, extra-subculturalmente, uma vez que são reconhecidos como tendo características sociais diferentes). A sua iniciativa em interagir com os “mitras” – o que possivelmente representa uma postura menos comum entre os frequentadores ‘legítimos’ – seria, pois duplamente determinada pela activação quer das disposições *club*-(sub)culturais que interiorizou (a ideologia igualitária), quer das disposições associadas ao seu *habitus* académico e profissional de psicóloga (recorde-se como na sua postura nas festas é importante a observação e o estudo dos outros frequentadores). Surpreendentemente, diz que, fruto das interacções com os “mitras”, concluiu haver mais “pontos em comum” entre alguns deles e os *trancer* mais ‘legítimos’ do que à primeira vista se poderia pensar.

A própria resistência de Filipa a proceder a uma categorização social e a arrumar em “gavetas” os diferentes tipos de frequentadores do *trance* decorreria, sem dúvida, da sua identificação com a ideologia igualitária do *trance*, apesar de tal tipo de procedimento ser algo com o qual o seu *habitus* académico e científico está familiarizado. Tendo acabado por fazê-lo, é pertinente questionar se Filipa não terá sentido, nesse momento, um dilema identitário e disposicional (“isto é uma coisa que eu não gosto muito de fazer, porque não gosto muito de sectorizar, mas vou sectorizar, pronto, porque há, há diferenças, nem

que seja pelo aspecto físico e se calhar pelas regras mais internas”). A comunicação verbal e não verbal que o *trance* proporciona são para Filipa um elemento fundamental nos contextos das festas. Esse constituía um dos aspectos que mais lhe interessa, dado o seu *habitus* académico e profissional que a predispunha a “estudar” e “observar os outros”.

Entretanto, desde 2004 que Filipa não é uma frequentadora assídua das festas *trance*. Hoje em dia selecciona apenas os grandes festivais e festas onde o companheiro DJ semi-profissional coloca som e confessa que, agora, vai a “reboque”. Depois de terminar o curso deixou de frequentar os eventos com a mesma regularidade, mas justifica o afastamento pelo “cansaço natural” de quem já fez muito do mesmo (a mudança de interesses associada ao facto de “ter crescido”), pelo início das obrigações profissionais – sem dúvida relacionadas com uma determinada concepção que tem da feminilidade adulta, associada a maiores responsabilidades – e pela massificação do *trance*, que terá aumentado o risco de situações de violência (“aquele espaço que tá cheio de pessoas que podem ser perigosas”), trazendo um segmento de frequentadores adolescentes, com os quais não se identifica. Este processo de massificação veio desmistificar o “ideal” que tinha, deixando-a ver o lado menos positivo das festas (“comecei a ver os podres, entre aspas, que se calhar alguns já existiam antes e outros começaram”). Filipa refere-se especificamente aos roubos, assaltos, consumos excessivos e perda de controlo daí decorrente, importados, em boa medida, pelos novos tipos de frequentadores do *trance*.

Conservando uma forte ligação ao segmento da organização/produção de festivais e eventos associados com a cultura *trance* (que transcendem a dimensão musical), o percurso académico e profissional de Filipa determinou a sua especialização nesse mesmo segmento: tal como no caso de outras mulheres (recorde-se a descrição da associação entre homens e mulheres a funções diferenciadas), focalizou-se em actividades e *workshops* dedicados ao desenvolvimento pessoal e ao auto-conhecimento).

No entanto, como já referimos, verifica-se uma bi-direccionalidade a este nível, pois a sua ligação à cultura *trance*, a par dos elementos identitários e disposicionais que interiorizou foram *consequentes* na dimensão da vida associada à esfera profissional. O presente interesse que manifesta por correntes da psicologia menos académicas e mais esotéricas, bem como por correntes não esotéricas, mas ligadas à expressão corporal, à dinâmica de grupo, à liberdade de expressão das emoções – nomeadamente a *gestalt* – decorre do seu envolvimento com o *trance* e respectiva socialização.

“(…) [a *gestalt*] bebe coisas do transpessoal, bebe coisas do psicodrama, vai beber à tal psico-corporal, há uma relação muito estreita entre as emoções e ...tudo, não é? O corpo, mente, não há dualismo, pronto, é assim semi-académica. [...] No *trance* há porque há muitas dinâmicas de grupo, abraçarmo-nos o poder chorar, a livre expressão das emoções, mas a *Gestalt* não é esotérica. [...] isso é que te tou a dizer que se calhar está... vem dos anos sessenta, não é? tem origem no grupos *hippies* ...libertação, isso sim, mas não é esotérica”.

Esta *consequência* verifica-se em termos do modo como encara a sua profissão, bem como o modo como planeia o seu futuro profissional. O *trance* influenciou “completamente” – assume – o caminho que seguiu como psicóloga. O facto de exprimir um desejo de conseguir “integrar” as vertentes mais positivistas e mais esotéricas da psicologia, poderá simbolizar a vontade de compatibilização (indiciará ele um dilema identitário/disposicional?) entre o racionalismo transmitido pela socialização familiar, por um lado, e por outro, o esoterismo e a espiritualidade adquiridos ao longo da sua socialização *club*-(sub)cultural.

A conciliação entre as diferentes esferas de vida (profissional/clubbing) não é vivida de forma problemática. Filipa opera aqui uma distinção, não misturando os universos, embora considere que “não há aquela confusão entre isto é uma vida, aquilo é outra vida, não, faz tudo parte de ...tá tudo integrado”. Em termos da roupa que usa nestes diferentes contextos explica que, globalmente, é a mesma, mas para as festas é capaz de utilizar acessórios que nunca usaria no espaço profissional, como por exemplo, pulseiras coloridas, bolsinhas, lenços na cabeça. Mais uma vez refere que as responsabilidades profissionais exigem que se apresente com “um ar um bocado mais adulto, porque eu tenho trinta e um anos não é? E já sei que não pareço e tendo em conta a minha profissão [...] Quer dizer não vou aparecer com esta roupa e dar uma consulta a uma pessoa de quarenta e tal anos, não é? Porque o primeiro impacto de certeza que vai ser negativo, pronto e não quero correr esse risco, não é?”.

Depois de ter começado a frequentar o *trance*, Filipa alterou significativamente os seus hábitos alimentares e optou por não comer mais carne. A preocupação e o crescente interesse pelas questões relacionadas com a protecção dos animais e o ambiente foram os principais motivos, mas o seu interesse pela alimentação não era novo. É possível que estejamos em presença de uma disposição que foi como que *reformulada*, pois a sua mãe – médica –, sempre manifestou e transmitiu preocupações ligadas à nutrição (no sentido médico e ‘ocidental’ do termo), confeccionando os alimentos e respeitando a diversidade alimentar.

As identidades e disposições *pré-clubbing* associados à classe e meio social de origem e ao percurso académico-profissional de Filipa parecem ter tido uma particular importância nos modos como vivencia o *trance*. Tal acontece tanto do ponto de vista dos consumos de drogas, muito controlados e informados, bem como na forma como se relaciona com outros, sem nunca perder o passado e deixar de viver o que é “novo”. Filipa resume tudo isto a uma palavra: “integração” entre o *antes* e o *depois*.

(...) o *trance* não vai ali encaixar numa tábua rasa, não é? [...] a importância dos meus pais é... era não haver exageros... os meus pais nunca foram exageradas em nada... nunca consumiram álcool...[...]eu acho que esse é o caminho, o da integração, só que há coisas que ainda não dão muito bem para integrar porque são diferentes, quer dizer, as pessoas tinham que ter uma forma de pensar o mundo muito diferente do que a que têm agora para poderem integrar algumas coisas e para receber algumas coisas.

Apesar disto, a forte identificação de Filipa com o *trance* parece estar directamente relacionada com factores de singularidade, mais do que seria previsível, tendo em conta o seu meio social e classe de origem (apesar de o interesse pela dança, em virtude de ter estudado *ballet* e dança contemporânea, sobressair). Haveria, assim, dois factores de singularidade a salientar: por um lado, os *outros significativos*, nomeadamente a tia (que a influenciou em virtude da sua postura 'hippie' e respectivos gostos musicais) e a irmã (através da qual presenciou consumos de drogas e contactou com determinadas vivências *subculturais* [descreve-a como tendo um estilo, na altura, "todo punk", tendo sido ela quem, aliás, lhe falou sobre música electrónica de dança após regressar da França] e respectivos gostos musicais "alternativos"; em segundo lugar, o período em que viveu no Japão, durante o início da adolescência (Filipa refere que essa experiência a influenciou intensamente, tendo ocorrido durante uma fase crítica do seu crescimento) e lhe que despertou um interesse pela cultura (refere determinadas leituras que fazia)<sup>90</sup> e própria "estética" orientais –, sendo o *trance*, aliás, bastante influenciado por estes universos simbólicos.

Como Filipa sugere, o seu interesse e o seu percurso no *trance* não encaixaram numa "tábua-rasa". Pelo contrário, terão entroncado em algo que existia previamente e que potenciou a identificação com aquela fracção *club*-(sub)cultural e respectivo universo ideológico. O *trance* terá surgido em *consonância* com determinados interesses, elementos identitários e disposicionais previamente existentes, passando a funcionar como um espaço de *ressonância/amplificação* desses mesmo elementos.

As *consequências* identitárias e disposicionais da ideologia *trance* ao nível do género não adquirem, espontaneamente, uma visibilidade no discurso de Filipa (ao contrário do vegetarianismo e o interesse pelo pensamento oriental). Enquanto decorria a entrevista, na casa de Filipa, a certa altura o seu companheiro trouxe-nos, simpaticamente, um lanche, com chá, torradas, manteiga, compota, etc. (um indício da presença de novas masculinidades?). Quanto à possibilidade de a cultura *trance* estimular uma transformação das relações de género (partilha de tarefas domésticas, etc.), Filipa não consegue estabelecer uma relação, considerando que "isso não é tanto reflexo da cultura *trance* mas mais do que está agora a acontecer ao nível urbano (...) em alguns estratos da sociedade, se calhar, não acho que tenha a ver com o *trance*, mas é a minha percepção (...)"

"Se calhar depende mais do casal, mas há de facto uma maior distribuição de tarefas, mas se eu fôr pensar numa amiga que não tem absolutamente nada a ver com o *trance*, também existe essa maior partilha de tarefas."

No entanto, sugere que essas novas formas de relação de género poderão ser algo que vem "por acréscimo" em relação à "promoção da liberdade de expressão e de direitos" promovidos pela ideologia *trance* ("Quer dizer, se o homem quer cozinhar e a mulher quer ir pendurar um prego, quer dizer, nem sequer se vai falar sobre isso!"). De facto, tal

<sup>90</sup> Filipa refere o interesse que tinha, durante a adolescência, pelo *yoga*, pelas artes e mensagens orientais.

estaria em 'homologia' com o próprio estilo do *trance*: "Mesmo na maneira de vestir... sim, pode haver uma menor, um menor distanciamento entre o que é ser homem e o que é ser mulher...". Note-se, ainda, o carácter naturalizado presente no modo como Filipa se refere aos modos de relação de género predominantes no seu círculo social.

"se é natural através do *trance* ou é natural porque estamos imiscuidos, estamos numa sociedade onde isso começa a ser mais natural, não é? Isso aí eu já não sei dizer, mas não é propriamente promovido como valor, mas é praticado, agora, valores promovidos é realmente o respeito, a paz, o amor, não é?"

Também a este nível é importante não deixar de se considerar a importância da origem social, das identidades e disposições geradas ao longo da trajectória pré-*clubbing* dos frequentadores (e das possibilidades de existência de 'homologias'/*consonância/ressonância* entre as identidades e disposições pré-*clubbing* e *clubbing*), ao reflectirmos sobre a possibilidade de os elementos identitários e disposicionais *club*-(sub)culturais produzirem *consequências* em dimensões que os transcendem.

**Clara (Trance) – Do *trance* vivido como liberdade, igualdade de género e *resistência* a um 'parêntesis' (temporário) determinado pela maternidade**

Clara tem 35 anos e, depois de ter habitado vários anos no Porto, optou por ir viver para Vila do Conde, embora trabalhe em Matosinhos, numa livraria. Foram vários os factores que a levaram a fazer essa opção, sendo um deles o nascimento do seu filho. Vila do Conde revela-se uma cidade mais pequena onde esta pode crescer num ambiente mais calmo e longe dos perigos inerentes à vivência numa cidade grande. Começa, pois, a perceber-se *consonâncias* entre o seu estilo de vida e a ideologia do *trance*.

Após a conclusão do 12º ano, frequentou o ensino superior, mais concretamente o curso de Psicologia da Aprendizagem. O facto de não ter concluído o curso explica, desde logo, a descoincidência entre o percurso académico e a sua actual actividade profissional.

A sua origem social (lugar de classe de origem) remete-a para uma classe operária. Os seus pais têm a 4ª classe, tendo a mãe trabalhado como operária fabril enquanto o pai esteve vários anos emigrado na Alemanha. Actualmente, Clara vive em união de facto, tendo um filho do seu companheiro, com 3 anos. Este possui o 9º ano de escolaridade e trabalha como operário fabril. Conheceram-se num bar no Porto, e Clara confessa que a música, e mais especificamente o *trance*, é um ponto em comum e um elemento de conciliação no âmbito da relação. Na verdade, a música parece surgir como um elo de ligação de personalidades a outros níveis díspares.

Pode assumir-se que Clara protagoniza uma trajectória de mobilidade social ascendente, materializada no facto de ter frequentado o ensino universitário e de trabalhar no sector dos serviços. Na realidade, para tal parece ter contribuído o esforço e investimento, essencialmente da mãe, que a acompanhou desde cedo no desenvolvimento das suas competências escolares e culturais, porventura criando em Clara uma motivação para a mobilidade social, que acabou por dissipar-se com a sua adesão ao *trance*. Despojada de interesses mais materialistas, Clara mostra notoriamente a preferência por uma vida calma e feliz ao invés de uma vida que, apesar de materialmente mais bem sucedida, se torne sufocante e *stressante*.

“(...) em relação ao sucesso profissional, digamos, a minha mãe preocupava-se em que eu me formasse, em que eu tivesse um bom emprego, para ter boas coisas, e isso dissolveu-se, porque cada vez menos eu quero ter boas coisas, eu quero ter um... um, um espaço... mas quero que as pessoas à minha volta estejam bem, acima de tudo, num estejam aflitas com o, com o *look*, com o *status* social, não!”

Ao longo do seu percurso de crescimento e desenvolvimento vários aspectos contribuem para a constituição de uma certa singularidade que poderá ter levado Clara a identificar-se com a ideologia *trance* ou, por outro lado, que demonstrem uma afinidade inicial ao núcleo-duro desta fracção *club*-(sub)cultural. Desde logo, a sua má experiência quando foi colocada no infantário e não se adaptou e que pode relacionar-se com a resistência, segundo ela, da ideologia (e que ela própria assume) em colocar crianças em creches ou, mais tarde, idosos em lares<sup>91</sup>.

“(...) a minha mãe também ‘teve em casa, nunca fui para um infantário, fui com dois anos, lembro-me, fui duas vezes; primeiro dia chorei imenso, segundo dia voltei a chorar e a minha mãe trouxe-me e não voltei a ir.”

Simultaneamente, Clara confessa terem-lhe sido passadas, pela mãe, preocupações e disposições ecológicas em tudo coincidentes com os pressupostos de ligação e respeito da natureza, o que pode ser interpretado com alguma surpresa, sobretudo se atendermos ao contexto temporal que serve de cenário contextualizador destas vivências (anos 80), bem como ao facto de Clara e sua família se situarem, em termos sociais, no meio operário – não era comum esta sensibilidade ecológica que, no decorrer do seu percurso de vida e devido também à sua ligação ao *trance*, acabou por sair reforçada.

“Fui sempre educada, desde muito pequenina a não pôr lixo p'ró chão, a num... e eu tenho trinta e cinco anos, não é? E quando eu era pequenina as pessoas atiravam tudo para o chão; eu chegava à praia e táva

<sup>91</sup> Clara refere que um dos factores que a terá cativado no *trance* foi a presença, nas festas, de frequentadores de todas as faixas etárias (bebés, idosos, famílias), bem como o relacionamento que se estabelece entre eles (o que sugere assim um relativo esbatimento de barreiras etárias).

tudo sujo, não sei, a minha mãe sempre me disse «não, não se suja, limpa, temos que ter cuidado».”

Um outro aspecto comum àqueles que se identificam com o *trance* e a respectiva ideologia e que também esteve presente desde muito cedo na vida de Clara, relaciona-se com a adesão ao vegetarianismo. Com efeito, aos 4 anos, quando se apercebeu que a sua avó matava galinhas para depois serem comidas, Clara e o seu irmão, que também se viria a ligar à ideologia e ao universo *trance*, deixaram de comer carne, uma vez que tal procedimento não era perspectivado como sendo justo. Ou seja, desde cedo se percebe uma sensibilidade individual em relação a estas temáticas, que parece desligada de explicações classistas. Neste sentido, à medida que ia crescendo, Clara ia restringindo o leque de alimentos que comia e, posteriormente, a sua ligação ao *trance* permitiu-lhe conhecer muitos vegetarianos que, partilhando experiências, a ensinavam a cozinhar de outra forma, solidificando assim a sua postura em relação à alimentação. Com a gravidez, e desde essa altura, voltou a introduzir o peixe na sua dieta alimentar, por preocupação em salvaguardar o normal desenvolvimento do seu filho, mas admite que nunca este comeu carne, demonstrando assim a sua preocupação e opção por lhe passar pressupostos da “essência” mais purista da ideologia do *trance*.

A sua ligação ao *trance*, iniciada em 98, advém, no fundo, de uma busca a que este género musical acabou por dar resposta. De facto, Clara sempre acreditou nas relações humanas, no contacto com as pessoas e, no momento em que o *trance* entra na sua vida, percebe a perfeita harmonia entre as suas crenças individuais e os pressupostos em que a ideologia do movimento assenta, vivenciando-a mesmo como algo de sagrado e religioso.

Este terá sido precisamente um dos principais motivos que levaram Clara a um encantamento e a uma identificação com o *trance*.

“Está aqui alguma coisa que se identifica exactamente comigo; foi, era isto que eu tava à procura... digamos que há pessoas que procuram a religião, o transe<sup>92</sup> para mim é a minha religião, a minha forma de estar porque... acredito muito na espiritualidade.”

O *trance* é simultaneamente uma possibilidade de liberdade de expressão, onde não há lugar para qualquer forma de discriminação e onde a partilha se impõe acima de tudo.

A percepção e a vivência do *trance* como um espaço de liberdade tem igualmente implicações específicas ao nível do género, pois Clara vê nas festas e eventos *trance* um «sítio ideal para qualquer mulher ser ela própria».

<sup>92</sup> É frequente os frequentadores dizerem «transe» e não *trance*.

«acho que me vou repetir, mas é o sítio ideal para qualquer mulher ser ela própria. [...] Sem estar...; com o *house*, com o dia a dia, com não sei...

[Isso acontece] Em relação a tudo, porque não há... é assim, claro que eu acredito que há pessoas que não sejam verdadeiras no *trance*, como em todo o lado, não é? Mas, mas se uma mulher for para uma festa, ou se adoptar uma forma de estar, num tem que se, num tem que se... mascarar, tu podes ser tu próprio!, sem estares a sofrer retaliações, sem... estares a pensar que vão falar isto, vão falar aquilo, vão dizer isto, vão pensar aquilo, num...»

«Ser ela própria»<sup>93</sup> significa, no seu discurso, uma dupla libertação, em primeiro lugar, face à(s) feminilidade(s) e padrões de relacionamento de género prevalecentes na sociedade em geral e efectivados na vida quotidiana e, em segundo lugar, às feminilidades impostas pelo *house* (*clubbing* 'mainstream'). É interessante aqui a oposição entre a liberdade do *trance*, por um lado, e os constrangimentos e a discriminação existentes quer sociedade em geral quer no *house*, por outro. A vida do dia-a-dia e as festas de *house* têm em comum, para Clara, o facto de não permitirem à mulher ser ela própria, já que lhe impõem determinadas posturas, expectativas e mesmo máscaras, para além de julgarem socialmente a não conformidade. Esta necessidade de libertação existe, mesmo se Clara não se considera feminista. A defesa da igualdade de direitos seria um traço emancipatório na sua feminilidade (se bem que, tal como é referido, não um traço propriamente feminista). Precisamente, um dos aspectos que mais a atraíu no *trance* foi precisamente não se deparar com situações de discriminação.

«[...] e foi isso que também... uma das principais causas que me encantou no *trance* porque sou... não sou feminista, mas sou muito a favor da igualdade entre o homem e a mulher e todos os dias deparo com discriminações constantes; no *trance* não vejo isso, não vejo... o... não vejo essa, essa discriminação, em relação a tudo, mesmo, por exemplo, agora já não há tanto, mas há uns anos, tu entravas numa discoteca e os homens pagavam um X e as mulheres pagavam outra coisa... as *ladies*... *ladiesnights*.

Clara rejeita igualmente, no *house*, procedimentos que poderiam ser interpretadas como promovendo o que se poderia considerar – porventura ilusoriamente – uma 'discriminação positiva'.

«[...] e os homens pagam, o que é isto? [...] fui a algumas, ri-me tanto, tanto, tanto... porque digamos que andei a gozar com a cara dos homens, não é? Porque eu só tinha que ser mulher, lá dentro, não levava absolutamente nada; levava a roupa, e depois olhava para trás e dizia "Olha, um cigarro, se faz favor." E o gajo dá o cigarro; e olhava para outro lado e dizia,

<sup>93</sup> Quando o entrevistador pergunta se já tinha pensado tudo isto ou se foi uma elaboração espontânea estimulada pela entrevista, Clara afirmou que já tinha pensado «muitas vezes».

“Olha, um isqueirinho!”, e ele dava-me o isqueirinho, depois ia ao bar e dizia “uma vodka!” e ria-me perdida porque eu era assim, ó pá eu não sei como é que homens feitos se prestam a isto mas pronto, prestam-se e ainda bem, por um lado, não sei, num... esta, esta forma de, de, de sair e de se divertir com base no engate, enjoa-me, completamente, enjoa-me, num, num vejo...»

Vemos que Clara vestiu, até certo ponto, o papel de mulher do *house* que era esperado de si e que jogou com os papéis e expectativas (identificando-se acriticamente? – pelo menos durante o período inicial? Sem dúvida testando os limites e observando as reacções dos homens). No entanto, acabariam por prevalecer um sentimento de nojo face ao clima de 'engate' e uma não identificação com a necessidade de corresponder às expectativas de *glamour* na apresentação de si das mulheres. As dores de pés causadas pelo sapato de «saltinho alto» *versus* a sensação dos pés descalços em contacto com a terra são sensações físicas que simbolizariam a coerção exercida pelo *house* e (– ou seguida da –) a libertação que encontrou no *trance*.

«[...] no meu caso, não se identificava comigo, porque eu era assim “olha, não tou p'ra... calçar um saltinho alto, doer-me os pés, ir de meia em meia hora para a casa de banho arranjar o batôn e o rímel ou quê, não se identifica comigo, nada!; eu adoro dançar descalça... e adoro chegar a uma festa, tirar os sapatos e 'tar em contacto com a terra e num...»

Em termos musicais, sempre gostou muito de música electrónica, música alternativa e música de mundo, em detrimento da música comercial e do *pop rock*. Vimos, pois, que durante algum tempo esteve ligada ao *house*, embora concluísse pouco depois que não se identificava com esse universo onde as diferenças de género são muito mais vincadas e o papel da mulher parece ser o de agradar ao homem e onde a artificialidade domina, por oposição à naturalidade do *trance*. Com cerca de 23 anos, Clara começa a frequentar festas de *trance*. Por intermédio do irmão descobre uma nova realidade, uma espécie de mundo paralelo quase mágico. Em 2001 foi pela primeira vez ao Boom Festival, tendo ficado completamente deliciada com a multiculturalidade que aquele momento de celebração da filosofia *trance* tem inerente.

Ao início, quando se apercebeu da relação dos filhos com o *trance*, a mãe de Clara demonstrou-se preocupada, principalmente, no que ao consumo de drogas diz respeito, demonstrando assim uma atitude primeira marcada pelo conservadorismo, o que pode ser explicado pelo seu crescimento num colégio de freiras (Clara refere que apenas quando a mãe casou com o seu pai teve alguma liberdade). O papel do pai sempre foi menos significativo devido ao facto de ter estado emigrado na Alemanha, tendo depois falecido. Porém, à medida que o tempo foi passando e que Clara e o irmão davam mostras de responsabilidade e de capacidade de conciliar a frequência das festas com a faculdade e com uma vida saudável (a integração na sociedade como forma de legitimação), a sua mãe foi cedendo, até porque havia uma tentativa por

parte dos dois filhos de a aproximar do universo do *trance* (procurando promover uma certa inter-penetração da esfera familiar à esfera *club*-(sub)cultural), nomeadamente ao falar-lhe e aos mostrar-lhe fotografias das festas, tentando mesmo convencê-la a iniciar-se num desses eventos. Desta forma, depois de passado o choque inicial (prolongado ainda durante seis meses), a mãe de Clara apercebeu-se que o facto dos seus filhos frequentarem festas de *trance* não representava um perigo, tendo banalizado essa opção.

“(...) nós conseguimos-lhe provar que continuávamos a ter uma vida normal, digamos, dentro da sociedade; o meu irmão era dono de um bar tinha muito sucesso e... e ela deixou de se preocupar connosco e confiou na nossa forma de... encarar o mundo... não foi... não foi nenhum *stress*, mesmo!”

De facto, como sugerido anteriormente, o *trance* é vivido por Clara como um espaço de liberdade e de igualdade de género, considerando que não são visíveis diferenças significativas nos modos como homens e mulheres vivenciam as festas e que, ao contrário do que acontece noutras fracções *club*-(sub)culturais, os seus comportamentos assemelham-se. Neste sentido, e por comparação às festas de *house*, Clara não deixa também de evidenciar o ambiente de maior descontração vivido nas festas *trance*, onde as pessoas são livres e têm a possibilidade de se mostrarem tal qual são, por exemplo, sem uma preocupação exagerada com a imagem ou com aquilo que os outros vão pensar. Constituem, por isso, como vimos, o espaço eleito como ideal para que a mulher possa ser ela própria, ao contrário do que acontece na vida quotidiana.

Simultaneamente, o discurso de Clara sugere que nas festas de *trance* não se evidenciam diferenças ao nível etário, constituindo cenários de dissolução de barreiras intergeracionais e mesmo de uma extensão da juventude. Com feito, no *trance* as pessoas mais velhas tendem a ser admiradas, despertando o interesse das restantes pelo seu percurso de vida e pelas experiências acumuladas.

De forma vincada, a ligação de Clara ao *trance* é subjectivamente vivida como uma forma de *resistência* (consciente e ideologizada), por exemplo em relação ao Estado português, o que surge como um dos traços *subculturais* mais clássicos (apesar de Clara não ser operária é essa a sua origem, o que poderia ser um elemento que sustentaria esta interpretação). Além do mais, o consumo de drogas é visto como uma estratégia de autodescobrimento e de fuga a uma realidade iminentemente castradora

“(...) a maior parte das vezes também consome algumas drogas mas é no sentido, cada vez mais também, de autodescobrimento... de tentativa de descobrir outras coisas e outras realidades para além da realidade, por exemplo, que um estado nos apresenta, como o Estado português que nos limita em tudo e não nos respeita, não nos respeita como seres humanos, a meu ver; é uma... como é que eu hei-de explicar, é um sentido mesmo de liberdade (...).”

O *trance* como um todo é um movimento fortemente ideologizado, capaz de ser *consequente* ao ponto de gerar transformações consideráveis nas estruturas identitárias e disposicionais dos seus frequentadores que se reflectem noutras dimensões das suas vidas (esferas da família, profissional...). As festas *trance* são também, no entanto, uma forma de fugir, pelo menos durante algumas horas, dos problemas pessoais e profissionais, em suma, da própria via quotidiana; é um momento de esquecimento, de libertação das preocupações, durante o qual as pessoas simplesmente se deixam levar pela música e, normalmente, pela comunhão com a natureza e com as outras pessoas que também participam na festa. Neste contexto, o consumo de drogas parece ser, antes de mais, uma forma de rebeldia, de mostrar que durante a festa não é preciso cumprir regras, mas apenas deixar falar a vontade, sem preocupações sobre o que é certo ou errado.

“O transe é a forma de tu bateres com o pé e dizeres «Não! Nós estamos aqui do outro lado e tá tudo a correr bem, parem de serem paranóicos».”

Hoje em dia, a cena *trance* começa a tornar-se mais profissional, surgindo várias festas de maior dimensão, bastante mais publicitadas que anteriormente, e que envolvem, por isso, mais pessoas. Com efeito, a massificação pela qual o *trance* passa, através do surgimento de festas em que o objectivo primordial é apontado por Clara como sendo o consumo de drogas e não a vivência da música, levou Clara a afastar-se da cena *trance* e, de certa forma, a desencantar-se. Além disso, não deixa de associar tal transformação à frequência das festas *trance* por parte daqueles que designa como “gunas” (especialmente na cidade do Porto), vistos e classificados explicitamente como «intrusos» que têm como objectivo assaltar as pessoas presentes, desestabilizando assim a harmonia e o ambiente de segurança vivido até então nestes contextos (aliás, levando a que actualmente seja comum encontrar seguranças nestas festas). Todavia, tais festas coexistem com as chamadas *freeparties*, festas em casas ou quintas, em espaços abertos que em geral poucas pessoas conhecem, e das quais são avisadas via *sms*, tendo a certeza de encontrar sempre muita gente conhecida. São eventos privados, mais restritos, muitas vezes em montes alentejanos, que procuram recuperar a “essência” inicial da cena *trance*. Segundo Clara, o mesmo espírito tem o ‘Boom Festival’, que classifica como o melhor festival de *trance* e continua a considerar como uma experiência incrível.

Chegada a uma nova fase de vida com novos desafios e responsabilidades, Clara percebe que a sua adesão à ideologia *trance* tem vários impactos, desde aos mais subjectivos relacionados com representações e disposições, aos mais concretos, ligados a aspectos práticos e a opções de vida (que resultam da efectivação em *acção* dessas mesmas disposições). Desde logo, são evidentes alterações (ou pelo menos o reforço<sup>94</sup>) das suas representações de família que se expressam no seu desacordo relativamente

<sup>94</sup> Pelo menos, o seu desacordo face a colocar-se as crianças nas creches tem a ver com uma experiência prévia à sua participação no *trance* (nomeadamente, a sua má experiência enquanto criança, a este nível).

às “crianças em creches e idosos em lares”. De facto, Clara afirma que o contacto com pessoas mais velhas nas festas de *trance* fê-la mesmo alterar a o modo como via e se relacionava com os idosos. Estes aspectos da sua socialização *club*-(sub)cultural associados a um esbatimento de barreiras etárias geraram em Clara – podemos dizer – disposições que se tornaram *consequentes* num plano extra-*clubbing*, nomeadamente na esfera familiar, estimulando a própria diluição de uma barreira geracional entre ela e sua mãe, que acabaria por conduzir a uma alteração no modo de relacionamento (e nas próprias práticas de lazer que passou a considerar socialmente aceitáveis fazerem juntas)

“Esta sociedade não está para quem não produz, não está! porque os miúdos tão nas creches, os idosos estão nos lares e as pessoas estão a produzir e não há um... e foi aí que eu também comecei a mudar, um bocado, a minha forma de estar com a minha mãe porque eu achava que ela não devia sair à noite comigo para beber copos, porque parecia mal; quando tinha quinze ou dezasseis anos tinha aquela vergonha de sair e tal.”

“no *trance* eu notei isso, estavam lá pessoas de mais idade e eu conversei com elas. E tirando a minha avó, acho que não parava para falar com velhos porque achava que eram chatos, e mudou muito a minha forma de ver as pessoas com mais idade.”

Uma outra *consequência* identitária e disposicional (pelo menos ao nível de um reforço de tais práticas), como foi antes sugerido, prende-se com o facto de não comer carne e de demonstrar preocupações e práticas ecológicas. Trata-se de disposições e elementos ideológicos e identitários que o *trance* promove e que Clara coloca em prática. No entanto, é de salientar como ao longo da sua trajectória pré-*clubbing* determinados factores já tinham gerado elementos representacionais, identitários e disposicionais do mesmo tipo. Houve assim uma *consonância* da ideologia do *trance* face a disposições e elementos identitários prévios, facto de que Clara ter-se-á apercebido. Essa consonância, aliás, terá sido um factor que a fez sentir-se atraída pelo *trance*, potenciando as probabilidades de uma identificação, ao encontrar aí um espaço que reforçava determinadas representações e práticas anteriores permitindo que se ‘solidificassem’ (vegetarianismo, ecologismo). Ou seja, mais do que consonância, encontrou no *trance* um espaço de ressonância.

Mas também ao nível concreto se fazem sentir as repercussões da sua ligação à ideologia *trance* ou, por outras palavras, percebem-se impactos dos elementos disposicionais de natureza *subcultural* em diferentes esferas da vida. Antes de mais, na sua actividade profissional, em relação à qual Clara assume que não tenta vender a todo o custo, se sente que o produto não é o indicado para a pessoa, sendo muitas vezes repreendida por isso. Além do mais, afirma sem problemas que tende a favorecer os fornecedores que lhe apresentam livros sobre culturas orientais.

“(...) eu trabalho num sítio em que vendo coisas... eu quando estou ... perante um cliente que me quer comprar um determinado produto e eu começo a conversar com ele, se eu acho que não é adequado, eu sou pessoalmente incapaz de tentar vender a coisa, o produto, porque não acho que seja justo, não... sofro algumas represálias (...)”.

Paralelamente, encara o seu trabalho como uma forma de manter os pés assentes na terra, para além de o alheamento que as festas *trance* proporcionam (pelo menos entendidas na sua dimensão de evento temporário, sem prejuízo de reconhecermos a orientação ideológica do movimento para a transformação do mundo). No fundo, a esfera profissional funciona segundo uma perspectiva de contrabalançar todos os efeitos libertadores inerentes ao *trance*.

Uma outra consequência prática dos elementos identitários e disposições de natureza subcultural, nomeadamente relacionada com as preocupações e atitudes ecológicas e com um certo despojamento material, prende-se com a possibilidade de Clara nunca chegar a comprar carro. Na verdade, neste momento, e em virtude da maternidade, há elementos empíricos que indiciam que Clara vive um dilema entre as disposições desenvolvidas no âmbito da socialização (*club*)subcultural e as condições práticas actuais. Dito de outro modo, percebe-se, então, que a referida *consequência* prática das disposições geradas ao longo da sua socialização no *trance* pode concretizar-se ao nível da *acção* (não chegar a comprar carro), ou se não, pelo menos como uma *coerção* (para não o fazer) sentida por Clara, na sua subjectividade – coerção essa que deu origem, aliás, ao dilema que vive. Se ela acabar por comprar carro, tal coerção exercida por essas disposições não se terá, portanto, efectivado em termos de acção.

Desta feita, o nascimento do filho acaba por ter repercussões na ligação de Clara ao *trance*, perspectivando a maternidade como um «parêntesis» “digamos que abri um bocadinho de parêntesis, especialmente com o início de vida do [meu filho], ganhar algumas bases”. Trata-se de um certo *compromisso disposicional e ideológico*<sup>95</sup> em relação aos ideais do *trance*, determinado pelo nascimento do filho. Neste sentido, a influência do *trance* na sua vida faz-se sentir de forma mais subtil (em que este é remetido para segundo plano, pelo menos em determinados aspectos). Clara está, por exemplo, mais condicionada na sua possibilidade de frequentar festas (afirma que já não vai a uma há cerca de três anos). Mas tal não significa de todo um desligar da ideologia e da participação do *trance* «alterou a ida só, mesmo. Só a ida. Porque de resto continuo a gostar e também quero que ele [o filho] vá a festas».

Neste sentido, Clara encara esta fase de vida como uma espécie de «parêntesis» temporário, que lhe permitirá construir as bases para a velhice. Assume, portanto, a importância do emprego, com os respectivos descontos para a segurança social, como

<sup>95</sup> *Compromisso disposicional* é uma noção proposta por Lahire (2004) e que, ao nível teórico, corresponderia de certo modo à noção de «parêntesis» tal como é empregue por Clara para explicar aqui as suas opções.

modo de garantir uma segurança material que agora o filho a “obriga” a considerar. Mas, por outro lado, e indo totalmente ao encontro dos pressupostos da ideologia *trance*, acalenta projectos futuros que passam por ir viver para o interior, dedicando-se a uma espécie de turismo, fora do âmbito da economia “formal”, e que Clara anseia ver traduzidos na esfera profissional (o que novamente remete para o traço identitário *subcultural* no sentido clássico do termo, associado a uma certa *resistência*).

“Sou uma adepta da cultura e da forma de estar [do transe], mesmo que no dia a dia não consiga estar tão... seguir tão... de uma forma mais intensiva como eu gostaria<sup>96</sup> de, de estar em relação ao mundo mas isso também é uma coisa que eu acredito que... a médio prazo que consiga, digamos que abri um bocadinho de parêntesis, especialmente com o início de vida do [do seu filho] ganhar algumas bases... quero pelo menos ter algumas bases, digamos que... preocupar-me com a minha velhice em relação a ter o mínimo de descontos, aqui neste país, e tal, mas não acredito que durante muitos mais anos me mantenha de uma forma activa e a contribuir para o país como estou agora, a descontar (...).O meu objectivo... exacto, exactamente, talvez no Alentejo e talvez criar assim, digamos, talvez de uma forma não tão industrializada ou legalizada a... um turismo rural ou qualquer coisa.”

Também no que respeita à educação do seu filho se percebem as influências da ideologia *trance*, na medida em que procura dar-lhe liberdade, sem o pressionar muito. Busca, deste modo, transmitir-lhe valores não consumistas, sem deixar de parte a possibilidade de levá-lo a festas *trance* (o que acaba por suscitar alguma preocupação por parte do pai, que classifica de «pai-galinha»). Porém, equaciona-o de uma forma responsável, até porque repreende cenas de negligência com crianças, a que já assistiu em algumas festas. Aliás, assume não querer esconder do seu filho a sua ligação a esta fracção *club*-(sub)cultural<sup>97</sup>. Num acto de normalização, afirma sem preconceitos fumar haxixe com o companheiro (também ele um *trancer*) à frente do filho. Demonstra a intenção de um dia mais tarde, quando este for mais crescido e poder compreender melhor o significado de tal acto, explicar-lhe com maior pormenor do que se trata o *trance*. Sem pretender afastar-se deste movimento equaciona, mesmo, um papel activo na educação do filho em relação a esta fracção *club*-(sub)cultural. Todos estes aspectos apontam para uma inter-penetração entre o *trance* e a vida familiar, especificamente na relação com o filho.

<sup>96</sup> Isto indicia uma consequência das disposições *club*-(sub)culturais (orientadoras e geradoras da acção) também em termos de coerção que não se efectiva em acção, mas que é subjectivamente sentida (e potencialmente geradoras de dilemas).

<sup>97</sup> Refira-se que quando questionada a esse respeito, Clara afirmou que, caso tivesse uma filha, a sua postura a este nível seria idêntica.

“(...) à medida que ele for crescendo e que for compreendendo, eu vou tentar explicar-lhe tudo, ou o melhor que eu puder, não é? Em relação tanto aos benefícios como aos malefícios, que são muitos; em relação a isso a minha maior preocupação é que ela cresça feliz e saudável e bem com ela própria... mas como o *transe* é... eu não acredito mesmo que me afaste dele, ela vai ter que conviver com tudo de bom e de mau e tentar diferenciar o que é que... as boas coisas e as más coisas, tento eu, não é? (...) mas vou tentar que ele esteja alerta em relação a todos os perigos [entrevistada fala com o filho] (...) também, eu acho que também já tem a ver com a minha idade, não é? Estou mais... calma e mais segura da forma como eu quero que, que ele cresça e a forma como eu o quero educar.”

Apesar de ter determinado um afastamento considerável das festas (redução nas idas), a maternidade e as respectivas responsabilidades não parecem surgir aqui como um factor que coloque em causa a identificação com a ideologia do *trance* nem, tão pouco, a manutenção de um certo estilo de vida e modos de estar, entre os quais comportamentos específicos associados ao consumo de determinadas drogas. Está aqui implícita, pois, uma concepção de feminilidade adulta que integra esses mesmos comportamentos.

Finalmente, merece ainda destaque a questão das possíveis implicações da consequência das disposições e elementos identitários do *trance* em termos de género e conjugalidade. Se bem que as consequências do *trance* nas estruturas identitárias e disposicionais dos frequentadores sejam evidentes (vegetarianismo, preocupação ecológica, etc.), as implicações directas em termos de género não são, à primeira vista, evidentes. A propósito dos homens no *trance*, Clara apenas tem a dizer que:

«normalmente são homens que apreciam mais a beleza, não [...] tão insensíveis, são homens mais sensíveis, por isso conseguem apreciar mais o *transe*. (...) Se calhar é [mais] o homem a tornar-se mais feminino e a apreciar mais o belo, digamos, do que a mulher a tornar-se mais masculina»

A masculinidade aqui implícita parece estar em ‘homologia’ com o modo como estes homens presumivelmente efectivam uma nova masculinidade na esfera familiar e doméstica. A igualdade de direitos do *trance* acabaria, então, por ser indirectamente consequente ao nível do género<sup>98</sup>, o que, no caso de Clara, seria expresso na partilha dos cuidados com o filho e das tarefas domésticas com o companheiro (recorde-se que ela classifica-o de «pai-galinha»).

<sup>98</sup> Quando questionada explicitamente se considera que tais modos de estar nos homens estão associados à cultura *trance*, Clara respondeu que sim.

«Eu acho os pais no *trance* muito próximos das crianças, mais do que a maior parte dos homens. Eu noto isso. Agora, tenho um filho. O pai do [nome do filho] é tão ou mais apto do que eu para tratar dele em todos os aspectos. E noto que com amigas minhas, por exemplo, no trabalho, os maridos, sei lá, não trocam a fralda, não sabem dar de comer, ou não sabem fazer a sopa, ou não sabem... O meu não, o meu faz tudo. [...] ele não tem nenhum preconceito em relação a nada, a dar banho, a fazer a comida, a trocar-lhe a fralda.» [...]

«no *trance* tu vês mais homens a cozinhar... [...] Na primeira Sinergia [festival de *trance*] a que fui uma imagem ficou-me mesmo na cabeça, que foi um pai a dançar com um bebé pequenino, mais pequenino que o [nome da filha], ao ombro, horas a fio, bastante tempo, e era um bebé pequenino e não tinha fralda. E eu estava sempre preocupada... mas vias muitos pais, até homens com os bebés. Enquanto eu, por exemplo, [...] vejo o papá a passear no *shopping* com o carrinho. Se o bebé começa a chorar chama logo a mulher, “ah vai tu trocá-lo, vai tu fazer não sei o quê”. Não vejo isso, por exemplo, em minha casa (...)»

#### Maria (*Techno*) – À procura de um re-equilíbrio: do ‘flashar’ dos 27 à *clubber* de 40

Maria tem 46 anos e vive com a mãe e com os seus quatro filhos no bairro da Pasteleira da cidade do Porto. Foi avó há sete meses, sendo a mais velha das frequentadoras de festas de *techno* entrevistadas, o que de lhe dá um estatuto especial no seio do grupo (a que todas elas pertencem), onde parece desempenhar um papel de uma certa liderança. Nasceu numa família com poucos recursos sócio-económicos, num contexto de violência familiar exercida por parte do seu pai. Acabou a 4ª classe e, aos 13 anos de idade, por influência do pai, foi trabalhar como operária numa fábrica têxtil (onde trabalhou até aos 26). Foi mãe pela primeira vez aos 20 anos e casou aos 21, pressionada pela família. Em virtude do surgimento de comportamentos violentos por parte do marido, associados a outros problemas, divorciou-se aos 25, voltando para casa dos seus pais com os seus dois filhos. Seguiu-se uma fase marcada pela dependência da heroína e da cocaína, a que se viria juntar o ingresso na “vida da noite”. Mais tarde, trabalhou como empregada de limpeza, ao que se seguiu um período de desemprego e, de novo, muito recentemente, nova vaga na área das limpezas.

Já após ter feito tratamentos de desintoxicação e depois de frequentar, ao longo dos anos posteriores ao divórcio, a discoteca, tornou-se, aos 40 anos de idade, frequentadora de festas de *techno*. A ida a estas festas, tal como outras práticas de lazer, são vistas por Maria como perfeitamente

articuláveis com as responsabilidades profissionais, familiares e maternas, daí que a sua concepção de feminilidade adulta inclua o *clubbing* de forma naturalizada, reflectindo quer a emergência de ‘novas feminilidades’, quer o fenómeno de extensão da juventude.

Maria, tal como todas as outras frequentadoras de *techno* entrevistadas, passou já o auge em termos de envolvimento nas festas de música electrónica de dança. Apesar de, por vezes, ainda as frequentarem, já olham para esse mesmo envolvimento com um olhar, de certo modo, retrospectivo.

No entanto, assume, perante muitas delas, em particular as que se organizam para em conjunto saírem, o papel de ídolo ou líder. Vanessa, por exemplo, ao falar sobre o grupo em que se insere, diz que Maria «é a mais velha do grupo, é a mãezinha. (...) É mesmo! Ela é que toma conta, é mais responsável. Se a gente for a algum lado, mesmo a festas e tudo, anda sempre “estás bem? Precisas d’alguma coisa? E tu?”. Por sua vez, Ana refere-a como tendo sido a sua «madrinha de festas, entre aspas... [ela e esse tal rapaz, porque (...) sabia q’ela estava lá, sabia que podia ir e sabia que tinha alguém que conhecia da zona p’a poder estar]».

Curiosamente, Maria prefere, ao nível do gosto musical, o *house*, seduzida pela sua dimensão melódica, mas integra-se num grupo que frequenta e se reconhece, antes de mais, no *techno*. Apesar de haver um certo hibridismo nas pistas que frequentam, é provável que, tal como Ana, se reconheça, antes de mais, como ‘guna’, em termos de pertença social, local de residência e territorialidade. Apesar de referir que gosta mais de *house*, usa a expressão “nós as (...) tchi tchum (...)” que opõe a “elas” [do *house/clubbing* ‘mainstream’]:

“há aquelas que gostam mais de discoteca; nós as (imperc.) tchi tchum tchi tchum [imita batida *techno* rápida – aspecto rítmico] ali!... e outros que gostam mais de *house*... eu, por exemplo, já gosto mais de *house* (...) que é mais aquela tum tum tum tum [trauteia intervalos de 3ªs menores ascendentes e descendentes – aspecto melódico] e a gente parece que voa; agora o [rapidamente, imitando um sufoco:] ah gg gg gg... o *techno* é muito agressivo.”

Existirá assim, eventualmente, uma *décalage* entre gosto e pertença social, circunstância que remete para um traço *club* cultural. De igual modo, o facto de, por vezes, saírem de casa já com o objectivo de irem a uma festa de *house* (tal como Rosa e Ana nas secções VIP), seguindo o gosto mais do que a pertença, com o estilo de apresentação correspondente, corresponderia a um traço *club* cultural (hibridismo, preponderância da variável gosto).

‘Genderizando’ o *house* como feminino e o *techno* como masculino, Maria é extremamente expressiva no modo como descreve as mulheres do *house* e frequentadoras das ‘noites da mulher’, comuns nessas mesmas festas:

“então aí [no *techno*] é que é mais homens... porque eu acho que o *house* até as mulheres é que gostam mais (...) a maior parte das mulheres gosta mais de *house*... é verdade! (dirigindo-se para as outras)[Há mais mulheres nas festas de *house*?] Sim... porque dizem que a música *house* é me'mo p'a mulher... (...) diz-se que a música do *house* é me'mo a música p'a mulher... o *techno* já é mais agressivo, já vê's mais homens do que mulheres... mas o *house* não (...) nunca fomos, não gostamos de 'noites de mulher'... não tem nada a ver connosco... [...] nós nunca fomos ligadas a isso porque quem vai a isso são mulheres que não têm nada a ver como o nosso género: nós já somos mais guerreiras, gostamos do tchu tchuuuu! (num tom agudo) – elas não: [parodiando:] «qui qui qui não me toques», bebem dois copos caem ao chom!... [risos ligeiros por parte das outras entrevistadas] nós não, somos mais assim... [...] são... [coi]tadinhas... vão à noite da mulher, é de graça, se não deixarem lá o copinho porque é de graça bebem todas até caírem p'r'ó chom (...)... é verdade!... nós não gostamos.”

Mas quem é Maria, para além das fortes impressões que provoca nas amigas? Antes de mais, alguém que amiúde classifica a sua relação com a família de origem como tendo sido fugidia.

A figura paterna é referida, antes de mais, pelo papel repressivo que desempenhou, repressão que, para além de associada à violência, teria prováveis implicações de género, nomeadamente em termos da imposição de uma determinada feminilidade tradicional pautada pelo afastamento do espaço público:

“Comecei a trabalhar muito nova! Tinha treze! E um pai que nem à janela nos deixava ir! O meu pai, era porrada todos os dias! (risos) Porrada todos os dias! Trabalhava com ele, depois fui trabalhar com ele, quando ele trabalhava”.

No entanto, paralelamente ao jugo repressivo do pai, as tácticas de resistência ganhavam a forma de «escapadelas». Vida difícil, de qualquer modo, para quem começou a trabalhar como operária, aos treze anos, na fábrica onde o pai era assalariado.

Em termos afectivos, Maria não teve tempo, enquanto adolescente, para grandes experimentações, ensaios e tentativas. Cedo casou, cedo engravidou, cedo se deparou com as tradicionais responsabilidades de mãe e esposa, com dificuldades acrescidas e revelando um profundo descontentamento face a esse ciclo de vida:

“Com vinte e um [casei]. Foi. Fui mãe aos vinte, no dia em que o meu filho fez um ano, eu casei. Para fazer a vontade a quem queria (...) É, foi... Era tudo assim um bocado... Depois, naquela altura, ele foi p'á tropa, eu trabalhava, depois fiquei grávida do segundo, fui mãe aos vinte e três. Aos vinte cinco, era assim, era uma vida estúpida! Porque era eu é que era... Já

por ser do género pai e mãe, e eu a trabalhar... Sabes? Então, optei por ficar sozinha, que era mais fixe!”

Na verdade, a consciência do desagrado em relação a essa «vida estúpida», ancorava na redução da existência à mera sobrevivência contida nos papéis tradicionais de género associados a uma mulher pobre e operária:

“Por que era assim, eu vivia com a minha sogra, era quase... Vivia... A minha vida era o meu trabalho e os meus filhos! Percebes? Era quase aquela coisa de eu levantar-me de madrugada... O meu ex-marido, quando começou a portar-se mais mal, eu nem dei fé dessa situação, porque eu 'tava-me marimbando! Percebes? Eu queria era ter energias para levar o meu trabalhinho, para ganhar... Para não faltar nada aos meus filhos”

Perante o acumular de frustrações, o copo de água derrama quando a gota se chama violência doméstica (curiosamente ou não, a toxicodependência do marido foi tolerada – naturalizada?), realidade a que, desde tenra idade, esteve exposta:

“Quando me levantou a mão... Eu sou um bocado assim maria-rapaz, porque vi sempre o meu pai bater na minha mãe, sabes? E quando foi isso, a primeira vez, eu num gostei, e também lhe bati! Andámos os dois à panca. Quando foi a segunda vez, a minha sogra assiste, e eu digo “Foda-se, que é?! Ele bate-me a mim, eu bato-lhe a ele! Que aqui não há pão p'ra malucos!” Olha, a partir daí começou... as coisas...”

A resposta assenta, num primeiro momento, numa simetria reactiva, que Maria explica recorrendo a um factor associado à variável género (ser «maria-rapaz»): ele bate-lhe, ela reage da mesma forma. Mas depois, o procedimento altera-se e Maria torna-se muito mais activa, tomando a iniciativa e tentando assumir o controlo da sua vida:

“dei um clix, comecei a abrir mais o olho, e num sei quê. E vim para os meus pais com os meus miúdos. Foi essa situação. Até hoje! Mas tive dois, e agora já tenho mais dois!”

Aos 27 anos “flashou”, de acordo com a sua expressão, iniciando um certo esforço de recuperar a juventude perdida e de viver o não vivido, como que contrariando a lei da irreversibilidade do tempo passado. Inicia-se, então, uma incursão pela da “vida da noite”, marcada por uma profunda clivagem face ao anterior período e levando-a a viver novas formas de desestruturação, desta feita assente numa cultura de saídas marcada pela toxicodependência, em parte marcada por uma certa atracção face a grupos de referência de alto capital simbólico nas festas (e possuidores, igualmente, de um forte capital económico extra-clubbing). Questionamo-nos, neste ponto, a propósito do trajecto seguido por Maria, aparentemente sem dilemas, encruzilhadas ou bifurcações: será que, pelo menos em parte, o caminho percorrido se deve à vacuidade

objectiva de opções, isto é, à inexistência de feminilidades alternativas às tradicionais, suficientemente institucionalizadas no seu meio social de origem?

Entretanto, um novo «clic» opera uma mudança significativa na sua vida. A gravidez do último filho (vida da noite) como estímulo (clic) para se decidir a sair da dependência causada pelas drogas:

“Mas sair, sair bem, mesmo, foi aos trinta e três, sou verdadeira, foi quando eu fui mãe a última vez. Que entrei naquela “não, acabou, chegou!” Porque aí eu ‘tava mesmo já no fundo do poço e, se continuasse, num sei não! (...) Porque depois, também, descobri que estou grávida quase aos seis meses de gravidez! Percebes? De tão esquelética, de tão magra. Num tinha barriga, num tinha nada. Só pensava na cocaína! Que é mesmo assim, eu consumia só cocaína, e andava no centro a tomar metadona, que era p’ra fazer as vezes da heroína! Quando ‘tás tão esquelética, num tens barriga, num tens nada, mas sentes que lá dentro ‘tá alguma coisa que num ‘tá bem, sentes uma coisa a mexer, “foda-se, que será isto?” Vou ao centro onde eu andava, no CAT, e pedi à enfermeira que ‘tava lá. “Eu ando tão esquisita, parece que sinto uma coisa a mexer lá dentro, parece um rato! Você não me quer fazer uma análise?” Porque a gente também num tem período, quando consome esse tipo de drogas (...) Imagina que eu, quase aos seis meses, ‘tou grávida. Ele nasce prematuro, nasce de sete (...) Tadinho, com um quilo e pouco, tão miudinho, tão fraquinho! Tu não imaginas, num é? E depois, os tratamentos que o miúdo tem de fazer, p’ à dependência de cocaína, p’ à dependência de metadona...”

Após uma nova relação conjugal mal sucedida, decide voltar novamente para casa dos pais, a qual, apesar das pesadas lembranças e vivências, continua a funcionar como símbolo e possibilidade de segurança (“a base”), isto é como um elemento de estabilidade perante os movimentos pendulares de Maria associados à conjugalidade:

“Tive p’r’á quatro anos que tive coisa, fui a última... E vinha sempre... Voltava sempre à casa dos meus pais. Sempre ia e vinha, tenho lá os miúdos. Só que tive quatro anos a viver assim com um tipo, mas que regresssei, outra vez, à base. Que é onde se ‘tá bem! Foda-se!”

A partir daí reestrutura o seu modo de relação com o *clubbing* e as drogas, passando o consumo ‘recreativo’ a substituto funcional do uso dependente. Aos 40 anos, Maria inicia uma nova relação conjugal com um *clubber*, que, apesar de muito prometer (nomeadamente pelas suas posturas aparentemente “liberais”), a tenta controlar, mas ao qual não se submete. Vivendo em casa dos pais (entretanto o pai faleceu), assume a renúncia definitiva à conjugalidade, optando por viver só com “os filhos, o trabalhinho... e está muito bem”. De certa forma, encontra nesta solução uma forma

de escapar ao controle e à dominação masculinos. Consequentemente, afasta-se das festas, embora continua a ser frequentadora, mas, desta feita, irregular:

“...é quando se proporciona. De vez em quando, quando há uma festa anual (...) “Olha, vamos àquela festa, vamos...” Prontos, e vamos. E uma pessoa tenta comprar as entradas em antes, controla tudo direitinho! E vamos um grupinho de casais, e de amigos. Às vezes, somos aos vinte! E vamos.”

Aprofundando, agora, as experiências de Maria nas festas, importa realçar a centralidade que para ela ganhou o consumo de drogas. Ao falar actualmente desse período, com a distância e a reflexividade que os seus 40 anos lhe permitem, Maria fala das drogas como um malefício, não poupando nenhuma das substâncias. Tendo em conta o seu percurso de toxic dependência (heroína, cocaína), é relevante que classifique também o *ecstasy* tão negativamente, descrevendo situações que indiciam consumo em elevadas quantidades (sem esquecer que as misturas com álcool são frequentes). Na verdade, de acordo com os seus relatos, – e considerem-se aqui as implicações ao nível da problemática do risco – o efeito do *ecstasy* inibe a consciência e a capacidade de acudir a casos de pessoas que estejam a passar mal devido, precisamente, aos elevados consumos, gerando uma espécie de individualização negativa, em que as pessoas ‘ficam à parte’:

“é muito complicado e é muito mau (...)eu tenho a idade que tenho [46] e já provei muito tipo de drogas e vou-te dizer que a que afecta mais o cérebro é precisamente esta. Ecstasy: é... porque afecta mesmo, muito... [...] é sim senhora. Eu já cheguei a ir a festas e as pessoas estavam tão comidas, tão comidas, tão comidas que podiam ver um miúdo... ali todo, já a regalar-se todo e não sei quê, ninguém, ninguém faz nada porque ‘tão todos assim... é um mundo...”

Apesar de afirmar seguir consumos controlados (não misturando com álcool e tendo o cuidado de beber muita água), afirma que, de modo geral, era usual haver usos em elevada quantidade e em mistura com o álcool. Eis o modo como descreve o seu próprio uso das ‘rodas’<sup>99</sup>:

“por exemplo, se for naquela ondinha de a gente estar a aguentar a festinha e ‘tar ali a curtir os DJ’s – mas p’aguentar temos que estar ali firmes e me’mo a curtir o som... – basta meter meia ou uma [roda]... é o suficiente p’ a estar ali a curtir... não está fora de si!... é me’mo p’aguentar ‘tar ali a curtir... (...) a pessoa pega ali no *red bull*...”

Apesar de, na entrevista em grupo, afirmar que os homens tendem a consumir em maiores quantidades “depende, mas eu acho que os homens... [reflecte um pouco] aí

<sup>99</sup> “Rodas” é um termo que significa pastilhas de *ecstasy*.

eu quando, eu via os homens a meter às oito e às doze... era, era... e nós... [...] sempre controlamos mais...”, há uma contradição, pois na sessão de entrevista individual sugere que não haveria, em termos gerais, diferenciações de género a este nível: “Não, é igual! É igual! Havia miúdas que Deus me livre! (...) [Misturavam] Havia muitas que ainda eram piores do que os homens! Há de tudo, há de tudo”.

Ainda assim, Maria distancia-se, bem como ao seu grupo, face a associações com episódios de violência “nós, quando nós vamos, só vamos nós sempre o nosso grupo (...) íamos e vínhamos!... «ai que fixe, vai levar c’o a luz ‘piim’»... nunca nos metemos com ninguém nem nunca ninguém se meteu connosco...”. No entanto, emerge uma relação entre o consumo de *ecstasy* e possibilidades de maximização quer da violência, quer da sexualidade (refere que conhecem a expressão ‘droga do amor’). É de notar que a própria Maria sugere que o efeito de determinados factores – pensamos nos elementos associados ao meio social – que levam, a montante, que alguém esteja (pré) disposto a comportamentos violentos – pode ser maximizado em virtude do consumo desta substância. A acontecer, tal contrariaria a ideia de Pini/Hutton/McRobbie de que o *ecstasy* ‘suaviza’ a masculinidade dos jovens da classe operária (por exemplo, cf. McRobbie, 1994: p. 168).

“o *ecstasy* tanto dá p’aquelas pessoas que ficam violentas... tanto te dá p’a ficar violento como te dá p’a casais em *love, love, love, love*... dá... dá p’ra tudo (...) aquele que é violento e que só vê violência... (...) esse... acho que ainda fica pior, mais possuído... mas aqueles que tu vês assim... naquela ondinha de ‘tar a curtir... (...) quando tal até olhas, se não ‘tiverem controlados até ‘tão a fazer sexo ali... (...) esquecem... é me’mo assim... é verdade (...) acho que mexe com o sistema sexual... (...) se deixares ir me’mo na onda... do amor... é, é fixe...”

Maria descreve, todavia, a existência de uma solidariedade de grupo, no qual havia um controlo social informal de modo a evitar situações de excesso:

“Nós não, nós sempre fomos um grupinho que sempre nos soubemos controlar uns aos outros. (...) Que é mesmo assim. Quando um ‘tava mais mal disposto, a gente preocupava-se só com aquele. Se ‘tava bem, isto e aquilo. Fomos sempre assim!”

De igual modo, descreve uma estratégia colectiva de consumo, em que havia um cálculo e uma partilha, associados ao assegurar de certos cuidados (irem ao WC encher as garrafas de água para se manterem hidratadas, por exemplo<sup>100</sup>). Tal permitia minimizar as probabilidades de alguma delas aceitar água oferecida por alguém desco-

<sup>100</sup> Este facto revela que o grupo estava informado sobre a necessidade de prevenir a desidratação após o consumo de *ecstasy*, bebendo água.

nhecido que poderia estar “minada”. Esta prática colectiva constitui, sem dúvida, uma estratégia de minimização/prevenção do risco:

“[...] nós tínhamos aquele vício – até quando íamos só mulheres... em questão de oito mulheres, a gente dizia assim «não, somos tantas, vamos comprar uma garrafa d’água, vamos comprar quatro rodas, metemos todas dentro da garrafa t’chque t’chque t’chque t’chque e a gafarrinha rolava: aí a moca era p’ra todas igual e não havia excessos... e a gente curti...; mas agora, há aquelas pessoas que vêem aqueles miudinhos e depois ali é um calor fenomenal, é muita gente, com o próprio dançar a gente começa a transpirar – há muitos que estão todos desidratados que não se lembram nem de beber... nós temos sempre a nossa garrafinha – não vamos andar sempre a dar dois euros e meio por uma garrafinha!... – temos o cuidado de guardar a nossa garrafinha... vai uma ou duas «olha anda comigo à casa de banho, vamos buscar aguinha p’a todos... vamos encher aguinha»... mas há outros que se aproveitam «olha, vou minar aquele tio ou aquela tia», tau, ‘tá o copo minado... «olha, queres beber, que eu dou-te?»... também acontece; depois essa pessoa não está preparada porque não sabe que vai a ser minada... e o impacto...”

No discurso de Maria sobre o *ecstasy* está presente, sem dúvida, a oposição entre as categorias *perigo* e *magia*, em que a magia inicial conduz, posteriormente, em virtude da procura contínua dessa mesma magia, ao perigo, numa espécie de circularidade perversa:

“[o *ecstasy*] é muito perigoso... eu acho que essas drogas são um bocado... [...] o *ecstasy* é tão prejudicial que tu nem imaginas, porque ao princípio... é giro; é uma magia que ninguém imagina... mas é as primeiras vezes... porque tu depois vais sempre tentar ir ao encontro dessa magia... já não é magia p’ra ti, tu depois ficas ali... (breve silêncio)... [...] já não diz nada... [...] [Essa magia é...] O pá!, tu sentes-te leve, a flutuar, só queres dançar, dançar, dançar, dançar...”

A *magia* não deixava de se expressar, também, aquando das idas num grupo formado exclusivamente por mulheres (este aspecto será desenvolvido adiante), estendendo-se ao uso de determinados objectos que esteticizavam a vivência das festas:

“nós éramos um grupo sempre divertido e que toda a gente reparava em nós... porque?: nós éramos as verdadeiras... fest, de ir à festa... nós era: levávamos apito, levávamos tudo o possível p’ra fazer festa... [...] coisinhas de luzes!... ela chegava a ter uma coisinha assim: tudo o que a gente via bonito com cores a gente levava porque com a festa, se é assim... a gente precisava de curtir [...] bolinhas de sabão... torna-se giro nesses ambientes.”

Ao escrever sobre a cultura *rave*, McRobbie (1994: 168-169) fala como aí existe uma sexualidade infantilizada (chupetas, bolinhas de sabão, etc.): «Trata-se de uma cultura da infância, de uma etapa pré-sexual, pré-ediipiana. Esta é uma cultura das drogas que mascara a sua inocência na linguagem da infância<sup>101</sup>».

Ao chegar aos 40 anos, como anteriormente referimos, Maria deparou-se, no relacionamento que manteve com um frequentador de *techno*, com uma situação de controlo masculino no âmbito da conjugalidade que, pelo que as frequentadoras de *techno* entrevistadas dizem, é muito frequente entre os casais que frequentam estas festas. Rosa descreve a situação vivida por Maria<sup>102</sup>, que demonstra a existência de dificuldades de articulação e a proliferação de atritos entre a conjugalidade e a prática do *clubbing*, associadas aos padrões de relação de género dominantes:

[...] a maior parte [das minhas colegas] ia com os namorados... como o ex-namorado da [Maria]: deixava-a meter a roda<sup>103</sup>... batia-lhe, 'tava a ver que lhe 'tava a bater a roda... «vamos embora!»... ele fazia mal mas ela deixava-lhe meter a roda e curtir, [ele] não a deixava meter e «vamos embora», p'a fazer aquilo que ele fazia[-nos?].... [segue mudando de assunto, ficando o entrevistador com a impressão de que evita aprofundar esta questão intencionalmente]

As intervenções de Maria, aquando da sua presença durante a entrevista com Vanessa descreve, de um modo impessoal, uma situação que, na realidade, vivenciou:

“Para mim isso é tudo muito lindo! Ir a festas só casais... é mais amigos, mais amigas e um caszinho ou dois pelo meio. Depois que namoram é 'não saís daqui, não quero que metas nada.' Já há.”

Esta condição é apresentada como sendo dominante no panorama do *techno*. A postura dos homens no início das relações parecia ser, no entanto, diferente, como uma manobra de publicidade enganosa:

“É. Ao primeiro íamos todos p'r'ó Pacha, tínhamos vezes que eles mentiam e diziam que não iam e a gente combinava entre mulheres e chegava lá e eles estavam lá. A gente faz de conta que corre uma persiana e acabou, olha! Vai p'r'aquela pista que eu vou p'r'aquela e depois chegavam ou vinham com uma grande pedrada ou havia problemas ou ficavam género em coma alcoólica.” (...) [Havia a ideia] “Que a mulher não pode. Era. Ao princípio era p'ra conquistar... [agora] Só vamos homens.”

<sup>101</sup> «The culture is one of childhood, of a pré-sexual, pre-oedipal stage; This is a drug culture which masquerades its innocence in the language of childhood.» A tradução é da responsabilidade dos autores.

<sup>102</sup> Rosa referiu estes elementos na entrevista individual.

<sup>103</sup> 'Rodas' significa pastilhas de *ecstasy* (ou eventualmente de MDMA).

Sob o efeito das 'rodas', as posturas controladoras dos homens parecem ser estimuladas, enquanto que, para as mulheres, enfrentar esse controlo torna-se ainda mais complicado:

“Eles metem as coisas e não bate como deve bater. Nós fazemos a festa como deve ser. Até somos capazes de incentivar o DJ a pôr mais música. Se não é estamos a dançar e se damos um passinho mais à frente é... [...]” “Já vos estais a esticar. (...) É. Depois atenção que quando uma pessoa está assim, quando tá bem, tá bem, quando dizem uma coisa é horrível porque a pessoa fica ali parece um gato qu'entra num buraco e colou à parede...”

No entanto, Maria e as amigas assumem que também se verifica o oposto, sugerindo que este tipo de fenómenos, ligados ao controle, à posse e à dominação são, de certo modo, recíprocos e relativamente hegemónicos nas relações de género no seu meio social.

“Mas também há mulheres, há! [...] Ficam possuídas! E eles possuídos. Nunca viste mulheres darem estalos aos gajos? Vê-se a mulher a controlar e a fazer filmes (...) Também há [mulheres cá fora a controlarem os homens]. [...] Conheço casos... agora já não andam, mas ela dizia-lhe que não queria que ele fosse e ele ia às escondidas dela.”

Importa referir, ainda, que situações como as anteriormente descritas não deixam Maria e suas amigas num torpor de passividade. Na verdade, os usos e apropriações do espaço-tempo das festas e as tácticas (Certeau, 1980) aí accionadas mostram que o aspecto temporal (oportunidade) é sobremaneira importante para o elemento mais fraco (contraposta à dimensão espacial, superiormente relevante para o mais forte):

“No meu caso, eu chegava lá e fugia. Eu é que fugia daquela pista. Eu ia com as minhas amigas e queria curtir e se vais com o namorado acabas por não curtir.”

Simultaneamente, recorriam à preparação de saídas exclusivamente femininas, baseadas, entre outros, no argumento de que “estão bem é sem os homens”, reflexo da vontade de autonomização face aos companheiros e namorados:

“Claro, vamos só mulheres também. Combinamos. Chegamos a ir a uma festa que fomos oito mulheres (...) quando íamos só mulheres era difícil nós termos carro e atão a gente arranjava maneira de juntarmo-nos todas e íamos de táxi (...) e chegámos a ir e vir de camioneta que não sabíamos se tínhamos camioneta da... (...); [era uma camioneta] da discoteca nas festas grandes têm gratuito camioneta que vai da Boavista até lá e nós já vínhamos p'ra vir apanhar táxi «ai é de graça? Atão vamos!...»”

Nestas ocasiões, Maria desempenhava manifestamente um papel liderante. Na verdade, trata-se, assim o pensamos, da exteriorização de uma *agência* feminina<sup>104</sup>. Maria e as amigas gostavam de ir sós porque – para além de uma maior liberdade – o risco de surgirem situações de violência (cuja responsabilidade é atribuída aos homens) seria menor. Recorda, aliás com visível alegria:

“quando às vezes íamos grupos de mulheres só!... (rindo)... ao Pachá... (rindo)... às vezes estávamos assim às oito e havia uma q'andava pi pi pi piii!... outra, «q' é de outra?»... 'tava p'r'acolé, olha, juro-te, é uma magia ao princípio!... me'mo... (...) nós preferimos... ir um grupo de mulheres porquê?... íamos sossegadas, vínhamos sossegadas... e quando íamos com amigos daqui ou com alguma que tinha marido ou namorado... dava sempre... baralho (?) porque nem todos – é como eu te digo, há aqueles que ficam pacíficos, há aqueles que ficam violentos, eh pá... há muitas situações... [...] e por isso nós quando íamos mulheres... íamos sossegadinhas, vínhamos sossegadinhas e ficávamos felizes da vida... [...] é!... as mulheres é só... [...] dançar, curtir... (...) “é a tal coisa... bastava a ver um homem p'ra estragar a festa! (risos) [...] eles [os maridos/ namorados?] apareciam lá tam'em!... isso é quando elas diziam «ah... 'tá-se ali a fazer-se àquela, ainda lhe vou dar um estalo porque...”

A participação das mulheres e raparigas, apesar do entusiasmo, não estava isenta de riscos. Mais velha e responsável, Maria terá mantido sempre uma postura de bom senso, chamando a atenção quando alguém pregava partidas perigosas (como quase queimarem a camisa a um “betinho” – “seja betinho ou não seja betinho.”<sup>105</sup>), ou ajudando raparigas menos experientes que ficavam desorientadas devido aos consumos (“anda que eu vou contigo, já estás mais fixe?”) e que poderiam ser alvo de abusos (há muitas pessoas que ficam ali me'mo qu'a gente é assim «ei 'tadinha... olha, ó filha, isto não é p'ra ti... ó filha, com quem vieste, quem te trouxe?» [...] «olha, não te preocupes que a gente te leva p'r'ó Porto...»; porquê? Porque a gente via que eram aquelas pessoas mais frágeis e se não houvesse ninguém que coisasse iam de boleia de qualquer um...”).

<sup>104</sup> É importante ter em conta que às idas em grupo de mulheres (embora provavelmente não só) estava associada a prática de, colectivamente, comprarem 'rodas', dissolverem-nas numa garrafa de água e ingerirem a substância (uma estratégia para evitarem excessos individuais nos consumos), bem como a gestão das idas ao WC para o reenchimento de garrafas de água para se manterem hidratadas e se precaverem contra a tentação de aceitarem líquidos possivelmente “minados”, oferecidas por desconhecidos. Esta seria, sem dúvida, uma estratégia de minimização de determinados riscos.

<sup>105</sup> Note-se como o seu bom senso aqui transcende justificações implícitas para a partida, baseadas na categorização social.

Depois de Rosa contar como um segurança a tentou violar numa festa, Maria conta um outro episódio, sendo de ter em atenção como é importante para uma mulher não permanecer muito tempo sozinha<sup>106</sup>:

“(...) porque ela também naquele momento 'tava sozinha e a essa miúda também quando chega à minha b[eira]: «olha, não sei... a minha cabeça!... levaram-me p'r'ó escritório e, e consumi droga, deram-me!...» e eu «ó rapariga!..., anda cá qu'eu vou contigo ó quarto de banho: conta aí...» – mas lá está!... eu não posso dizer se fizeram mais que aquilo... não posso!... não sei!... sabes?... mas que se torna perigoso, torna!... e era de lá...”<sup>107</sup>

Maria refere, ainda, situações de predadorismo sexual, em que alguns se procuram aproveitar da perda do controlo potenciado pela ingestão de drogas e de álcool (e “apanhar aquelas pessoas que são mais frágeis”, que – segundo os ‘predadores’ – “vê-se mesmo que é a primeira vez, estão todas perdidas”; “muita múda é violada”). Assim, parece sem dúvida adequado estabelecer-se uma possibilidade de associação entre estes comportamentos e a prática de “minar águas”. Note-se que, apesar dos ‘predadores’ serem normalmente homens, Maria refere situações em que este papel é igualmente desempenhado por mulheres:

“há grupos que são mafiosos (...) e há sempre uma ou duas mafiosas que vêm com eles... mas por exemplo, também tens aqueles malucos que têm um carro... vêm uma miúda que 'tá lá (...) toda comida, «de onde és?... anda que eu levo-te»... e depois pode ser violada por todos... sabes que isso acontece!”

No entanto, Maria ‘genderiza’ claramente quer a violência, quer tais comportamentos predatórios como masculinos (mesmo quando se trata de mulheres)<sup>108</sup>:

“ó pá, aquele homem mesmo muito mau e aquela mulher que não tem comportamento de mulher... é me'mo homem (...) há igual, porque há mulheres piores qu'ós homens e há homens piores qu'ós homens – não é piores qu'às mulheres, é qu'ós homens.”

<sup>106</sup> É relevante citar a intervenção de Ana a este respeito: “o pecado por vezes não vem dos pequenos, vem é de... (...) por vezes não vem dos pequenos porque não é dos frequentadores, por norma é... desde os donos dos estabelecimentos aos seguranças, a ver o que dali surge...”. Estes seriam, frequentemente, aqueles que observando procuram mulheres à beira da perda do controlo, que seriam ‘presas’ fáceis. Note-se as implicações quanto à questão do capital subcultural (associado à posse de capital económico, social e simbólico).

<sup>107</sup> Este último episódio ter-se-á passado numa discoteca ‘multi-pistas’ (com diferentes subgéneros musicais em cada uma das pistas) e, especificamente na zona de *trance*. As frequentadoras de *techno* entrevistadas referem, no entanto, que este tipo de episódios acontecia mais nas festas/pistas de *house*. Apesar disto, quando perguntamos a Maria (telefonicamente, já após a entrevista) afirmou que tal acontecia em “todos” estes tipos de festa, indistintamente.

<sup>108</sup> No discurso de uma outra frequentadora de *techno* entrevistada essa ‘genderização’ também acontece em relação a mulheres que têm comportamentos associados ao roubo “Há muitas que são mesmo homens autênticos e que vão...”.

Quando Maria referia, durante a primeira entrevista, que os consumos das mulheres seriam moderados, Rosa intervém<sup>109</sup>, lembrando-lhe que, muitas vezes, os homens lhes davam drogas gratuitamente, sugerindo que tal dádiva potenciava o aumento dos consumos por parte das mulheres “passavam por nós, às vezes, «pega»... – sabes que era verdade e tu às vezes parecias... o papa a dar a hóstia!... que é mesmo assim... [...] «abre a boquinha, pega lá»...”.

No seguimento, Maria refere que guardavam as rodas que os homens lhes davam em sacos de plástico, para consumir noutras festas e vender “ai gente queria era que os homens nos dessem a nós, depois juntávamos muitas «olha, vamos pedir rodas qu’ é p’ajuntá-las p’á próxima festa... e p’a vender...”.

Rosa menciona que, em conjunto com Maria, chegaram igualmente a negociar substâncias contrafeitas (ben-u-ron, comprimidos de emagrecimento)<sup>110</sup>.

O *empreendedorismo* de Maria e Rosa estava assim dependente dos homens, pois eram eles quem detinha o produto, controlando os circuitos de distribuição. Associadas às estratégias de armazenagem e rentabilização das drogas grátis (para consumo posterior e venda) estava, não só uma postura *passiva* face essa mesma dependência face aos homens (e à sua vontade de lhes darem as drogas gratuitamente), mas, igualmente, uma *postura activa* por parte de Maria. Perante a intervenção de Rosa “parecia o papa a dar a hóstia”, Maria contrapõe:

“– ‘tá bem! (ironicamente, quase rindo)... é que eu às vezes também não ia lá e tirava... (risos extravagantes) [...] «é Ferrari... é que eu quero andar de mota...» (ri ligeiramente enquanto fala) [risos]”

Maria aqui afirma a sua *agência* e postura activa (como reacção à ‘acusação’ de passividade por parte de Rosa). Existem, pois, fortes indícios de que jogaria habilmente com as expectativas de ‘engate’ e gratificação sexual dos homens (dando a entender que iria dar uma volta no seu carro ou mota), manipulando-os para maximizar a obtenção gratuita de ‘rodas’ que lhe permitiria, posteriormente, obter ganhos financeiros.

Durante esta gestão e manipulação de expectativas com o objectivo de conseguir ganhos, é possível que fossem activadas *disposições* que tinham sido – se não geradas – provavelmente desenvolvidas ao longo da sua incursão na «vida da noite».

Ora, esta questão remete-nos para o início do retrato, quando se referiu, precisamente, a posição e o papel dominantes de Maria no grupo de amigos com quem saía (inclusivamente no grupo exclusivamente feminino). Terá isto a ver não só com o facto de ser a mais velha, mas também com uma questão de género – considerar-se ‘maria-rapaz’?

<sup>109</sup> Tal aconteceu na entrevista em grupo realizada a quatro frequentadoras pertencentes ao mesmo grupo.

<sup>110</sup> Rosa: “[...] Já estavam todos comidos, claro, as cápsulas de emagrecimento, aquilo dá também aceleração, a maior parte... e eles já estavam todos mesmo marados... (...) – eles a dizerem que era do puro». Referiria que, nos últimos tempos em que iam às festas mais assiduamente, era mais para o [esse] «negócio».

“Desde pequenina! Sempre fui um bocado Maria rapaz! Um bocado não, sempre fui Maria rapaz! [Isso reflectia-se em] tudo, tudo, tudo! Tudo! Jogava futebol, jogava basquetebol, jogava andebol... ia p’ró rio, atravessava o rio a nado! Tudo isso que os rapazes faziam, eu fazia igual!”

Recordemos que este já é o factor que Maria refere para explicar o facto de não ter aceite, enquanto era casada, que o marido lhe batesse (rejeitando a reprodução social do meio familiar de origem, a esse nível) e que, a sua reacção, quando isso aconteceu, foi, nem mais nem menos, bater-lhe também, a par da subsequente separação.

Embora constitua relevante factor de género, há sempre que atender à intersecção com outras dimensões próprias da socialização em meio popular. Por outro lado, torna-se igualmente pertinente atender ao facto de este ter sido o factor que fez com que o pai lhe arranjasse emprego na fábrica de têxteis onde trabalhava, abandonando precocemente a escola – como «Maria-rapaz» que era, Maria andava muito pela fábrica, evidenciando pouca importância e investimento conferidos à escola.

Recordemos, ainda, que Maria ‘genderiza’ o *house* como feminino e o *techno* como masculino, falando com sentimento de superioridade das mulheres do *techno* – com as quais se identifica socialmente – que define usando o termo “guerreiras” (sendo de considerar, sem dúvida, as associações implícitas do termo com a masculinidade hegemónica). A distinção face às frequentadoras “qui qui qui não me toques” das noites da mulher *house* pode derivar de uma intersecção entre um fenómeno de género (considerar-se «Maria-rapaz»), com importantes divisões de classe no espaço social a um nível que transcende o próprio universo *club*-(sub)cultural.

No entanto, existem contradições em Maria, pois associando a música *house* às mulheres (“dizem que é me’mo música p’a mulher”) – e apesar de se considerar «Maria-rapaz» – elege este como o seu subgénero musical favorito relativamente ao *techno*.

Actualmente, como referimos, o olhar de Maria sobre o passado reflecte distância e reconstrução, particularmente em relação à fase de maior envolvimento (refere o Rocks, que era um grande centro de *techno*: “e nessa altura a gente ‘tava sempre me’mo ansiosas por sexta-feira... [todas ansiosas] que até nos dava aqui um nó!”)<sup>111</sup>.

A idade, associada à maternidade e às más recordações do seu passado de toxicodependência, surtem os seus efeitos. Agora, consegue ‘curtir’ sem ingerir as ‘rodas’

“olhe eu [vou] porque de vez em quando tenho necessidade... p’a tirar o *stress* todo e sinto-me bem; mesmo que já não meta. Por exemplo, isso p’ra ela talvez seja de outra maneira, p’ra mim não porque... a minha idade já é diferente, já consumi todo o tipo de drogas, cocaína, heroína, tudo... portanto, se calhar a mim prejudicava-me mais agora... as rodas, prontos...”

<sup>111</sup> Durante esta entrevista em grupo, e a este propósito, Rosa afirmou que, na sua opinião, todas as mulheres do grupo estiveram «dependentes das festas», pelo menos durante o período de participação mais intensa (cerca de um ano e meio). Esta questão será retomada adiante.

posso ir, fumo (impercept.), gosto de beber um copinho, mas vou noutra onda de curtir, já num quero... (...) não [meto rodas]!... acho que curto na mesma... já sei como é a curtidão... curto na mesma (...) agora já num, num meto”.

Além do mais, Maria e as amigas ponderam usufruir de uma maior diversidade de práticas (referem, por exemplo, a ida a um festival de ranchos):

“Nós também se tivermos que parar nos [“parar”=ir aos] bailes também paramos!... nós também gostamos! (...) se tivermos a ir a um *karaoke* também vamos a um *karaoke*, todas, se nos apetecer... nós tanto vamos a um baile, com a um *karaoke*, como *kizomba*... é me'mo assim!... é o que a gente gosta!... é!...

As idas ao *techno*, actualmente, deixaram de constituir o monopólio das saídas nocturnas, articulando-se com outros tipos de lazeres associados a uma cultura de massas popular.

No entanto, apesar de ser bem menos assídua, não renuncia à frequência casual dos velhos ambientes, embora o faça de outros modos, realçando que, aos 40 anos, quando estava ainda em plena actividade no *techno*, já era mãe de todos os seus filhos, não encontrando, por isso, incompatibilidade entre o *clubbing*, as responsabilidades familiares (maternidade) e as representações associadas à feminilidade adulta.

De facto, apesar de ir menos às festas de música electrónica (diversificando as suas práticas), mantém que o *clubbing* e a ida a concertos constituem lazeres para todas as idades e não algo associado a uma faixa etária adolescente ou jovem adulta:

“Não! Não, não, não! Nada disso! Eu vejo essas festas... Porque como tenho necessidade de ir dançar, e expandir, e tirar a minha energia! É só isso que me sabe pela vida! [...] Nada disso! Isso não tem idades, o dançar! Porque é que agora vê na televisão os velhinhos, velhinhos, velhinhos, a vir da discoteca dos avós?! Porque faz bem à saúde, filho! [...] tenho necessidade de me rir muito, muito, muito, muito, que me alivia muito! Tenho momentos que ‘ah, apetecia-me ir dançar, apetecia-me ir dançar!’ Tenho necessidade, mesmo, porque é das coisas que eu gosto! É das coisas que tu tiras a tua energia, tiras o teu *stress*. Depois já ficas apto para encarar mais um mês, dois... mais calminho. [...] É assim que eu vejo. Faz bem, mesmo!”

De certa forma, esta representação ancora, pelo menos em parte, na juvenalização simbólica das sociedades ocidentais contemporâneas, a par do fenómeno de extensão e democratização da juventude e da existência, nomeadamente em certos contextos, de adultos ‘cognitivamente jovens’ (Goulding e Shankar, 2004).

Não por acaso, Maria vai com os filhos à discoteca (até como modo de lhes ‘ensinar’ uma série de procedimentos em relação à prevenção do risco), demonstrando, pelo

seu próprio percurso, uma efectiva *interpenetração* entre *clubbing* e vida familiar. Como a própria refere, “todas nós somos mães, e vamos mas fazemos o almoço” acentuando a felicidade da articulação entre as saídas e as responsabilidades familiares:

“todas nós somos mães, de idades diferentes – qu’ é me'mo assim – todas nós temos as responsabilidades que temos que ter, mas não impede d’a gente... de um momento p’r’ó outro «olha vamos a uma festa...?» «vamos.»”

Nada obsta, por isso, que os compromissos e deveres associados à maternidade, por um lado, e *clubbing*, por outro, sejam incompatíveis:

“não tem nada a ver! – a gente ao outro dia até pode andar cheia de soooooo, mas [diz dando pancadas na mesa com a mão] temos que fazer o almoço!... [ANA ri discretamente]... é verdade também isso, acredita que é”

Maria revela, então, traços de uma ‘nova feminilidade’, de cariz alternativo, patente na ausência de renúncia a um estilo de vida hedonista, em que as saídas nocturnas estruturam parte significativa dos seus lazeres, sugerindo uma vontade, efectivamente concretizada, de compatibilização, na sua concepção de feminilidade adulta entre, *clubbing*, vida familiar e profissional num ambiente de intensa solidariedade e convívio sororal.

Na verdade, nada disto estava definido à partida, nem constava do leque de possíveis associado à sua posição no espaço social. Não pode dizer-se, tampouco, que Maria renuncia a traços marcantes de identidade operária e popular. Mas, nas voltas que a vida lhe deu, aproveitou, no mesmo movimento, para dar voltas à vida, construindo uma feminilidade singular com fortes dimensões de *empowerment*. O seu relato, interpellando o entrevistador, assume contornos quase cinematográficos:

“se calhar [o entrevistador] quer saber a opinião que tu dás acerca de nós: somos normais ou anormais” (...) até logo [despedindo-se do grupo] à noite sentamo-nos todas c’o’a canalhinha ali à porta da junta [de freguesia] (...) rimo-nos, ‘tamos com a canalhinha... somos sempre normais... – p’ó povo num somos, mas nós sabemos que somos... [diz, enquanto se afasta]”

**Ana (Techno) – Do sufoco das feminilidades cigana e «betinha» à harmonia conjugal, admirada no bairro**

Ana tem 33 anos e vive actualmente na zona da Pasteleira na cidade do Porto. Tem dois filhos, uma filha de 13 anos e um filho de 2 anos, estando presentemente à espera de um terceiro filho. Esta trajectória em termos de maternidade é um marcador importante da própria trajectória de vida de Ana, pois os seus filhos traduzem os grandes marcos/fases da sua vida, bem como, as suas conjugalidades e estatutos de feminilidade assumidos. Em termos profissionais, Ana trabalhou no ramo da restauração dos 13 aos

16 anos, num escritório dos 16 aos 22 anos, entrando a partir dessa altura numa ocupação que designa como “vida nocturna” que viria a perdurar até aos 26/27 anos. Esta última designação em termos profissionais é usada por parte da entrevistada para identificar determinadas actividades que desempenhou, possivelmente, num quadro associado às festas *techno* e *house*. Após essa fase, Ana chegou mesmo a emigrar para a Espanha e França, tendo desempenhado tarefas como operária fabril. Actualmente, encontra-se desempregada. Apesar de uma inicial relação complexa com a escola, acabou por completar o 11º ano, tendo mesmo conhecimentos específicos na área da contabilidade. Um traço marcante da vida de Ana prende-se com as suas origens ciganas, não obstante procure desligar-se/demarcá-lo desse passado. Ana mostra-se crítica aos modos de vida ciganos, protagonizando uma progressiva desidentificação e afastamento face a estas origens, assumindo que hoje em dia não estabelece qualquer tipo de contacto com a sua família de origem. Viveu a sua infância num bairro da Pasteleira, os pais (ambos já falecidos) eram feirantes (um destino ao qual Ana fugiu) e não tinham mais do que a 3ª classe. Ana arroga um gosto particular e muito intenso pela frequência de festas *techno*, sendo este um mundo musical e simbólico que lhe agrada de sobremaneira. Aliás, no caso de Ana, o *techno* é assumido como *uma força* para a vida quotidiana que vai muito para além do mero consumo de ‘rodas’. É mesmo interessante registar que Ana mostra preferência por determinados DJ'S ligados ao *techno* (Carl Cox e Rush), explicando as suas razões e ponderando acerca das diferenças rítmicas que marcam os *sets* dos referidos DJ'S. No tocante ao consumo de substância psicoactivas, Ana declara um consumo reiterado de haxixe desde os 13 anos e um consumo mais recente de ‘rodas’, isto é, *ecstasy*, desde os 26 anos, altura em que começa a frequentar as festas *techno* (e também de *house*).

Um primeiro tempo e espaço de referência identitária de Ana remete para as suas origens ciganas e ‘populares’ vividas até aos 13 anos num bairro de habitação social na zona da Pasteleira. Este tempo de génese é caracterizado por um abandono precoce da escola dadas as suas determinações étnicas e classistas, mas paradoxalmente também por um certo favorecimento de género, na medida em que ‘por ser menina’, o seu progenitor foi mais ‘benevolente’ e permitiu a sua continuidade nos estudos para além da 2ª ou 3ª classe, algo que não é patenteado aos seus pares masculinos e que se contrapõe aos constrangimentos a vários outros níveis que são colocados às mulheres ciganas.

“(…) porque era do tipo... ‘tás na 2ª classe, por norma já sabes ler e fazer contas, já podes sair da escola, percebes?... (..) quando o meu pai me disse isso eu disse «não»... e a professora então dizia à minha mãe que eu

tinha capacidades p'aprender mais e tal e eu sempre a chorar, a dizer ó meu pai... – talvez tam'ém por não ter sido filha homem... de ter sido rapariga... ele facilitasse mais as coisas.”

Ainda assim, Ana não deixou de vivenciar um abandono precoce da escola, motivado pelo facto de não se ter adaptado da melhor forma à escola portuguesa depois de um período de 6 anos, após o divórcio dos pais, em que viveu com a mãe num país estrangeiro e também pelo seu mau comportamento, que a própria interpreta como sendo uma consequência da separação dos pais, uma manifestação da sua revolta. Assim, saiu da escola aos 12 anos, quando estava a iniciar o 5º ano. Não deixa de ser relevante assinalar, na discursividade de Ana, uma justificação de tipo naturalista/normativa do abandono da escola motivada pela separação dos pais no quadro de uma vivência cultural em que existe uma desvalorização simbólica da escola. Existe, portanto, o acumular paradoxal de explicações no quadro representativo de Ana face à sua relação pouco efectiva com a escola, o que poderá indiciar em parte o seu conflito interno disposicional face ao seu *destino étnico*, algo que virá a assumir na sua vida uma centralidade valorativa fulcral.

“Vivi lá seis anos, com a minha mãe (...) entre os meus 8... p'r'áí 8 anos... e depois regresssei, tive que iniciar outra vez a escola aqui... eu senti-me um bocado revoltada com isso, percebes, então o meu comportamento na escola não era bom!... não era o facto de eu ser burra ou não querer, era mesmo... depois dos meus pais se terem separado!... eu ainda vir muito revoltada com esse facto, sabes, e o meu comportamento não era muito aceitável; hoje penso nisso, não é?... na altura não pensava, p'ra mim era uma coisa muito normal... (...) eu estudei até ‘ós 12... com o meu bom comportamento fui expulsa da escola [diz, séria mas ironicamente]... (breve silêncio) [ri-se] – era uma rebelde, era uma pequena rebelde...”

Convém ainda destacar neste primeiro recorte temporal da vida de Ana, o seu confronto interior e identitário com os valores e os modos de vida correntes e valorizados nas dinâmicas de sustentabilidade da cultura cigana, manifestações fundamentais para o seu auto e hetero posicionamento face a esse *modus vivendi*. Aliás, Ana demonstra que o seu destino era o de:

“Porem-me nas feiras... a vender calças de ganga... [risos] q'era isso q'eles faziam na altura... (...). [Sendo de ressaltar que, por parte de Ana:] (...) sempre pensei que (...) a minha vida não era a ser com'á deles!... a ir p'r'às feiras ou vender droga!... (...) Tanto é que ainda hoje ninguém diz que eu sou [cigana] – sempre fugi à tradição, sempre fugi a ser criada por eles (...).”

Ao lembrar as suas origens, é importante destacar que a discursividade de Ana evidencia um sentimento de não identificação como membro do grupo étnico cigano, sendo aliás importante destacar todo o conjunto de representações que Ana tem a propósito dos padrões de conduta dos elementos da etnia cigana.

“(...) sabes que na lei cigana nós somos prometidas à nascença... ‘ós 16 anos nós temos que casar com quem fomos prometidos, embora eu não conhecia o meu noivo, eu não conhecia ninguém... – [levantando um pouco o tom de voz] mas só que eu desde pequenita sempre quis ser eu... eu não gosto dos ciganos, por exemplo, o sangue corre-me nas veias mas eu não gosto deles... porque são pessoas que s’aproveitam muito dos outros ou então é... são pessoas que é assim «eu sou melhor do que tu porque tenho quinze ou vinte à minha volta...»... não sei se me faço entender... usam muito o poder de serem muito unidos... p’ra serem maiores ou superiores ‘ós outros...”

No respeitante à relação com as drogas, Ana declara ter começado a fumar haxixe aos 13 anos. Só mais tarde, aos 26 anos, quando começou a frequentar festas de música electrónica é que iniciou o consumo de “rodas” (*ecstasy*). Porém, salienta que, ao contrário do que acontece com a maior parte das pessoas que conhece, o haxixe não funcionou como uma porta de entrada para o uso de outras drogas mais poderosas. Este iniciar no mundo da droga não é atribuído ao já referido sentimento de revolta com a separação dos pais, mas antes com uma atitude comum entre os jovens – a vontade de querer experimentar, de querer descobrir coisas novas. Neste sentido, não nega a influência de uma tia, 3 anos mais velha, no que aos modos de relação com as drogas diz respeito. A tia surge, então, como figura marcante mas ambivalente. Se, por um lado, foi com a tia que experimentou haxixe pela primeira vez, por outro, serviu também como um exemplo a não seguir. Com efeito, à medida que a tia, hoje já falecida, ia experimentando drogas mais pesadas (como a cocaína, por exemplo) e adoptando atitudes que considerava demasiado exibicionistas<sup>112</sup>, tal fazia com que Ana não se identificasse com os comportamentos da tia, o que pode explicar o facto de se ter mantido durante tanto tempo apenas com consumo de haxixe.

“A minha tia p’ra mim foi um... um espelho muito grande que me levou a [evitar certas coisas] (...) porque a ela via a consumir e eu via os disparates q’ela faziam que eu não queria fazer!”

No que toca à restante família, Ana demonstra que esta assumia uma perspectiva crítica face ao consumo de drogas; era algo proibido, objecto de muita repressão, embora não deixe de enunciar que as actividades da população cigana que a rodeava se cingiam à venda de roupas e outros artefactos em feiras ou à venda ilegal de drogas.

<sup>112</sup> Ana nunca associa, no seu discurso, os consumos da tia a festas de música electrónica.

É curioso por parte da entrevistada a reprodução do discurso dominante e mediático que tende a representar a população cigana como a grande responsável pela venda ilícita de drogas.

Um ponto de viragem na sua trajectória de vida, motivado pelo divórcio dos pais, foi o facto de aos 13 anos ter abandonado o bairro da Pasteleira onde passou a sua infância e ter ido viver com a mãe para a zona da Praça da República, também no Porto, classificada por Ana como uma zona “betinha”. Aqui se inicia um segundo tempo de reconstrução identitária de Ana. A própria classificação da zona de residência da Praça da República como sendo “betinha” demonstra a forma como os contextos espaciais vivenciados influenciam o modo como perspectivamos o que nos rodeia. Neste sentido, a vivência de Ana num bairro camarário da Pasteleira fá-la encarar a zona da Praça da República, geograficamente não muito distante, mas em termos representacionais suficientemente longínqua, como uma zona “betinha”, atributo que, por norma, a generalidade das pessoas associa a outras áreas da cidade do Porto, como por exemplo à Foz. Na verdade, podemos dizer que aqui começa uma nova fase de vida que a própria Ana designa como “vida betinha”. No fundo, Ana percebe que a mudança de contexto espacial é também sinónimo de alterações significativas no seu percurso de vida. Assim sendo, aos 13 anos mudou-se com a mãe para uma casa alugada na Praça da República, onde conheceu o seu futuro (e agora ex-) marido e pai da sua filha. Depois de um ou dois meses de namoro, aos 16 anos, acabou por casar, encarando o casamento como uma forma de fugir ao destino cigano e às respectivas implicações de género, um elemento decisivo para marcar o distanciamento em relação às suas origens.

“(...) uma mulher cigana quando... perde a virgindade, automaticamente, é assim: se é com um da raça, se é cigano... pode ter a sorte de ser aceite na família... e... e pronto, e continuarem a vida entre eles; agora, sendo o meu caso que foi... conhecer o pai da minha filha que é uma pessoa comum, como outra qualquer... fugir com ele, entregar-me a ele sem os meus pais saber!... tipo «tu és uma desgraçada, tu já não vales nada...”

Essa fuga foi ainda mais conseguida se atendermos ao facto do ser ex-marido não pertencer à etnia, fazendo parte da classe média (aos 18 anos era já escriturário e geria a pequena empresa do pai). Com efeito, o contacto com uma nova e diferente realidade fê-la interiorizar disposições e competências distintas, tendo o ex-marido desempenhado um papel fulcral. Na verdade, este não a deixava de ver como sendo diferente (por vezes chamava-lhe “peixeira”), tendo como objectivo mudá-la, como que adaptando-a ao novo contexto espacial e social, à referida “vida betinha”. Foi através do incentivo (e possivelmente insistência) do seu marido que Ana completou o 11º ano de escolaridade; assim, enquanto trabalhava durante o dia, estudava à noite e acabou por tirar o curso de contabilidade, tendo depois começado a trabalhar no escritório do sogro. Embora considerasse que a restauração era a área de actividade em que melhor se enquadrava, deixou-se levar pelos argumentos do marido. Simultaneamente,

a mudança espacial motivou igualmente uma mudança relacional. Com efeito, Ana começou a relacionar-se com outro tipo de pessoas, pertencentes à classe média e com uma outra perspectiva de vida, desenvolvendo assim novas competências relacionais que a permitiam interagir com qualquer tipo de pessoa. É de destacar que todas estas demarcações, diferenciações classistas são referências recorrentes na discursividade de Ana, evidenciando uma incorporação disposicional duradoura no tocante às diferenças e hierarquias sociais.

“Começou-me a influenciar porque o meu ramo p'ra mim era restauração – que ainda hoje eu adoro restauração e tal... – mas pelos olhos dele... «ó [nome da entrevistada]... não gostas, não sei quê?... no escritório, ficavas mais bonita, pã pã pã...!»... coisas que me fizeram pensar e dizer assim «não me quer mal...»”

“[Incentivava-me] imenso. Tenho o curso de contabilidade à conta dele me... incentivar a isso... exactamente porque era isso que ele me queria... mudar!, percebes?... eu tive a gerir o escritório do meu falecido sogro enquanto o casamento durou... tudo isso era um benefício p'ra própria família e eu tinha que pensar no meu bem e no bem da minha filha, na altura... prontes!... (...) ele como tinha o escritório do pai dele, meteu-me lá... no escritório! (...)”

Para além de todas estas mudanças, esta nova fase de vida implicou também um afastamento em relação às drogas. Com efeito, dos 16 aos 22 anos, Ana parou de fumar haxixe, o que associa ao puritanismo do marido no que às drogas diz respeito (este nem sequer tabaco fumava, representa-o como um “homem sem vícios”<sup>113</sup>) e, de uma forma mais abrangente, à ética de trabalho da classe média e ao estoicismo face a “vícios” e a determinados lazeres em espaço público. No fundo, Ana facilmente se apercebe e assume que a mudança de zona/ambiente explica alterações ao nível das suas práticas. Dito de outro modo, os novos contextos de interacção determinaram a criação de novas disposições e o entorpecimento de outras pré-existentes e associadas à sua origem popular, numa espécie de “lavagem ao cérebro”, como a própria classifica este processo de mudança.

“(...) simplesmente mudei... de zona, mudei de ambiente, mudei... p'ra um estilo diferente de vida: o meu ex-marido nem um cigarro fumava, eu já fumava!... depois era tipo vamos a um café, eu puxava de um cigarro e ele «ó [nome da entrevistada], já viste? Parece mal: eu não fumo e tu fumas...» – prontes, como é que eu hei-de dizer... uma lavagem de cérebro (...) e é com'eu digo: já [riso muito ligeiro] conheci um bocadinho da vida...

<sup>113</sup> Note-se como aqui, este estoicismo e puritanismo de uma determinada classe média se estende quer a homens, quer a mulheres (uma disposição fundamentalmente associada a um determinado meio social?).

betinha, percebes? Foi à questão disso que eu deixei de fumar, foi à questão disso que eu continuei os estudos... e é com'eu digo, muitas das vezes o que interfere numa pessoa em questão de drogas e não sei quê, também, por vezes ou é... as companhias que tens.”

Porém, a determinada altura, o contacto com uma realidade tão diferente e o facto de ter assumido responsabilidades muito cedo geraram um sentimento de não ter vivido a adolescência e a juventude. Assim, o sentimento de perda e de curiosidade em experimentar coisas novas, fez com que Ana perspectivasse o seu casamento como uma obrigação e não mais como uma manifestação do seu amor e expressão mais plena dos seus afectos. Surge aqui uma nova temporalidade de vida para Ana e de reconversão da sua feminilidade. Sentindo-se, como ela o verbaliza, “sufocada” pelas repressões que a sua nova vida implicava, aos 22 anos e “sem pensar em como seria a sua vida dali para a frente”, Ana vai viver para casa de uma amiga em busca de uma espécie de juventude perdida, acabando depois por se divorciar.

“Depois houve outra mudança!... foi aquela parte de querer... eu quando me casei, com 16 e eu não soube o que era a adolescência. Quis assumir uma coisa muito rápida p'ra minha idade... tipo casar, ter responsabilidades... (...) Cheguei 'ós 22 com o querer, o conhecimento de querer saber com' é que era uma discoteca... (...) 'Ós 22 foi aquela coisa: a minha filha já tinha um ano e pico e eu tive uma amiga... [hesita um pouco] – que eu já via o meu casamento não como um amor, mas sim como uma obrigação... que eu casei muito cedo, não é?... então, eu naquela coisa... (...) Era... era um bocado isso e foi isso que me levou a sufocar muito, percebes?... então, cheguei 'ós 22, só bastou uma amiga minha dizer assim: «se tu precisares de sítio p'ra dormir tens» e eu não pensei mais... não pensei nem sequer na minha filha, nem sequer no meu futuro, nem no futuro dela... olha é isso me'mo q'eu quero, acabou e acabou! ...”

Foi precisamente a partir desta altura que Ana começou a frequentar festas, desta feita ainda não de música electrónica, mas sim de música latina – os “bailaricos”, como lhe chama, o que, de certo modo, representa um retorno a certas práticas culturais de cariz popular, associadas às suas origens sociais.

Só mais tarde, aos 26 anos, começou a ir a festas primeiro de *house* e depois de *techno*, pois era esta última era música que mais a atraía. Simultaneamente, após o divórcio, Ana vê-se regressada à Pasteleira e, de certa forma às suas origens populares, o que pode ser interpretado sob dois pontos de vista: as disposições primárias (classe/ /meio) mais fortes do que as disposições de classe média adquiridas posteriormente ou uma não adaptação a um novo de vida, procurando a liberdade possuída antes de casar – mas já liberta agora das imposições associadas à cultura e feminilidade ciganas –, e que se concretiza, por exemplo, no retomar do consumo de haxixe e depois o início

do consumo de “rodas”. Todavia, este regresso a um modo de vida menos castrador é marcado por constrangimentos financeiros severos (em virtude do falecimento da mãe) que a conduziram à “vida nocturna”. E foi justamente a partir deste momento e a partir da noite que tomou conhecimento das festas de *house* e de *techno*, através de um colega que trabalhava no mesmo estabelecimento que Ana e a levou a uma discoteca de *techno* e de *house*, falando-lhe nas “rodas”.

“Trabalhava na vida nocturna... [baixando o tom de voz] trabalhava na vida nocturna... é isso, daí ‘ó conhecimento... porque entretanto a minha mãe faleceu, fiquei sozinha... percebes?... tive que dar um rumo muito grande à minha vida... uma situação diferente”.

Na sequência desta transformação, e no contexto das festas de *techno*, com cerca de 26, 27 anos, Ana conhece o seu actual companheiro e pai do segundo e terceiro filhos; a partir de então abandona a “vida nocturna”. Aqui, Ana inicia o seu quarto tempo e actual de reconstrução identitária. Demonstrando a partilha de um gosto musical, vão juntos às festas de *techno*, partilhando igualmente o consumo de “rodas”. Na verdade, na fase actual da vida de Ana, ao reflectirmos a propósito de qual a significância que tem a sua participação no *clubbing* (esfera do lazer) na sua vida e na sua feminilidade, pode-se dizer que aquela está em harmonia com a dimensão da sua vida referente à conjugalidade. O modo de articulação caracteriza-se pela inter-penetração entre ambas as esferas (o companheiro também é frequentador das festas de *techno* e entendem-se bem quanto a isso). No caso do companheiro, ela refere que ele articula bem as idas às festas e respectivos consumos de “rodas” com a regularidade e responsabilidade no trabalho. Percebe-se, pois, que o casal consegue compartimentar e separar o *clubbing* e a esfera do trabalho, fazendo com que a participação nas festas não interfira com a vida profissional e a prejudique. Este é, por isso, um factor para que as coisas corram bem e que as ‘vidas’ em cada esfera sejam conciliáveis (embora aqui os dois elementos do casal estejam na mesma ‘onda’ e isso seja um aspecto que potencia uma articulação bem sucedida entre esferas. Ana considera-se e ao seu companheiro casos de excepção, quanto a este aspecto, no contexto do bairro onde vive.

“(...) porque, por exemplo, o meu companheiro, desde que o conheço, sempre mandou, s’ainda hoje vai a uma festa ele gosta de mandar, sente-se bem com isso... mas num o impede de à segunda-feira ter de se levantar às quatro ou às cinco da manhã para ir trabalhar... (...) ou então sair de uma festa e dizer assim «não, eu ainda tenho a responsabilidade de ir trabalhar – sei que vou todo maluco, mas vou trabalhar»... – porque o meu companheiro é assim! ... é a tal coisa que eu digo: nem toda a gente é igual!... e então... – aqui tam’ém... na zona em que vivemos e rodeada pela juventude que temos não é... (ligeiramente hesitante) digamos... poucos são aqueles iguais a mim ou ao meu companheiro que conhecemos as drogas.”

Apesar da sua actual gravidez deteminar um parêntesis no consumo de *ecstasy*, Ana não deixa de afirmar que quando voltar a ir a festas (já depois de passada a fase de gravidez), e caso se proporcione, não irá rejeitar o consumo de pelo menos meia “roda” embora assuma também que esse consumo não é necessário para se sentir bem.

“O nascimento do meu filho; porque na altura eu cheguei a ir a uma grande festa, na altura eu estava a dar o peito ao meu filho e eu tive de pensar primeiro no meu filho e não em mim!... e dizer assim: «eu se vou tomar uma porcaria que me vai afectar todo o sangue afecta-me o leite do bebé... eu não vou ‘tar a pôr o meu filho em risco em questão de eu querer ou não estar mais... exaltada!» ... por isso foi essa a razão que me levou a dizer «eu não necessito de meter ou mandar rodas p’ra estar bem dentro de uma festa de *techno*» (...)”

Depois de um período em que estiveram emigrados um ano na Espanha e meio ano em França<sup>114</sup>, países em que mantiveram a sua ligação ao *techno*, participando em várias festas e tendo a oportunidade de assistir a actuações de DJs de renome<sup>115</sup>, Ana regressa com o companheiro e com o filho (já grávida do terceiro) à Pasteleira<sup>116</sup>. Pode, por isso, falar-se de um regresso parcial às origens; parcial porque não obstante o regresso ao mesmo contexto geográfico, tal não significa de todo o retomar das origens e tradição ciganas. Pelo contrário, o contacto com a família continua a não existir e o posicionamento crítico em relação aos modos de vida ciganos permanece inalterável.

Actualmente, Ana e o companheiro encontram-se desempregados, estando ela em casa a tomar conta de um dos filhos e a preparar a chegada do terceiro. Com efeito, até aqui já se foram evidenciando aspectos que na trajectória de vida de Ana influenciaram a sua adesão ao *clubbing*, especificamente à fracção *techno*. Desde logo, o seu regresso à zona de bairro, e respectivo ambiente, foi obviamente determinante não só para o retomar do seu contacto com as drogas, mas também para o facto de adoptar a ida a festas *techno* (não como pára-queda ou intrusa, mas como membro legítimo, em cuja fracção se reconhece quer social – “nós somos os gunas” –, quer musicalmente). Residir numa zona da cidade onde a própria aderência às festas de *techno* é, até certo ponto, uma característica definidora (entre outras) de uma determinada cultura de bairro surge como um factor determinante da adesão de Ana a festas de *techno* e não a outras fracções *club*-(sub)culturais.

<sup>114</sup> Deixando Portugal com um contrato já assinado, trabalharam nos países de acolhimento como operários fabris.

<sup>115</sup> Aliás, é de salientar o extenso conhecimento, ao nível do *techno*, que Ana demonstra ter: conhece os DJs e as festas mais emblemáticas, mesmo no circuito internacional. Paralelamente, mostra também uma atitude de não fechamento a outros géneros musicais, chegando até a referir que, por vezes, assiste durante alguns momentos a óperas, na televisão.

<sup>116</sup> Ela chega mais cedo, recebendo poucos meses depois o seu companheiro.

“(...) gosto de ir a uma boa festa de *techno* – inclusive as minhas primeiras festas foram *house*, depois... comecei porque já não batia tanto aquela... a situação da música, ‘tás a ver... porque o ritmo cardíaco era muito mais forte.”

“(...) o *house* p’ra mim já não me dizia nada... é tipo «ai, Vibe vem aí», «deix’ó vir». Mas se me disserem assim «olha, Jesus del Campo» ou... ou... q’eu, q’eu goste mais – que aliás nem é Jesus, que eu já num o ouço há muito tempo..., mas se me disseres assim «olha... Rush vem aí» – e que eu sei que vem: dia 3 de Maio ele está em Santa Maria da Feira... – mas não posso vir!... mas adorava poder ir, porque é um DJ q’eu gosto... é um DJ que eu... desde que o conheci em Espanha sempre gostei de ouvir e... é a tal coisa: num preciso de drogas p’ra ir ouvi-lo.”

Ana reitera frequentemente uma discursividade que apela para o que podemos designar como de gestão e de controlo do risco. Nesta esfera, duas pessoas revelam-se de especial importância ao longo do seu processo de socialização. Por um lado, o referido exemplo da tia que a levou a um uso controlado das “rodas”, consumindo-as do ponto de vista dos pressupostos do modelo ‘recreativo’, e fazendo com que um dos efeitos do consumo de drogas fosse precisamente a preocupação com o estado dos outros consumidores (afirma que a ‘roda’ “lhe bate” de modo a fazê-la estar permanentemente preocupada com o bem estar dos amigos do grupo). Por outro lado, pode especular-se e assumir-se como hipótese a possibilidade de a sua fase de vida “betinha” – nomeadamente através da figura do (ex-)marido – lhe ter despertado uma sensibilidade, comum entre a classe média, aos exageros e a pessoas descontroladas.

Em contrapartida, foi um colega que lhe explicou o que era uma “roda”.

“E foi através da noite que eu conheci... as festas de *techno* e de *house*, que eu não conhecia... porque a minha vida era muito diferente antes... (...) e foi isso que me levou a conhecer; esse rapaz era segurança da casa onde eu estava a trabalhar... e ele daí me levou ‘ó Rocks... era «pedrão» [??] com’á gente diz, não é?... e prontos, ele foi daí que começou...”

Um aspecto relevante associado ao período de “vida betinha” em que foi casada passa precisamente pelas competências relacionais, culturais e discursivas então adquiridas. A mudança de meio social promoveu o alargamento do leque de tipos de pessoas com que se relacionava, permitindo-lhe, simultaneamente (mesmo se tal já era algo cuja semente traria dentro de si), desenvolver as competências necessárias a esse próprio alargamento.

“[...] já de mim eu gosto de lidar com outro tipo de pessoas, não gosto de ser sempre, como é que eu hei-de dizer, a burra do sítio, percebes?...”

gosto de ter conhecimentos, gosto de saber lid[ar], falar contigo, como falar com um ressaca, ou com um polícia, ou com o primeiro-ministro...”

“[...] enquanto muitas das pessoas [do bairro não têm essa mesma postura]... prontos, a mim o que me levou foi isso: foi ter saído de uma zona que era bairrista... – tipo o meu ex-marido chamar-me peixeira... ‘tás a ver? [risos] [...] Depois saí de... fui p’á um estilo muito diferente – conheci amigos meus que... tentaram ser estilistas, mas estudaram p’ra isso, tenho amigos meus que hoje em dia são dentistas...”

Todos estes aspectos poderão ter influenciado as suas experiências e percursos nos contextos das festas de música electrónica, nomeadamente ao podê-la ajudar a ser bem sucedida em entrar nas zonas VIP das festas de *house* (que por vezes também frequentava), onde estavam presentes figuras públicas, desde apresentadoras de televisão às “tias da Foz”, como refere. Aliás, sobre este aspecto convém igualmente salientar o seu próprio julgamento social e autoclassificação como fazendo parte dos “gunas”, simultaneamente associados aos bairros e à frequência das festas de *techno*, por oposição aos “betinhos” ou “meninos de estudo”, que facilmente se encontram nas festas de *house*<sup>117</sup>. Tal parece demonstrar que apesar de ter tido uma importância acentuada na ruptura face à origem cigana, bem como lhe ter dado competências (culturais, relacionais, discursivas) que não perde, a fase de vida “betinha” de Ana acabou por adquirir um estatuto secundário na sua definição identitária.

Relativamente à significância que o *clubbing* assume actualmente na vida de Ana, percebe-se que este parece corresponder ao modelo ‘recreativo’, associado ao conceito de *club culture*. Perante uma semana de trabalho regado, as festas representam um momento em que se pode descarregar as energias. Neste sentido, o consumo de drogas acontece sobretudo aos fins-de-semana, numa perspectiva de alheamento e evasão, que denota igualmente uma dimensão muito individual na fruição da música e da “roda”<sup>118</sup>. Portanto, e como já foi sugerido, Ana e o seu companheiro não parecem ter qualquer problema na conciliação entre a esfera do lazer, eminentemente dominada pelas festas de *techno*, e as restantes dimensões da sua vida, nomeadamente a profissional.

<sup>117</sup> Relacionado com esta demarcação entre “gunas” e “betinhos”, revela-se pertinente o alerta que Ana faz para o ‘pânico moral’ gerado em torno do *techno* e dos ‘gunas’, que implicitamente transmite um sentimento de injustiça pelo facto de não haver o mesmo alarido (nos próprios media) em relação ao *house* (zonas VIP, frequentadas por figuras públicas, etc), apesar de aí também haver muitos consumos. Mais ou menos explicitamente relaciona este aspecto com a associação dos dois subgéneros musicais a frequentadores com características diferentes (quem é que passa por ser o mau?).

<sup>118</sup> Aliás, não deixa de ser salientado por Ana um certo individualismo vivenciado na subcultura *techno* – a noção de curtir a sua onda individualmente, sem ninguém interferir. No seu caso concreto, porém, essa atitude individualista que não deixa de ser assumida, não invalida ainda assim manifestações de solidariedade e preocupação com os outros, como já aliás sugerido no que concerne ao consumo de drogas.

“Vou porque é a tal coisa: eu adoro música, percebes?... p'ra mim a música... não sei, adoro, depois é... eu... sendo ou não o efeito de rodas eu é fecho os olhos, a música começa a entrar, e'tão aí eu deixo-me levar, 'tás a perceber, e dizer assim «hoje vou tirar aquele *stress* que passo no dia a dia e dou dois berros que ninguém nota»”

“(...) eu mandando uma roda, eu... sou quem sou e eu não quero saber de ninguém... eu se tiver que... 'tou a dançar a minha – com'eu sei a tal coisa da provocação: não é... a gente não tá ali com o intuito de provocar!... mas o próprio... é normal uma mulher a dançar, é normal, não é?...”

Todavia, a mesma “harmonia” não parece acontecer na articulação entre o consumo de drogas e a vida familiar no que concerne concretamente à relação com os seus filhos. Neste sentido, percebe-se a tentativa de compartimentar e afastar essas duas dimensões. Ou seja, Ana tentou ocultar o consumo de haxixe da filha (actualmente com 13 anos) tendo esta acabado por descobrir de que é que se tratava ao ver os amigos da escola a consumir a mesma substância. A partir daí, a compartimentação deu lugar à inter-penetração, no sentido em que Ana procura alertar a filha para não consumir a droga de ninguém (quando quiser, pode ir ter com ela). No entanto, há uma ambivalência na relação com as drogas já que não deixa de assumir que espera que a filha nunca venha a consumir, sendo claro que vê o consumo de haxixe como algo de negativo, apesar de ela própria consumir. Curiosamente, se em termos de senso comum o consumo desta substância é associado à “juventude”, o modo como Ana fala disso à filha inverte essa associação, relacionando-o com comportamentos de gerações mais velhas, que espera não ver reproduzidos nas actuais.

“(...) perguntaste-me a questão das drogas, de eu fazer à frente dos meus filhos ou... da situação de se a gente se esconde dos filhos... – por exemplo, tenho uma filha com 13 anos, ela sabe que eu fumo o meu haxixe... mas é assim, ela também sabe que se eu tiver que fazer o meu cigarro, viro-me p'ra ela «ó [nome], vais até lá fora...», ela «'tá bem», vira as costas e vai; este com a idade que tem [cerca de 2 anos e meio]... não digo que nunca me viu a fazer, já viu, mas ele «ó mãe, que é isso?»... «é um “canóne” e tu perguntas-lhe o que é um “canóne” e ele diz-te «é um cigarro»!... percebes?... mas é assim, à minha filha de 13 anos eu alertei-a já porque ela anda na escola!... ela já me disse: «ó mãe, eu na minha escola já vi um amigo meu a fumar disso, por isso escusas de me esconder»... eu disse-lhe. Tentei-lhe explicar: [nome da filha] tu um dia que fumes, primeiro quero que venhas ter comigo e digas «ó mãe, quero experimentar». «Experimentas comigo que eu já fumo. (...) Nunca tentes fumar de um amigo teu porque nunca sabes o que é que tem lá dentro... pode-te dar muitos maus resultados» – tipo ela é uma miúda muito envergonhada, não é?... 'tá na fase de querer ser mulherzinha e

não sei quê, e'tão eu digo-lhe «já viste? Tu fumas aquilo, começas-te a sentir mal e... mijas-te toda...» – assim tipo a meter-lhe medo, receio, percebes? P'ra ela não ter a iniciativa de fumar com os amigos e um dia que queira, que venha experimentar comigo, que tenha a liberdade p'a vir ter comigo e conversar comigo. (...) É lógico!... se não fizer – e espero bem que nunca faça, porque aquilo que eu faço eu não quero que a minha filha faça... tento sempre explicar-lhe o que eu faço, já foi de gerações antigas, ela agora vai p'a uma outra geração que pode ser muito diferente [...]... percebes?”

Ao nível das disposições ligadas à conjugalidade e à forma como esta se relaciona com a vivência do *clubbing*, Ana e o companheiro partilham uma mesma perspectiva (concedendo-se mutuamente um considerável grau de liberdade), diferente daquela que a maior parte dos casais que frequentam as festas do *techno* possui e suscitando, por isso, admiração no bairro:

“Ele [o meu companheiro] que vá p'ó sítio dele, eu vou p'ó meu, a gente sabe ond'é que s'encontra... porque é isso que muitos casais aqui admiram... «ei a [Ana] e o [nome do companheiro]... é diferente, não sei quê, eles vão!...”

Se para a maior parte das mulheres do seu grupo – recordemos o caso de Maria – estar longe/afastar-se do seu companheiro é apresentado como condição *sine qua non* para “curtir a festa”, o mesmo não acontece com Ana:

[Referindo-se a uma festa que frequentou com um grupo de portugueses, enquanto esteve a trabalhar em França] “[uma delas diz:] «ei!... depois a gente chega lá, sai da beira deles e vamos nós p'a um lado e eles ficam do outro»... eu disse «não! – eu p'a curtir num preciso de sair da beira do meu homem...»... «eu p'a curtir eu tanto curto fora dele como à beira dele!... [...] p'ra quem gosta de *techno* aquilo é um mundo... e eu a ver-me a sair da beira do meu companheiro nem pensar!... [...] eu se curto à beira do meu homem... porque é que eu tenho de sair da beira dele? – se eu sou igual, com ele ou sem ele... posso estar à beira dele”

Afirmando que ela própria já vivenciou uma situação análoga, Ana não deixa de descrever estratégias que as mulheres usam para evitarem o controlo que os companheiros tentam exercer sobre elas:

“(...) elas são capazes de sair – muitas até são capazes de esconder ó namorado ou ó marido [que vão a uma festa *techno*] (...) são capazes de dizer «olha, vou ó cinema» e tu até ligas p'ó cinema ou vais ó cinema, ela num 'tá lá!... 'tá numa grande *rave*.”

Quando Ana não pode ir às festas (devido ao seu estado actual de gravidez, por exemplo) não deixa de incentivar o companheiro a ir sozinho – ambos concedem autonomia mútua para irem às festas e para se divertirem genuinamente a propósito da música.

“se o meu companheiro disser «[Ana], queres ir a uma festa?» eu digo «ó[a]mor quando é que foi? Ontem ou é hoje?», percebes?... (rindo um pouco) então vamos os dois.(...) se eu num puder ir... dou-lhe a maior força «[nome do companheiro] vai, curte à brava!...»; agora... – mas isto é: se eu não puder ir, porque automaticamente eu sei que se eu puder ir ele nem me pergunta se eu quero ir!... é vamos e vamos!...”

No que respeita a relações casuais nas festas, apesar de Ana referir que relativamente a ela própria “o seu efeito é outro, ando lá a curtir a minha”, parece conceder um certo grau de liberdade/condescendência ao companheiro a esse nível, ainda que, por outro lado, assumo que o compromisso com o seu companheiro restringe, de certa forma, a sua acção, comparativamente ao período em que era livre e descomprometida<sup>119</sup>.

“(...) se houver pela parte dele, logo que eu não veja... p’a mim ‘tá-se bem... à noite vem comigo p’ra casa e vem!... eu não vejo nada!... olha, se foi ou se não foi – uma altura apareceu-me com as costas arranhadas, disse-me que caiu, eu fiei-me, [sorrindo] prontos, caiu... não vi!... foi em Celorico... aquilo é tudo montes não é?... à vinda embora ele tirou a camisola e eu vejo-lhe as costas todas arranhadas e eu «fogo, ouve lá, o que é que t’aconteceu!? Tens as costas todas arranhadas» «ai num é! – fui eu que... cá p’a ribanceira» «está bem», fiquei na minha!... mas também não fui cortar a minha moca pelo facto de ter visto as costas... «pronto, está-se bem»... [sorrindo] ainda hoje ‘tá na dúvida se foi ou se não foi, mas p’ra mim foi pela ribanceira abaixo [riso curto], percebes?”

“Antes de namorar c’o pai do meu filho... eu era uma mulher livre, desimpedida, podia fazer o que eu quisesse... não tinha nada que me incriminasse porque eu sou um tipo... sou um bocado assim: eu não tendo homem eu sou livre de fazer o que quiser... [breve silêncio] tendo homem, claro, tenho que me dar ó respeito... porque tenho um homem... e agora somos dois, num é só um.”

<sup>119</sup> É de notar que nesse período eram visíveis traços de uma certa feminilidade em Ana (que são permitidos por ela própria quando «não tem homem»): conta um episódio em que, face a uma situação em que um segurança de um estabelecimento – que ela sabia já ter namorada – a tentava ‘engatar’, conta como jogou com as suas expectativas, desmascarando-o mais tarde, oportunamente, na presença da namorada. Este episódio evidencia uma certa *agência* feminina associada a uma retaliação face ao comportamento daquele homem, obviamente visto por Ana como reprovável. (aliás, creio que é quando conta este episódio que diz que qd n tem homem pode fazer o que quiser)

Não obstante Ana possuir uma estrutura disposicional e valorativa de abertura e de democraticidade face à relação entre géneros, não deixa de ser relevante a presença no seu discurso de uma certa influência da socialização (primária) cigana e das respectivas concepções de feminilidade inerentes (como é reconhecido pela própria), por exemplo, no que se refere à partilha das lides domésticas, já que parece tratar-se de algo estranho aos olhos de Ana pressupor a sua realização daquelas por parte do seu companheiro. Ora, existe neste âmbito uma certa ambivalência representativa por parte da entrevistada, denunciando ainda alguma vivacidade das suas origens em termos de socialização que apelam para um modelo de conjugalidade tradicional onde impera a mais clássica e fechada dominação masculina. Descrivendo a feminilidade e o papel atribuído às mulheres na cultura cigana, afirma:

“(...) nós somos mais p’a estar dentro de casa... para cuidar do marido e dos sogros e não p’ra ter uma vida tipo... ir ó café, tomar um café, ‘tou ali com as minhas amigas, não: a vida deles é «nem que cases ou que te juntes com o teu marido tens de ‘tar dentro de casa a tomar conta do teu marido e dos teus sogros, porque é assim que tem de ser!...» (...) embora eu goste que o meu companheiro m’ajude a fazer as lidas de casa!... – mas p’ra mim um homem não tem que fazê-las... percebes? (...) às vezes até digo p’a num ajudar muito porque senão não me deixa nada p’a fazer<sup>120</sup>... [riso] (...)às vezes até acho que sou um bocado antiquada em questão disso porq’ouço as minhas amigas, mas prontos, é a maneira delas pensar, é a maneira d’eu pensar diferente...”

Finalmente, não podemos deixar de evidenciar que para Ana, o *techno* aparece como um espaço de libertação e de afirmação identitária, tendo funcionado como palco privilegiado de renegociação da sua feminilidade e de fuga: de um destino traçado (a feminilidade cigana) primeiro e do “sufoco” da vida e feminilidade “betinhas” depois. Obviamente, que podemos discorrer destas diferentes temporalidades da vida de Ana a importância de diversos outros contextos na redefinição da sua identidade, mas o espaço das festas acaba por ser a sua face mais visível e surpreendente. Não deixa de ser interessante relevar que Ana associa o *techno* a uma música de viagem ou, pelo menos, de uma paisagem na qual pode viajar. A batida repetitiva do *techno* pode ser vista como permitindo uma viagem interna, por assim dizer, isto é, um encontro com o próprio “eu”. *Techno* significa, então, sentir a batida, o ritmo, sendo que a forma como este é apropriado transcendeu já para muitos o plano emocional, tendo-se tornado também uma experiência física e cerebral ou psíquica, sem dúvida associada ao efeito das ‘rodas’. É nítido o carácter individual e ensimesmado destes momentos de fruição das festas.

<sup>120</sup> O facto de o companheiro ajudar Ana nas lides da casa, bem como de lhe conceder bastante autonomia nas idas às festas (contra-tendencial face ao que parece predominar, a este nível, no bairro) indicia que o tipo de masculinidade do companheiro teria traços de *novas masculinidades*.

E Ana demonstra um contexto disposicional intenso de vivência do ritmo, da ambiência e da vibração *techno*, o que lhe possibilita importantes ganhos de satisfação e realização pessoal, tendo-lhe possibilitado iniciar caminhos de contrariação/fuga a um destino já traçado, bem como, da mesma maneira, face ao “sufoco” que lhe seguiu.

“É!... eu penso isso. Agora, é a tal coisa: eu como já não saio há tanto tempo eu acho que um dia que vá sair a festa tem que ser só minha [riso]. (...) Exacto, porque eu sou uma pessoa energética e a roda a mim ‘tava-me a acelerar a um ritmo muito diferente da música e eu «isto» – é a tal situação: a música *techno* é muito mais pum tchiqui pum tchiqui pum [aceleradamente], muito coisa... (...) Tu com o *techno*, o *techno* é mais marado da tola, ééé... tipo transe...”

**Rosa (*Techno*) – «Me’mo dependente das festas»: dos efeitos ‘desempoderadores’ de um consumo ‘recreativo’ ao afastamento**

Rosa tem 41 anos, é comerciante (vendedora de peixe) e completou o 11º ano de escolaridade. Frequentava festas de música brasileira quando, por volta dos 26 anos, se tornou uma *clubber* da fracção *techno* durante 4 anos (tendo tido um período de intensa participação nas festas). Actualmente, encontra-se totalmente afastada das vivências *club*-(sub)culturais do *techno*. Aos 34 anos, Rosa engravidou e optou por ter a criança sozinha, uma vez que sentia dificuldades em aceitar o controlo social exercido pelo companheiro. Vive com os pais e com a sua filha, no bairro da Pasteleira. Estes têm a quarta classe, o pai era operário e está desempregado e a sua mãe é empregada de limpeza.

Rosa também participou, esporadicamente, nos contextos das festas de *house*. Por outro lado, esteve envolvida no tráfico de drogas, para o qual as festas de *house* constituíam um mercado mais apetecível. Estas razões concorreram para que Rosa fizesse algumas incursões no mundo *house*, embora sem se identificar culturalmente com ele, ao contrário do que acontecia com o *techno*. As principais motivações para participar dos contextos festivos do *techno* prenderam-se com o gosto pela música *techno*, de sonoridades “duras”, e com o universo ‘mágico’ das festas, espaço de evasão do quotidiano. Particularmente, ao ingressar, na companhia de Ana, nas zonas VIP das festas de *house*, a “magia” das festas adquiria um colorido especialmente apelativo e encantatório, devido a um afrouxar temporário das lógicas de distinção social.

Pini (2001) refere o *clubbing* como constituindo um lugar de evasão face à vida quotidiana, sendo a pista de dança um espaço de ‘resolução mágica das contradições de género’ associadas aos processos por que passa a feminilidade contemporânea. Rosa,

no modo como exprime as suas experiências, coloca uma forte tónica nessa ‘outra’ realidade ‘mágica’ das festas de *techno*:

“É a magia, a’ção não é, a magia... aquilo é mágica mesmo, aquilo é com’á... uma pessoa ‘tá coisa, sabe que... «eu vou curtir, meto uma roda e curto» e aquilo parece uma mágica (baixando e suavizando o tom de voz)!... parece mágica, ficamos... [é uma coisa fora da real[idade]... dos dias normais?] era, começávamos logo a rir, é conforme, com’á minha colega disse, que podíamos ficar com a boquinha de lado... ficar com os olhos todos p’ra fora... (...) umas só lhe dá p’ó pepsodent, p’ra se rirem!... umas até ficam mais engraçadas qu’ó que são!... até ficam mais bonitas qu’ó que são... – era mesmo uma mágica, isto é mágica.”

Para além de se verificarem abalos na previsibilidade das coisas, a magia das festas efectivava-se – ainda que temporariamente – num certo esbatimento das fronteiras classistas e mesmo na inversão de posições e subversão da ordem social, principalmente no ‘universo’ do *house* (e especificamente nas zonas VIP).

“há umas que até eram umas grandes peixeiras<sup>121</sup> mas que entravam nas festas e pareciam umas grandes *jet sets*, as *jet-sets* viravam peixeiras – é me’mo mágica!”

No caso do *techno* não existia essa transformação “mágica” porque o público era muito mais homogéneo, constituído por classes médias e baixas. A segregação espacial também adquiria nas festas de *house* uma relevância muito maior. Havia barreiras (sociais e espaciais) que eram mantidas e que contrariavam essa lógica de esbatimento de fronteiras – por exemplo, a existência de espaços VIP cujo acesso era limitado e controlado por seguranças confirmava essa segregação (apesar de haver algum espaço para promoção de pessoas que adquiriam esporadicamente o acesso à zona VIP, como acontecia com Rosa e com Ana). Visivelmente, o acesso – quando conseguido<sup>122</sup> – às zonas VIP gerava em Rosa um certo deslumbramento.

“No *house*, na tecnada você não vê nada disto – nem vê eles [do *jet-set* /alta sociedade] a entrarem lá dentro tão pouco (...) na tecnada os *jet-set* não entram lá, é raro; isto é mais os *jet-sets* estão sentados ali na zona vip...”

Apesar das distinções sociais em termos dos frequentadores dos subgéneros *techno* e *house*, Rosa sublinha como as mulheres das classes mais altas (as “tias da Foz”) e figu-

<sup>121</sup> É impossível negligenciar a possibilidade de Rosa se estar a auto-classificar socialmente ao empregar este termo.

<sup>122</sup> As competências relacionais, culturais e discursivas de Ana adquiridas durante a sua fase de vida “betinha” – ao terem-lhe dado uma maior facilidade em se relacionar com todo o tipo de gente (desde o “ressaca” ao “primeiro-ministro”, como ela própria diz) seriam, provavelmente, um trunfo importante para ambas serem bem sucedidas em acederem às zonas VIP. Cf. ‘Retrato’ de Ana.

ras públicas (como apresentadoras de TV) que conheceu e com que interagiu nas zonas VIP das festas *house* eram também “grandes malucas”, quer ao nível dos consumos de drogas, quer em termos de efectuarem interacções sexualizadas com homens e com mulheres. Apesar de Rosa dar a entender que aquelas seriam porventura mais «malucas» do que ela e Ana e tendo em conta as claras diferenças sociais, existiriam certas semelhanças em termos de comportamentos. No entanto, a «magia» era temporária, pois como diz, era pouco provável que, ao cruzar-se com uma dessas «tias da Foz» fora das festas, se cumprimentassem.

Rosa conta também como, por vezes, lhes eram feitos convites, a si e a Ana, por parte de «tias da Foz» para, depois das festas, as acompanharem aos seus apartamentos, onde «não lhes faltaria nada» (incluindo cocaína e outras drogas)<sup>123</sup>. A sedução presente em tais convites não era isenta de uma ostentação, por parte das «tias», da posse de capitais (económico, social, simbólico, cultural e académico...), convertidos em capital subcultural. Possivelmente tais convites teriam em vista a ocorrência de interacções sexualizadas entre «tias» (e eventuais companheiros) e «gunas», enquanto estas estavam temporariamente transformadas em cinderelas «jet-sets» – não até à meia-noite, mas até ao dealbar do dia seguinte. Evidenciam-se aqui, claramente, aspectos pós-modernos, quer ao nível do esbatimento de fronteiras de classe (ainda que provisórios), mas também de género e de padrões de expressão da sexualidade.

Rosa frequentava as festas de *techno* quase sempre com um grupo de amigos, todos do sexo masculino, excepto uma amiga com quem também participava das festas. A forma de interacção inter-grupal correspondia em parte àquilo que são os estereótipos dos papéis de género. Rosa relata como um dos rapazes tratava de ameaçar elementos exteriores ao grupo, caso eles interpelassem as suas amigas (se bem que o seu brio a este nível fosse em grau excepcional relativamente aos outros homens do grupo). A *ex-clubber* justifica estas atitudes pelo facto de existir uma origem geográfica comum aos elementos do grupo que, por esta razão, se deveriam proteger mutuamente. Contudo, note-se que a ‘protecção’ mencionada se efectuava sempre por parte de um mesmo elemento e exclusivamente em relação às raparigas do grupo:

“(...) prontes, havia assim, porq’às vezes eu tinha aqui um colega meu q’ é d’aqui, que ele não podia ver ninguém de fora a falar connosco... q’ ele ficava violento: era capaz de puxar «eh anda cá, é minha namorada» e batia mesmo aos gajos porque não conhecia os gajos de lado nenhum.”

As festas de *techno* eram preenchidas por um ambiente maioritariamente masculino. Rosa refere como o *techno* é um som mais “duro” e, por isso, mais facilmente fruído pelos homens:

<sup>123</sup> O discurso de Rosa é ambíguo sobre a resposta que deu a tais convites. Após o final da entrevista, o entrevistador perguntou-lhe se, por vezes, «alinhou» nesses convites, tendo ela respondido, algo fugidamente: «às vezes».

“No *techno*?... sempre houve mais rapazes que raparigas... é, no *techno*... mas no *house* não, no *house* era muita mulher... também havia muito homem, era ela por ela, mas na tecnada era mais homem... – também vivem mais o som, é mais duro...”

As regras que pautam a apresentação de si eram muito mais flexíveis no universo do *techno*, sendo que a preparação de *backstage* feita pelas raparigas era pouco ou nada exigente (de certo modo andrógina em direcção ao estilo masculino):

“(...) nós no *techno* num ‘tamos a ver se vamos bem vestidas ou mal vestidas (...) nós queremos é música p’r’a cabeça. (...) calça de ganga, sapatilha, uma camisolinha... ‘tava feito!”

As raparigas frequentadoras de *techno* eram mais práticas do que as do *house*. Estas preparavam-se muito mais do que as *clubbers* do *techno* (onde não existiriam estratégias de sedução abundantes, como no *house*). A preparação das mulheres teria uma dimensão sexual: as frequentadoras do *house* (ou a própria Rosa e as amigas, quando saíam de propósito para uma festa *house*) preparavam-se segundo estereótipos sociais de beleza (mulheres pintadas, com cabelo arranjado, etc.):

“(...) você na tecnada até nem se vê muitas ruças... vê-se mais elas assim de cabelo... você já na tecnada já vê elas assim com um cabelo e um puxo [rabo de cavalo] p’o causa do calor, elas no *house* não, já punham o cabelo normal, todo esticadinho [cabelo solto...] cabelo solto, mais... todo, assim todo tratadinho... toda maquiagens, todas assim todas bonitinhas... – porque ir p’ra uma festa e fazer maquiagem é a pior estupidez que pode haver, que depois vêm todas borraradas... depois no final [da festa] você via elas, elas tinham logo que meter os óculo de sol porque senão meu deus, elas vinham todas (ri ligeiramente)... basta o rímel borrarar, o preto, ficavam... é a coisa pior... – mas elas iam; ainda há muitas que ainda tinha, iam com as coisinhas delas lá retocar, pôr sempre, limpar...”

A entrevistada associa as classes mais altas, com maior poder económico e até *status* público e mediático, ao subgénero electrónico do *house*, relacionando, concomitantemente, as fracções classistas mais populares ao ‘universo’ do *techno*. Relata como havia a confluência de três subgéneros de música electrónica – *techno*, *trance* e *house* – em espaços contíguos na zona de Celorico de Basto.

“(...) às vezes era assim «ó, num vamos... vai haver uma grande festa d’*house*... vai ser Vibe e Jiggy [?]. vamos p’ra lá...»... aí já havia mais negócio... depende das festas, quando havia mais negócio... o Carl Cox quando vinha aqui Portugal... isto era um mundo mesmo...”

As festas situavam-se, por vezes, fora da cidade de residência da entrevistada o que obrigava a uma organização colectiva das expedições festivas. A principal motivação de Rosa para frequentar as festas foca-se na música e na procura de evasão do quotidiano que estas festas ofereciam e numa espécie de perda de consciência do *self* nestes contextos:

“Era o *techno*. Batia mais. Uma pessoa ficava ali, acabou só curti a música, não se lembrava de mai'nada;”

A frequência destes contextos festivos permitia a Rosa libertar-se das tensões do quotidiano ao mesmo tempo que não sentia constrangimentos em termos de expectativas nos modos de ser mulher (como acontecia no universo do *house*).

As relações sociais de género no contexto do *techno* tornavam-se, segundo a entrevistada, mais harmónicas e até mais sedutoras devido ao consumo de drogas nas festas, nomeadamente de *ecstasy*:

“Sim, de sedução me'mo assim aquele... muito meiguinhos... (breve silêncio) – que no estado normal, de certezinha que eles não são assim... (...) Já com os efeitos. (...) e agora assim quando as pessoas dizem assim... eeee prontes as rodas não vamos dizer verdadeiramente que levavam p'r'á cama alguém... as rodas era mais o efeito de estar lá, só dos beijinhos – [convictamente e levantando o tom]”

A *clubber* era consumidora de haxixe e de *ecstasy* principalmente, chegando a consumir quantidades consideráveis desta última substância (a entrevistada relata ter tomado seis pastilhas numa noite)<sup>124</sup>. No entanto, na maior parte das vezes, o consumo de substância psico-activas não iria para além de uma pastilha e meia por noite, de algum álcool e de haxixe. Note-se como a cadência do consumo de drogas ao longo da festa era acertada com o ritmo da própria música e da organização da festa. Rosa explica como a maioria das pessoas consumiam mais substâncias quanto mais gostassem do *DJ* que iria tocar. Parece tratar-se de uma espécie de crescendo que culminaria com o auge da experiência *clubbing* na qual os *clubbers* estão sob o efeito de grandes quantidades de droga, usufruindo intensamente da sua música favorita:

“É. É mais rápido... é mais rápido... – porque era assim a ele «eu já mandei esta roda agora... mandei agora... [DJ] Jesus [Del Campo] ... logo no princípio de Jesus...» – Jesus está a meter três rodas, não é? – ... entra David Clarke... «deixa-me meter mais uma... David é p'arrebentar... e... passava-se bem mas havia quem metesse as vinte e quatro, trinta... que não tinha a noção daquilo que estava a fazer... depois ainda vinha o *speed*, vinha uma data de merdas... (...) depois o efeito da roda também vai passando!...”

<sup>124</sup> Os discursos fazem referência a consumos de quinze ou mais 'rodas' nas festas, por parte de muitos homens.

uma pessoa fica, já amorna um bocadinho p'a não amornar mesmo... passando, antes d'ele entrar!... uma pessoa assim meia hora, um quarto d' hora, mete outra... p'a começar mesmo,”

Em termos de interações sexuais e de sedução, Rosa opera uma distinção clara entre os 'universos' do *techno* e do *house*.

“É mais p'ó engate, é. No *techno* havia mas era aquele pum... porque batia, 'tava a meter o vinil, já... passava a onda, já 'tava no som de novo.”

Enquanto que, no *techno*, as seduções ficariam mais pelos “olhares de Topo Gigio” dos rapazes face às raparigas<sup>125</sup>, no *house* haveria uma série de 'promiscuidades' sexuais (valorizadas negativamente) que fugiam daquilo que são os estereótipos de relações íntimas aceites pela sociedade, falando de episódios homossexuais entre outros:

“Isso é mais p'ó *house*... (...) na tecnada ninguém (...) uma pessoa mal olha p'r'àquela ou p'r'àquele... era mais p'r'ó *house*, isto acontecia tudo no *house* (...) no *house* já havia muita versorice [???]... havia muita que se notava...: uma pessoa olhava p'r'ó lado via uma gaja beijar outra, olhava p'r'ali via um gajo a beijar outro... o caso que a [Ana] perguntou-lhe «nota-se que sou paneleiro?»... e a [Ana] «nota-se» – deu-lhe assim uma resposta qualquer... era normal... havia muito.”

Associa também a troca de casais e um estilo de vida mais libertário ao subgénero do *house* e, conseqüentemente, às classes mais altas que compõem o público dessas festas. Conta como se surpreendeu quando a mulher de um segurança com quem trocou carícias lhe deu o seu consentimento para o aprofundamento dessa relação:

“Mais o *house* porque este tipo de patrões gostam mais de *house*... mais p'ó *jet* [*set*]... só que também tem a Budda Club [?], estas coisas, é mais p'ó *jet*: são pessoas que estão habituadas p'ós *swings*... tudo... cheguei a dar uns beijos com um segurança que a mulher dele me disse «leva-o que ele curte-te... – não faz mal, eu não me importo»

[...] eles são bissexuais, nestas ondas assim mesmo os próprios patrões são bissexuais, já não...”

Apesar de haver algumas excepções, retira-se do discurso de Rosa a existência de uma homologia de classe: as classes altas frequentavam mais as festas de *house* e as

<sup>125</sup> Este discurso indicia, sem dúvida, uma validade da interpretação de McRobbie (1994) dos efeitos do *ecstasy* como suavizadores da masculinidade das classes operárias. No entanto, não esqueçamos que, noutra dimensão (e ainda por cima tendo em conta as misturas comuns com álcool e outras drogas), os efeitos poderão ser precisamente os opostos: para além de as 'rodas' poderem predispor à “onda do amor”, recordemos, Maria sugeria que podem igualmente potenciar a violência, já que “aquele que é violento e que só vê violência (...) acho que ainda fica pior, mais possuído”.

classes baixas e médias, preferiam as festas de *techno*. Nas festas de *techno* as estratégias de sedução existiriam em menor intensidade e frequência do que no *house*, sugerindo-se mesmo que as festas de *techno* seriam um espaço privilegiado de sociabilidade de 'grupos de bairro':

"Isto já é mais... já não se via tanto!... nem se via quase... o pessoal vive ali a música e é mais bairrista (enfatizando esta palavra) – lá está – o *techno* é mais... bairro... é mais assim gangs que é me'mo... (...) pessoal me'mo já da pesada... é que 'tão habituados à tecnada (...) – apesar de haver algumas *jet-sets* por aí... também já andaram metidas na tecnada, que adoravam a tecnada!"

Nas festas de *house* existiam muitas mulheres que exerciam jogos de sedução com grande frequência e com muitos homens (e até com mulheres). No entanto, Rosa declara como estas mulheres, fora dos contextos das festas, eram "mulheres autênticas".

Os rapazes ofereciam muitas vezes drogas às raparigas nas festas de *techno*. Para Rosa, estas ofertas não configuravam estratégias de sedução, mas deviam-se à 'meiguice' que os rapazes tinham devido ao consumo de *ecstasy*. Os efeitos que daí advêm fariam com que os rapazes se tornassem mais 'carinhosos' pensando no momento, na fruição do presente:

(...) às vezes não era zona de engate, a própria droga que tínhamos consumido e que eles tinham consumido é que os faziam meigos... e carinhosos; é paz e amor, mesmo... é por isso é que eles davam na boa, não era com sentido de nada... – prontos, podia haver um por outro...: bater e gostar... (breve silêncio) mas é naquela altura...

Rosa começou a vender substâncias psico-ativas nas festas e confessa como adulterava ou falseava as drogas que vendia. Os 'clientes' não tinham grande exigência quanto à qualidade das mesmas: Rosa (juntamente com Maria) chegou a vender cápsulas de emagrecimento como se fossem 'speed'.

A não ser que se tratasse de vender contrafeito, o empreendedorismo de Rosa (juntamente com Maria) tinha, como condição *sine qua non*, a obtenção de drogas gratuitas por parte dos homens (geralmente eram eles que detinham as substâncias e as cediam, conforme a sua vontade). Vemos pois, que se trata de um empreendedorismo dependente dos homens – (apesar de Maria, ao que parece, poder ser activa e "ir lá buscar" [cf. 'retrato' de Maria]).

Como sugeriria o discurso de Rosa, este facto poderia, aliás, predispor a uma maximização do risco, por promover o consumo ("abre lá a boquinha"; "parecia o papa a dar a hóstia") que seria, além disso, pouco preocupado em estar informado sobre a origem das substâncias.

No caso de Rosa é de considerar a hipótese de – no seu empreendedorismo – haver a activação de disposições associadas ao seu papel profissional (vendedora de peixe e fornecedora de restaurantes, hotéis, etc.)<sup>126</sup>. Tratar-se-ia aqui de uma transferência de disposições entre contextos de acção: neste caso, determinadas disposições associadas à esfera profissional (como vendedora), eventualmente geradas no âmbito da socialização familiar (não temos dados suficientes), seriam *activadas* nos contextos de acção do *clubbing*.

A entrevistada conta várias histórias de pessoas que ficaram afectadas física e psicologicamente por causa do consumo exagerado de drogas. Percebe-se como estas experiências são lembradas com algum receio por parte de Rosa (temendo também ela ter ficado com sequelas graves dos seus consumos passados).

Rosa considera que os rapazes consumiam mais drogas do que as raparigas. Contudo, refere como apareciam algumas mulheres que "eram aquelas «não m'importa[va] nada» que consumiam em grandes quantidades. Existia uma distinção social face a essas raparigas baseada nos consumos mais controlados de Rosa. Como estas raparigas consumiam muito, Rosa nem se relacionava com elas.

Quando se lembra das 'cicatrizes' que as drogas provocaram nessas mulheres, Rosa refere de imediato uma história de uma mulher grávida que consumiu mesmo sabendo dos riscos. As mulheres, segundo Rosa, têm uma dupla responsabilidade em caso de gravidez e, desta forma, os consumos são julgados negativamente:

"Conheço uma que ficou grávida e continuava a meter rodas, depois era sete meses ela abortou, o filho dela nasceu sem braços, esta parte de cima também não a tinha... todo mesmo... que não se está a ver... esta afectou mesmo... mas continuou depois a andar ainda nas festas, só há pouco é que deixou... – mesmo assim a meter rodas eu acho um bocado (...) acho que já é mais... não ter mesmo juízo (...)"

No início dos anos 90, momento em que Rosa começou a frequentar estas festas (tinha por volta de 26 ou 27 anos), não havia muita informação relativamente aos efeitos das drogas que surgiram em grandes quantidades nas festas de música electrónica. Até aos 30 anos, Rosa frequentou as festas com grande assiduidade (ia quase todas as semanas). A partir dos 30, Rosa começou a pensar que "estava mesmo muito magra, 'tava mesmo um caos" e por isso começou a deixar de ir às festas.

Tomando consciência da sua dependência de drogas e das próprias festas (ao nível psicológico) ("Uma pessoa quando anda nas festas está dependente! [...] das festas (...) era da ambição<sup>127</sup>, era já de tudo!... uma pessoa sempre a procurar, tudo, tudo,

<sup>126</sup> Referindo-se à venda de substâncias, Rosa afirmaria que as quatro frequentadoras de *techno* entrevistadas o fizeram. Para uma hipótese interpretativa a este respeito relativamente às situações em que Maria "ia lá buscar" drogas (aos homens) que depois venderia, cf. 'retrato' de Maria.

<sup>127</sup> Nos últimos tempos de idas regulares às festas, a sua dependência terá, ao que parece, sido transferida das 'rodas' para os lucros decorrentes da venda de substâncias nas próprias festas. A "ambição" de que aqui fala refere-se,

tudo...”) e do seu estado físico e psíquico, Rosa decidiu afastar-se do ‘mundo’ do *clubbing techno* de forma gradual. O principal alarme soou quando sentiu que não conseguia levar a bom termo a sua actividade profissional. A partir desta altura, Rosa percebe a fruição da experiência *clubber* como tendo efeitos de ‘depowernment’ na sua trajectória pessoal e social:

“Ia menos, já não dava... (hesita) já num... não me chamava à razão. Comecei a parar no tempo... eu como (rindo ligeiramente) lido com muitos números, eu começava a olhar p’ós meus fregueses... não conseguia fazer uma conta... ficava assim abstracta (...) eu era assim... mesmo a fazer as facturações e tudo... (...) eu era assim «ei...» ... olhava, eu olhava p’r’ali, olhava p’r’ó freguês, ficava assim abstracta, já não tinha cabeça p’ra nada [...] eu «-Ah! Não pode ser!» – era cansaço porque eu trabalhava muito, eu ‘ó sábado é um dos dias qu’eu trabalho muito – esta gente aqui nunca trabalhou q’ é mesmo assim... trabalham duas horinhas, já é trabalhar p’ra eles, eu não; trabalho nove horas seguidas, levanto-me muito cedo...”

Ao falar dos impactos nefastos das ‘rodas’ na vida profissional, não deixa de emergir, no discurso de Rosa, uma distinção social nada subtil relativamente aos habitantes do seu bairro. Fundamental neste processo de distinção seria particularmente influente, como determinação quase infraestrutural, a sua diferenciação em termos da profissão e situação na profissão (vendedora de peixe/trabalhadora independente). Esta diferença é notória, desde logo relativamente às outras frequentadoras de festas *techno* entrevistadas, mas aplica-se, provavelmente, em relação à maioria dos frequentadores do bairro).

Os consumos de Rosa provocaram, a médio prazo, uma falta de apetite que afectava a sua alimentação no quotidiano. A fraca alimentação repercutia-se também na sua actividade profissional e no seu estado emocional, pois a entrevistada sentia-se sem forças para executar as tarefas. Note-se como Rosa julga que ainda tem e sempre terá marcas da sua experiência *clubbing* e dos consumos que lhe estavam associados:

“(...) uma pessoa não comia, só de uma pessoa não comer nós sentimos a fraqueza toda... eu só bebia, eu chegava a casa domingo, eu não queria ver era o comer, à segunda-feira não queria ver de comer, à terça não queria ver de comer... – é por isso que nós emagrecíamos... e muita gente dizia que era as mezinhas p’ a emagrecer... e nunca mais tornámos a ser as mesmas pessoas... prontos, eu já emagreci desde que engravidei da minha filha, que nunca mais fui a mesma; mas agora, nunca mais tornamos a engordar, a ficar aquilo que nós éramos.”

sem dúvida, a esse aspecto. Aliás, Rosa afirma a certo ponto da entrevista que nos últimos tempos já ia mais “com uma de negócio mesmo”, por vezes até sem consumir ‘rodas’ (“já não precisava daquilo”) – porventura a ‘substituição’ por outro tipo de lazeres já tinha sido efectuada com sucesso na sua mente.

Na perspectiva de Rosa, o *clubbing* deixou marcas de longo prazo no seu organismo, referindo que tem de manter outros cuidados actualmente pelo facto de ter um estômago pouco tolerante, por exemplo. Para além da falta de apetite, a entrevistada refere como existe um envelhecimento precoce dos *clubbers*:

“ali ‘távamos todos, mas depois assim as pessoas parece que, eu acho que envelhecem... – pronto, ali está-se bem, depois deixando parece que as pessoas envelhecem... ficam mais pesadas... (breve silêncio) eu sei que agora não posso comer nada, eu antigamente comia tudo e nada me afectava, agora tudo o que eu coma...”

Vemos que Rosa se tornou dependente das festas: na fase de maior envolvimento, diz, “tava me’mo dependente das festas”. É curiosa (e porventura inesperada para alguns) a sua dependência face a um consumo supostamente ‘recreativo’ do qual o *ecstasy*, aliás, é emblemático. Pini (2001) e Hutton (2004; 2006) fundamentam as suas análises da participação das mulheres no *clubbing* na noção de ‘uso recreativo’ de drogas. Particularmente, Hutton explicita uma oposição binária entre consumo ‘recreativo’ (de *ecstasy*) e ‘dependente’ (de drogas, como a heroína) que pode ser questionada através de uma análise ao caso de Rosa, pois este levanta o véu sobre as limitações de tal conceptualização. A oposição binária entre ‘recreativo’ e ‘dependente’ é fortemente contestada, em virtude das possibilidades de se gerar uma dependência (psicológica) face a um uso ‘recreativo’ (e à própria substância, articulada com a música, as panópias decorativas, a ambiência social, etc.). Por outro lado, a focalização exclusiva de Pini e de Hutton nas dimensões (universalmente) ‘empoderadoras’ do uso ‘recreativo’ negligencia os efeitos de um uso ‘recreativo’ a longo prazo (sendo importante estudar-se as trajectórias de longo curso dos consumidores e seus modos de relação com as drogas).

No discurso de Rosa transparece uma dependência psicológica, nomeadamente a ideia de que, apesar de já sentir os efeitos de ‘depowernment’ na sua vida profissional e na sua própria saúde (o que a leva, conscientemente, a ter a intenção de quebrar a trajectória expectável), ao sentir que *não conseguiria* ir às festas *sem* consumir. Daí a sua expressão “eu estava me’mo dependente das festas”: toda a configuração música-drogas-padrões de relações sociais estava demasiado imbricada e convidava a que se deixasse submergir no todo. Compreende-se, assim, que a sua única resposta para bloquear a trajectória de ‘depowernment’ de longo curso fosse *parar de ir às próprias festas*. Deste modo, substituiu funcionalmente as festas de *techno* (se bem que descartando-se, porventura não sem pena, de aspectos que não recuperaria) por um outro lazer que integraria, entre outros, uma configuração de práticas culturais populares associadas ao bairro: as festas de música de baile e de música brasileira (o *oposto* do *techno*, como dizia, gracejando, Maria, ao tecer um comentário a este propósito).

Rosa terá, ao consciencializar-se dos efeitos ‘desempoderadores’ e ao antever os resultados de um uso ‘recreativo’ de ‘rodas’ de longo prazo, bloqueado o percurso

provável, activando a sua *agência*: a *agência* de Rosa *versus* a *força* das próprias propriedades, como um todo, dos aparatos das festas e das drogas que ameaçavam projectá-la numa trajectória marcada por uma espiral de decadência.

Segundo Rosa, não havia muitos episódios de violência nas festas. Não obstante, conta como sofreu uma tentativa de violação por parte de um segurança de uma discoteca de renome da zona norte. O facto de Rosa se ter deslocado à casa de banho sozinha, numa altura em que a mesma estava vazia, propiciou a entrada do segurança que a tentou violar de imediato. A *clubber* associa este comportamento, pelo menos em parte, ao consumo de *ecstasy*:

“Até os seguranças botavam rodas tam’ém e ficavam... meios malucos. (...) já tive uma tripé com um segurança que tentou-me violar... no Pacha (...) na casa de banho... se não eram duas miúdas a chegar... mandei-lhe um empurrão e pisguei-me logo p’r’ à pista de *house* e depois não saía de lá!... depois já ia alguém comigo à casa de banho... se eu quisesse ir à casa de banho encher a garrafa d’água...”

Aqui, foi o sentido de oportunidade associada à dimensão temporal que permitiu ao mais fraco escapar, enquanto que a dimensão de controlo espacial (encurralarem-na na casa de banho) foi fundamental na acção dos mais fortes (os seguranças) (Certeau, 1980).

Interessante como a apropriação do espaço em termos de género é diferenciada. Normalmente, as raparigas vão à casa de banho aos pares e os homens brincam com isso. Neste caso vemos como a ida a pares ao WC correspondia uma estratégia de defesa face aos seguranças e/ou eventuais intrusos que pudessem agredir a entrevistada:

“é melhor ir sempre com uma amiga, porque assim já não há medos. Porqu’eu fui numa altura da casa de banho que não estava ninguém, ninguém, ninguém... e é raro isso também acontecer (...) é muito raro acontecer isto (...) depois é que entraram duas mocinhas...”

Aos 34 anos Rosa engravidou da sua actual filha (com sete anos). Refere como teve uma “gravidez fixe” em que esteve dedicada só ao seu bebé e a si. Houve uma interrupção da participação nas festas durante algum tempo, mas um pouco mais tarde ainda chegou a ir algumas vezes a eventos, sempre sem a sua mãe saber ao certo para onde ela ia.

Rosa parece efectuar uma compartimentação assaz estanque entre as esferas do *clubbing*, dos afectos sexuais e da família. Os seus pais nunca souberam que Rosa frequentou as festas de *techno* e o seu namorado na altura (pai da sua filha) também nunca participou das festas com Rosa, nem tampouco sabia desse seu interesse. Namoraram apenas um mês e Rosa rompeu a relação devido ao autoritarismo do pai

da sua filha (“eu deixei o pai da minha filha... porque ele queria começar a mandar muito e eu fui logo de sopas!”).

Rosa sempre possuiu muita liberdade para sair “tinha a minha liberdade, ninguém mandava em mim!” e a independência adquirida face aos seus pais reflectiu-se na atitude intolerante que demonstrou face à intransigência do seu companheiro “Querida que eu ficasse em casa, queria mandar em mim.” Ele tentou, inicialmente, limitar até a sua vida social e Rosa, como sempre esteve habituada a uma determinada autonomia, terminou a relação imediatamente:

“Não queria que eu saísse, não queria que eu falasse com as minhas amigas... e não dava p’ra mim... nem sabia que ‘tava grávida, acabei logo com ele... eu nem sabia que ‘tava grávida... foi logo... vais à tua vidinha qu’eu vou à minha, acabou...”

A “rebeldia” de Rosa manifestou-se desde tenra idade (aproximadamente a partir do 5º ano) pois faltava com frequência à escola para assistir aos treinos do Futebol Clube do Porto – tinha muitas faltas e os seus pais castigavam fisicamente as suas falhas na escola (ela até “tinha uma cabeça do caraças”, mas as faltas “nunca deram”) e as escapadelas para sair antes de ‘ter idade para isso’. A partir dos 17 anos, Rosa começou a sair à noite e os pais depositaram muita confiança nela. Parece que a fruição dos contextos de *clubbing* funcionou para Rosa como uma experiência de auto-conhecimento, de identificação da sua posição social, mas também de oportunidade de convivência com outras fracções classistas (‘magia’). A autonomia adquirida durante a juventude, manifestou-se também quando se confrontou com a hipótese do relacionamento com o pai da sua filha e a rejeitou. A separação das várias dimensões da sua vida ajudou-a, aparentemente, a manter controladas esferas tão importantes para si como a do trabalho.

Arriscaríamos dizer que, em certa medida, a vivência *clubber* de Rosa nas festas de *techno* (e também de *house*) constituiu uma experiência de *empowerment* e de aprofundamento da sua feminilidade com traços pós-modernos (de que a ‘magia’ de que fala, com tudo o que implica, seria emblemática). No entanto, há que ter igualmente em conta a outra face da moeda: sentindo-se verdadeiramente “dependente das festas” (psicologicamente), Rosa entrou numa trajectória de *depowerment* associada à participação nas mesmas e ao consumo de *ecstasy*, apenas conseguindo resolver o problema deixando definitivamente de ir e substituindo-as por outro tipo de festas (já não de música electrónica de dança). Como tal, a sua participação nas festas de *techno* (e de *house*) afigurou-se como uma verdadeira espada de dois gumes.

# Discussão dos resultados

Pedro dos Santos Bóia e João Teixeira Lopes

É chegado agora o momento de fazermos um balanço e uma discussão sobre todo o processo de pesquisa e, especialmente, sobre os resultados produzidos. Tal será concretizado através de uma reflexão sobre o grau de cumprimento dos objectivos inicialmente propostos, quer em termos substantivos, quer em termos metodológicos, procurando, igualmente, detectar os temas e tópicos que se destacam por merecerem um aprofundamento futuro.

## *Reflexões epistemológicas e conceptuais*

Antes de mais, é de salientar como a oposição entre *clubbing* ‘mainstream’ e ‘underground’ não pode ser transposta automática e acriticamente a partir dos contextos e cenas em que tal conceptualização foi originalmente formulada. Em primeiro lugar, a mistura do *ecstasy* ou do MDMA (entre outras drogas) com o álcool – uma prática comum nas cenas e nos contextos por nós observados, ao contrário dos cenários ‘underground’ a que se referem as/os autoras/es anglo-saxónicas/os – é um fenómeno que nos leva a conferir a necessária importância aos modos de relação que se estabelecem entre os actores sociais, as drogas e o álcool. É assim importante que a abordagem sociológica considere as propriedades<sup>128</sup> e a capacidade de *acção* dos próprios objectos<sup>129</sup>. Neste caso, impõe-se reflectir sobre as propriedades das substâncias e respectivos *efeitos*, mas tendo em conta os diferentes tipos de uso dessas mesmas substâncias: por exemplo, consumir isoladamente determinadas drogas ou misturá-las com álcool gera diferentes resultados. No entanto – e em segundo lugar –, é importante não esquecer que a relação entre sujeitos e objectos é mediada social e psico-culturalmente (se quiser-

<sup>128</sup> Faz sentido referir aqui o conceito de ‘*affordance*’, originalmente formulado por Gibson no âmbito da teoria ecológica e de uso útil quer na sociologia da ciência e da tecnologia, quer na sociologia da música. A propósito do seu emprego neste último sub-campo disciplinar cf. DeNora (2000) e Boia (2008).

<sup>129</sup> A chamada ‘*teoria actor-rede*’ (*ANT*), protagonizada por autores como Bruno Latour, entre outros, surge aqui como um recurso importante.

mos, processos de mediação que incluem os referidos modos de relação): tal mediação social e cultural está implicada nas práticas de uso das substâncias. Esta mediação é, porventura, ainda mais óbvia na simbologia que, nos contextos observados, o *ecstasy* e o MDMA adquirem como «drogas do amor» – amor esse que, como vimos, encerra uma dimensão indiscutivelmente sexualizada que transcende a espécie de «amor universal» e a afabilidade assexualizada que levam desconhecidos a abraçarem-se, tal como é descrito por Pini e por Hutton.

Poder-se-ia pensar que os riscos acima mencionados dizem respeito apenas a situações em que se verifica a aplicação de conceitos e relações entre conceitos a realidades empíricas diferentes daquelas relativamente às quais foram originalmente formulados (como é o caso anteriormente descrito relativamente à adequação dos conceitos de *clubbing* 'mainstream' e *clubbing* 'underground' às realidades estudadas no âmbito da presente pesquisa). O problema é mais profundo: a própria formulação original de determinados conceitos – como a concepção essencializadora de certas substâncias e respectivos efeitos – poderá encerrar em si, implicitamente, pressupostos que constroem a realidade de um modo enviesado ou, pelo menos, claramente redutor. De facto, parece ser isso que precisamente acontece com o esquema dualista, sob o qual assenta a análise de Hutton, nomeadamente a oposição entre um 'uso recreativo' (associado ao consumo de *ecstasy*) e um 'uso dependente' (associado a substâncias como a heroína). Os perigos presentes nesta abordagem são potenciados pelo emprego algo indistinto, pela autora, das expressões 'uso recreativo de drogas' (*recreational use of drugs*) e 'uso de drogas recreativas' (*the use of recreational drugs*). Este facto – nomeadamente a segunda destas expressões – indicia um forte perigo de essencialização e de atribuição às substâncias *em si* de factores que têm a ver com os modos como as drogas são usadas.

De facto, os objectos e suas propriedades não *prescrevem* automaticamente e *a priori* nem as modalidades de uso de que serão alvo, nem o *sentido*<sup>130</sup> que essas mesmas propriedades e o seu uso adquirem. Tomar como adquiridos determinados 'efeitos', universalizando-os e essencializando-os significaria correr igualmente o risco de reproduzir acriticamente preconceitos e ideologias (científicas?).

### *Reflectindo e problematizando sobre o conceito de 'homologias'*

Foi com a intenção de evitar uma universalização do conceito de mulher *clubber* e uma homogeneização da experiência das mulheres no *clubbing*<sup>131</sup> que procurámos, por um lado, (1) segmentar e especificar com precisão fracções específicas do fenómeno *clubbing* e, por outro, (2) intersectar género, classe e projecto ou trajetória social. Não

<sup>130</sup> A ideia de que os objectos em si e as suas características determinam o seu uso é, precisamente, a base dos paradigmas estritamente tecnológicos.

<sup>131</sup> Tal é essencial, desde logo – e independentemente das questões ligadas ao género –, para não universalizar o próprio *clubbing* ('underground' ou outro).

foi possível concretizar empiricamente uma intersecção adicional com a etnicidade, apesar de as incursões etnográficas terem mostrado indícios de que esta variável é operante em determinados contextos referentes às festas de *techno*, já que foi aí observada a presença de uma proporção significativa de frequentadores afro-portugueses<sup>132</sup>. Esta intersecção seria efectivada caso tivesse havido a possibilidade de diversificar a amostra das frequentadoras de festas de *techno* entrevistadas. No entanto, este ensejo não chegou a concretizar-se, em virtude das limitações temporais da investigação. Ainda assim, os vários princípios estruturantes do quadro teórico poderão ser usados em pesquisas futuras.

No âmbito de um modelo teórico aberto, as várias intersecções implicadas no esquema analítico por nós proposto correspondem, no fundo, a um cruzamento entre as variáveis modernas, como o género, a classe e a etnicidade, e as variáveis pós-modernas, nomeadamente o gosto, os estilos de vida e o consumo. Uma segmentação das fracções, cenas e contextos *club*-(sub)culturais, mais precisa do que seria permitido pelo uso de conceitos genéricos como «clubbing» ou «raving», mostrou-se extremamente útil, em virtude de diferenças importantes que emergiram nos modos como o género se configura. Distinções essas que se reportam quer a diferenças mais ou menos intrínsecas entre as próprias fracções e cenas *club*-(sub)culturais, quer aos meios e classes sociais das/os seus frequentadoras/es.

Como mostrámos, existem fortes indícios empíricos que apontam para a presença de 'homologias', ou seja, de implicações estruturais que vão para além do gosto como variável autodeterminada, em termos da existência de certas regularidades nas características sociais dos frequentadores das cenas relativas a determinadas fracções *club*-(sub)culturais. Referimo-nos às diferenças entre os frequentadores das festas *techno* (de classes populares e trabalhadoras, com baixos níveis de escolarização e qualificação, muitas vezes provenientes de bairros sociais), por um lado, e os do *trance* e do *drum'n'bass* (provenientes das classes médias e média-altas, estudantes ou detentores de profissões liberais e artísticas), por outro. Esta questão é igualmente pertinente em termos das múltiplas formas de conversão dos capitais (subcultural e extra-subculturais, quando tal diferenciação faz sentido). No entanto, é necessário manter o rigor e mobilizar as precauções necessárias relativamente ao risco de se efectuarem inferências e generalizações abusivas a partir dos elementos empíricos recolhidos. Os referidos indícios só poderiam ser efectivamente confirmados através do emprego de metodologias e técnicas quantitativas que possibilitassem a recolha, em extensividade, de dados de caracterização dos frequentadores das diferentes fracções e cenas *club*-(sub)culturais. Tais procedimentos ultrapassam, no entanto, o âmbito da presente investigação, apesar de ser provável que o seu emprego confirmasse *grosso modo* o que os indícios apontam.

<sup>132</sup> Uma opção pelo uso do conceito de 'eticidade' em vez de 'raça' torna problemático o emprego do termo 'negro' (dado que se refere à cor de pele, factor estreitamente associado ao conceito de 'raça').

Convém, desde logo, desfazer possíveis equívocos relativamente ao nosso uso do conceito de 'homologia'. Quando empregamos o conceito, este significa um certo paralelismo relativo entre a topografia do espaço social *club*-(sub)cultural e extra-*club*-(sub)cultural, em virtude da existência de um certo grau de regularidade nas características sociais, económicas, culturais e simbólicas dos frequentadores de cada um dos diferentes contextos e cenas relativos a qualquer das fracções *club*-(sub)culturais. O uso do termo não significa considerar uma dada (sub)cultura *club* como uma entidade cultural *gerada* por sujeitos sociais com uma posição comum no espaço social, pois tal não se adequaria ao nosso objecto de estudo. O *techno*, por exemplo, não é aqui conceptualizado como uma manifestação cultural de uma determinada fracção social (uma manifestação 'autêntica' das classes populares ou operária, tal como um emprego unilateral e acrítico do quadro subcultural clássico poderia induzir). Em suma, não se trata de, ao usar o conceito de 'homologias', nos referirmos a uma fracção *club*-(sub)cultural entendendo-a como a cultura *de* uma classe social.

No que se refere às implicações da conceptualização proposta para compreender a relação entre frequentadores, fracções e cenas *club*-(sub)culturais e respectivos objectos e panóplias sonoras, visuais e simbólico-ideológicas (que, no fundo, são manifestações concretas da relação entre sujeitos, objectos e cultura), há que distinguir conceptualmente entre: (1) *Modos de relação* com os objectos e panóplias *club*-(sub)culturais e (2) *modos de apropriação e (re-)construção das cenas localizadas*. Em primeiro lugar, (1) referimo-nos aos modos de relação dos frequentadores com determinados objectos (sonoros, visuais, de vestuário), símbolos e elementos ideológicos de certo modo inerentes à própria fracção *club*-(sub)cultural (por exemplo, o ecologismo e o emprego de luzes fluorescentes do *trance*), considerando-se também os modos específicos como se materializam nas cenas territorializadas e localizadas. Por sua vez, tais modos de relação não são isentos de (2) processos de apropriação e (re-) construção das cenas localizadas de um modo mais ou menos activo pelos frequentadores, em inter-relação dialéctica com a esfera da produção, exercendo, pois, uma certa *agência* sobre a (re)configuração da própria cena localizada<sup>133</sup>. Deste modo – com a interferência de vários factores – emergem as especificidades locais das cenas *club*-culturais.

De tudo se pode deduzir que o uso do termo 'homologias' é justificado, também, porque os frequentadores mantêm um papel activo na apropriação e na (re-)construção das cenas localizadas, em virtude de determinados modos de relação (influenciados pelos traços culturais e sociais pré-*clubbing* dos frequentadores), em boa medida resultantes dos seus perfis sociais.

<sup>133</sup> Evidentemente, a partir dos objectos e panóplias 'originais' de uma fracção *club*-(sub)cultural que, mais ou menos, se globalizam e são importados, os produtores locais já efectivam uma apropriação diferenciada reconstruindo uma cena localmente com maior ou menor especificidade, no que se refere à produção *per si*. A *agência* dos frequentadores é um factor adicional mas não menos importante de mutação (através, por exemplo, de pressão comercial de vária ordem) e de especificidade (as suas características sociais e a influência que exercem nos seus modos de estar e de se relacionarem e – lá está – de reconstruírem as panóplias constitutivas da própria cena).

## Do 'corpo sem órgãos' às marcas sociais de cariz estrutural

### *Hibridismo e pendularidade entre fracções e cenas club-(sub)culturais: Um traço pós-subcultural com marcas estruturais?*

Como contraponto e tensão face às 'homologias' é de salientar a existência de um certo grau de fluidez e de hibridismo, traço pós-subcultural que se concretiza através de migrações e de movimentos pendulares entre fracções *club*-(sub)culturais e respectivas cenas, por parte dos frequentadores.

As observações apontam para a existência de movimentos migratórios de frequentadores do *trance* para o *drum'n'bass* (Júlia), bem como do *house* para o *trance* (Clara e Teresa) ou para o *drum'n'bass*. Nestes casos, poderão verificar-se processos de re-socialização e integração mais ou menos intensos dos novos frequentadores (fazendo com que a sua proveniência deixe de ser reconhecida – ou pelo menos, tão reconhecível – nos contextos relativos à fracção *club*-(sub)cultural de destino). Pelo contrário, certos movimentos migratórios caracterizar-se-ão pela ausência de integração, sendo determinados frequentadores vistos como forasteiros ou mesmo 'intrusos' (de acordo, por exemplo, com as afirmações de Clara relativamente aos «mitras»). De igual modo, podem também ser marcados por um baixo grau de integração (ou uma integração relativa com vicissitudes), em que se conserva um certo hibridismo (o reconhecimento, por parte dos frequentadores mais legítimos, dos «*rastas* que vêm do *trance*», em virtude de estes manterem determinados modos de apresentação, modos de estar e práticas, característicos da fracção *clubbing* de onde são provenientes<sup>134</sup>). Este hibridismo nas pertenças *club*-(sub)culturais (decididamente com intensidades variáveis relativamente a cada fracção em jogo) constitui, certamente, um contraponto pós-moderno e pós-subcultural face às 'homologias', mas tal não significa um apagamento de *marcas e diferenças sociais*, em que são relevantes as variáveis clássicas.

Uma outra dimensão prende-se com os esquemas de percepção e avaliação uma vez que, as *clubbers*, quer referindo-se aos membros das outras fracções quando se situam nos respectivos contextos, quer quando são imigrantes nos contextos relativos a outras fracções, produzem *classificações e julgamentos* sociais. Estes processos de categorização e de julgamento geram-se no âmbito inter-grupal («*gunas*», «*mitras*» «*betinhos*», «*meninos de estudo*», «*rastas*», «*tias*»), mas também intra-grupal, dadas as segmentações internas. Por exemplo, nas categorizações internas do *trance*, surgiu a diferenciação entre o '*freak*' e o '*betto-freak*' (DJ Trancer), ou seja entre aqueles cujo estilo é mais, poderíamos dizer, 'autêntico' (no sentido de o seu vestuário não implicar gastos financeiros consideráveis e de tal facto se enquadrar na ideologia – oficial, pelo menos – de recusa do consumismo), e os que, pelo contrário, usam vestuário também

<sup>134</sup> Estes imigrantes podem eventualmente exercer uma acção transformadora sobre os contextos e cenas de destino (Violeta atribui aos «*rastas*» do *trance* a responsabilidade da introdução de novas drogas nas festas de *drum'n'bass*, se bem que isso seja uma afirmação que é objecto de controvérsia entre os *clubbers*).

associado à fracção e à cena, mas de marcas específicas e comprado em lojas especializadas e substancialmente mais caro, o que se coliga a uma vertente de comercialismo e de exploração comercial por parte do segmento da produção desta fracção *club*-(sub)cultural. O estilo '*beto-freak*' associa-se ao que Teresa (*trance*) denomina de «um *fashion*» que considera estar a emergir progressivamente no *trance* (num sentido parecido com o que o termo adquire relativamente ao *house*) e que os frequentadores mais 'autênticos' lamentam, fenómeno que ela considera «preocupante». Estas segmentações internas – e o(s) respectivo(s) (tipos de) capital subcultural em jogo – não são alheias à interferência de factores estruturais e a diferenças na posse de capitais ao nível extra-(sub)cultural, *maxime* o económico. Estes factores extra-(sub)culturais produzem, pois, diferenças nos modos de relação com a *club*-(sub)cultura e a sua apropriação e re-construção. Há diferenciações, assim, no modo como o *clubbing* é vivenciado nas várias fracções *club*-(sub)culturais e respectivos contextos e cenas. Diferenças que são percebidas e reconhecidas (sendo assim também construídas) pelos próprios *clubbers* quando se observam mutuamente, o que lhes permite reconhecer e classificar imediatamente, *por empatia*, a que fracção *club*-(sub)cultural pertencem.

Todos estes processos de categorização e de julgamento associam-se a marcas sociais nas interações concretas, apesar de um primeiro olhar sobre a pista de dança, a pouca luz existente e a massa de corpos em movimento darem a impressão indistinta de homogeneidade, uma espécie de 'corpo sem órgãos', onde aparentemente se verificaria uma dissolução de diferenças sociais. No seio de um quadro teórico conceptual aberto e não-filiado é importante não negligenciar esforços tendentes a um refinamento tão profundo quanto possível de todo o aparato teórico-metodológico, de modo que a que seja possível apreender a relevância de todas as variáveis implicadas no objecto de estudo.

No entanto, tais processos de categorização e julgamento e respectivas marcas sociais nas interações têm implicações que *transcendem* as meras vivências mais directamente *club*-(sub)culturais. Tal é revelado pelo facto de, por exemplo, o uso dos termos «guna», «mitra» e «tia» não ser exclusivo de uma classificação no interior das fracções *club*-(sub)culturais. Pelo contrário, uma generalização do uso de tais termos antecede e transcende, mesmo, o seu emprego *club*-(sub)cultural. O uso da categoria «guna» é corrente em certos contextos, pelo menos na região do Grande Porto, denominando jovens provenientes de bairros sociais aos quais é associado um determinado estilo de apresentação de si. O mesmo poderá dizer-se, *mutatis, mutandis* do emprego da expressão «tias da Foz» ou «meninos de estudo» por frequentadoras de *techno*.

No interior das cenas e contextos do *clubbing* existem, pois, lógicas e processos de inclusão (por exemplo, as possibilidades de absorção, em maior ou menor grau, dos *trancers* pelas cenas *drum'n'bass*) e de exclusão (dos *gunas* nas cenas do *drum'n'bass* e do *trance*). Todos estes fenómenos reproduzem, em certa medida, lógicas e processos extra-subculturais mais amplos (associados à topografia das zonas da cidade, aos bairros

sociais, aos problemas de desemprego, exclusão, tráfico de droga e de criminalidade, bem como à decorrente produção de representações sociais).

Assim, podemos considerar, de certo modo, a existência de algumas 'homologias' entre processos de inclusão/exclusão *club*-(sub)culturais, por um lado, e processos de segmentação e de exclusão social que transcendem as próprias cenas e contextos do *clubbing*, por outro. Existem igualmente situações em que *a/o clubber* que, mais ou menos frequentemente, vai a festas de outra fracção *club*-(sub)cultural não manifesta qualquer intenção de mudar para essa mesma fracção: é isso o que provavelmente acontece com a maioria dos amantes do *techno* que vão a festas de *drum'n'bass* ou de *trance*. Sendo vistos como intrusos ou, pelo menos, como membros não legítimos, eles próprios também não se assumem identitariamente como *trancers* ou *D'n'B'ers*. Constatam-se aqui, certamente, diferenciações nos modos como o *clubbing* é vivenciado associadas a diferentes *modos de festejar* (Pinto, 2000), sendo estes, sem dúvida, determinados quer pelas diferenças de género, quer por segmentações associadas à classe e ao meio social, podendo verificar-se processos de interseccionalidade de intensidade variável entre ambas as variáveis.

Para além disso, no entanto, a pluralidade de vivências deriva igualmente de plurais motivações por parte dos frequentadores. Em primeiro lugar, uma razão bastante prática seria a possibilidade de acederem mais frequentemente a festas de música electrónica devido à relativa escassez de festas de *techno*. Segundo os discursos das frequentadoras do *trance* e do *drum'n'bass*<sup>135</sup>, as motivações dos «gunas» – igualmente práticas, diga-se – que os motivam a ir a estas festas são essencialmente três: (1) vender substâncias [ou seja, são *dealers* 'profissionais'], (2) roubar e (3) causar episódios de violência. As duas primeiras razões seriam claramente económicas, ou seja, a motivação da ida é «para o negócio» – empregando a expressão usada por Rosa, uma das frequentadoras das festas *techno* entrevistadas, que chegou ela própria a ir a festas (associadas a diferentes fracções) com essa finalidade. Razões, enfim, que superam claramente uma abordagem pós-moderna fundada no *gosto*<sup>136</sup>... Quer pela mão dos consumidores, quer dos traficantes e vendedores, os movimentos migratórios e pendulares podem causar a introdução de novas drogas nas cenas e contextos relativos a uma dada fracção *club*-(sub)cultural – diferentes das que inicialmente seriam características de tais fracções, aos níveis psico-cultural e simbólico. Inês e Clara queixam-se do facto de terem surgido drogas mais 'químicas' nas festas de *trance*, facto que associam ao maior comercialismo, à massificação das festas e à conseqüente entrada de novos tipos de frequentadores, entre os quais os «gunas» que vêm do *techno* (ou «mitras», como lhes chamam no *trance*). Violeta (*drum'n'bass*) e Clara (*trance*) lamentam que os tempos sejam outros e que já não se sintam confiantes como há alguns anos, de maneira a pou-

<sup>135</sup> Refira-se que também frequentadoras das festas de *techno* descreveram situações de roubo e violência.

<sup>136</sup> E que são elementos caracterizadores de determinados modos de relação, de apropriação e de re-construção das cenas em contextos localizados.

sarem despreocupadamente os seus pertences, durante as festas, sem receio de serem furtadas. Para Teresa (*techno*), o presenciamento de um episódio de esfaqueamento numa festa, bem como o aumento de situações de roubo e os receios de violação, foram factores determinantes do seu progressivo afastamento das festas. Entretanto, Vanessa (*techno*) conta como, na eventualidade de surgirem conflitos, os «gunas» intimidavam os demais reivindicando ostensivamente a pertença a um determinado bairro, usando em seu proveito os estereótipos e representações negativas que sabiam que os outros tinham a seu respeito<sup>137</sup>. Não esqueçamos, finalmente, como o discurso de DJ Isabel sugere que o processo relativamente recente de emergência e afirmação de um novo subgénero musical e respectiva cena *club*-(sub)cultural (o *techno-minimal*) constituiria um processo de distinção social com implicações ao nível de segmentações sociais no plano *extra-clubbing*, quando afirma que o *techno-minimal* é frequentado por pessoas que gostam de *techno* e que frequentavam tais festas, mas que não se identificavam com a atmosfera de violência e de elevados consumos de substâncias atribuída à presença dominante dos «gunas».

### Género, classe e risco no clubbing

A intersecção entre origens e pertenças sociais pré e *extra-clubbing*, fracções/cenas/ contextos do *clubbing* e pertenças de género contribui para uma abordagem multifacetada das experiências femininas no *clubbing*. Apalpões (Júlia, *drum'n'bass*), roubos e violência parecem ser factores que potenciam o afastamento das festas (traduzido no espaçamento temporal das idas) por parte de algumas das mulheres entrevistadas (nomeadamente, do *trance* e do *drum'n'bass*<sup>138</sup>).

Será que isto significa que, por exemplo, a «liberdade e a igualdade entre homem e mulher» no *trance* – elemento tão enfatizado nos discursos de Teresa e de Clara – poderá estar a ser posta em causa em virtude de um aumento da violência naqueles contextos? Será que essas transformações (ligadas à massificação e ao comercialismo) estão em vias de produzir um retorno às feminilidades tradicionais e ao afastamento das mulheres das festas como sugere Romo (2004)? De facto, várias entrevistadas apontaram factores associados às transformações acima referidas como razões para frequentarem menos assiduamente as festas, ou então, para serem muito mais selectivas, optando por eventos mais pequenos, menos publicitados e de acesso mais restrito. No entanto, dada a segmentação entre as/os frequentadoras/es mais antigas e com mais idade (em cujo grupo se incluem praticamente todas as entrevistadas) e as/os de faixa

<sup>137</sup> Apesar de referir que o faziam relativamente aos frequentadores que vinham «da aldeia», é possível que esse recurso de intimidação possa também ser activado relativamente a outros tipos de frequentadores, nomeadamente os «betinhos» e os «meninos de estudo».

<sup>138</sup> Recordemos como, ao ser apalpada por um membro de um grupo de «gunas», Júlia optou apenas por mudar de lugar, de modo a evitar episódios de violência (em virtude de os amigos a defenderem).

etária inferior sugerida na generalidade dos discursos recolhidos, nada nos garante que o mesmo aconteça no caso das mulheres *clubbers* deste último segmento<sup>139</sup>.

Todavia – e talvez algo surpreendentemente – dentro dos contextos *techno* encontramos, a este nível, uma afirmação das mulheres respeitante ao desenvolvimento de estratégias para lidarem com determinados problemas. Assim, para evitarem quer o controlo social que seria exercido no interior das festas pelos namorados, companheiros e maridos, quer o surgimento de episódios de violência – cuja causa atribuem essencialmente aos homens – estas frequentadoras organizavam-se entre si, formando um grupo de oito mulheres, para irem aos eventos. Tal funcionava como um mecanismo de salvaguarda da sua liberdade e autonomia, face a mecanismos de controlo social em que havia a reprodução dos papéis tradicionais, quando homens (namorados, companheiros, maridos) lhes procuravam impor limites face a quantidades consumidas e horários de saída (caso de Maria). São aqui marcas de género – claramente resultantes da sua intersecção com implicações de classe e de meio social – que a pista de dança não conseguia apagar. Adicionalmente, como vimos, as mulheres do *techno* têm, por vezes, papéis activos quer no «negócio» (a venderem substâncias, como Maria e Rosa; a roubarem), quer em episódios de violência (tanto quando fazem «filmes» [Vanessa] de ciúmes, como quando se associam a roubos). Nestes casos, haveria mais ou menos explicitamente uma protecção masculina no seio do grupo «do bairro», visível, por exemplo, quando a «amiga» de que fala Vanessa dizia à vítima (que tentava reagir), em tom de ameaça, a sua proveniência territorial, estratégia usada como forma de intimidação e de dissuasão de qualquer reacção por parte dos alvos que assaltava, quando ia às festas «p'ra se fazer à vida». Note-se como em tais estratégias existe uma manipulação quase maquiavélica de papéis e expectativas de género quando, nos grupos que nas festas «se fazem à videira», como diz Rosa, constituídos por vários homens e uma ou duas mulheres, estas simulam que a vítima as «apalpou» como mecanismo de distração para para se gerar a confusão e propiciar os roubos.

Ao que parece, os frequentadores associados ao *techno* que vão a festas de *trance* e de *drum'n'bass* são sobretudo homens (tal é claro nos discursos de todas as frequentadoras destas duas fracções entrevistadas). Não deixa de ser interessante verificar que as mulheres do *techno* parecem ir muito menos do que os homens do *techno* a festas das outras fracções do *clubbing* aqui estudadas – excepção feita à circulação entre pistas de grandes discotecas ou festivais onde se realizam, simultaneamente, eventos de vários géneros (tal como acontecia com as frequentadoras de *techno* entrevistadas).

Apesar das dimensões acima referidas, em que se verifica uma afirmação da autonomia e, inclusivamente, posturas activas no desempenho de papéis tradicionalmente

<sup>139</sup> DJ Trancer afirma: «Cada vez há mais raparigas novas a irem p'ra festas. E quando falo novas, falo de raparigas de 13, 14 anos». Júlia (*drum'n'bass*) considera igualmente que há cada vez mais mulheres nas festas (do segmento mais jovem). Este é um tema que mereceria ser estudado.

'masculinos' por parte de mulheres *clubbers* da fracção *techno* (e *house*)<sup>140</sup>, constata-se a existência, nessa mesma fracção, de discursos<sup>141</sup>, inclusivamente referentes a experiências pessoais, que apontam para situações de elevado risco e de perigo (relativamente às drogas e à sexualidade): «minar» as bebidas, aproximações e investidas de homens (os próprios seguranças e donos de estabelecimentos) em torno de uma mulher que dança, predadorismo e explícita violência sexual (nomeadamente consubstanciada através de tentativas de violação). A constatação feita por Ana (*techno*) de que geralmente «o pecado vem dos «grandes, daqueles que têm o poder» mostra como estes fenómenos não estão isentos de implicações extra-*clubbing* e de convertibilidade entre capitais (sub-cultural, económico e social, podendo a distinção entre sub-cultural e extra-sub-cultural fazer mais ou menos sentido conforme as situações).

O 'cordão humano' (se bem que sem objectivos de socorro humanitário!) formado pelos seguranças em torno de Rosa (*techno*), quando esta dançava freneticamente, absorvida pela música e pelo efeito das 'rodas', impedindo a passagem aos seus amigos que a procuravam resgatar, mostra como a dimensão espacial é central às estratégias dos poderosos. Quando, noutro episódio, dois seguranças a seguiram à casa de banho, tentando violá-la, o aproveitamento oportuno do momento certo para a fuga – a entrada de duas raparigas – mostra, por seu lado, a importância da dimensão temporal para os mais fracos. Os contributos de Certeau são aqui fortemente heurísticos.

Certas situações, como a «minagem», acontecem tanto a homens como a mulheres, constituindo, mais do que risco, um real perigo com o qual tanto homens como mulheres se deparam (especialmente se são iniciados), apesar do fenómeno adquirir contornos próprios conforme os géneros. Torna-se igualmente interessante constatar que Maria 'genderiza' comportamentos (aproveitar-se da fragilidade do outro, o predadorismo sexual, a «minagem», roubar, ser violento) como 'masculinos', ao referir-se a mulheres que exteriorizam essas práticas classificando-as de «piores que os homens». Cumulativamente, estas condutas são atribuídas aos «gunas», consequência, afinal, da massificação das próprias cenas. Assim, surge uma distinção de classe face à proveniência desqualificada e desqualificante de tais elementos perturbadores. É ainda especialmente relevante, na tripla intersecção entre género, classe e segmentação do *clubbing* 'underground' em fracções, constatar que são as mulheres do *techno* (de origens operária e popular e com *habitus* de classe bem vinculados com excepção de Ana) as únicas que relatam situações em que foram vítimas de predadorismo sexual e tentativa de violação. Apesar de «minar» as águas parecer constituir-se como um fenómeno transversal aos contextos de todas as fracções *club*-(sub)culturais estudadas (sendo, sem dúvida,

<sup>140</sup> Apesar de os dados não serem completamente claros nem consensuais a este respeito, fica a sensação de que a maioria das situações de risco associadas à sexualidade e às drogas aconteceriam nas pistas relativas às festas de *house* (recordem-se as situações de hibridismo e a pendularidade entre pistas).

<sup>141</sup> Nas frequentadoras do *D'n'B* e do *trance*, certos problemas como apalhões, violência, roubos, foram exclusivamente atribuídas não aos membros legítimos da respectiva fracção *club*-(sub)cultural, mas antes aos «gunas» ou «mitras» associados ao *techno*.

potencialmente comprometedor de eventuais possibilidades de «empoderamento»), a referência a tal prática surgiu com muito mais frequência e intensidade nos discursos das frequentadoras de *techno* do que nas restantes. Tenderão estas mulheres (considerando-se os contextos *clubbing* em que se movem) a ser mais vulneráveis a tais perigos?

Por outro lado, determinadas vicissitudes do eventual *empowerment* das mulheres especialmente proporcionado pela participação no *clubbing* são transversais a todas as fracções *club*-(sub)culturais: este é o caso, especificamente, da tendência que se verifica, com mais ou menos intensidade, de serem subsidiárias e dependentes face aos homens na obtenção de drogas. Possuir drogas e dá-las a outros/as funciona, claramente, nos cenários em estudo, como uma forma de capital sub-cultural. Sendo as economias de distribuição e uso de drogas das fracções *club*-(sub)culturais analisadas fortemente marcadas pelas possibilidades de obtenção gratuita de drogas pelas mulheres, tal parece potenciar as possibilidades de risco já que, como diz o ditado, 'a cavalo dado não se olha o dente'. A propósito destas complexas articulações entre risco, capital sub-cultural, género e drogas, emergiram elementos que evidenciam quer o facto de que os homens poderão oferecer drogas como estratégia de «engate» e com expectativas de obterem o retorno em termos de gratificação sexual, quer circunstâncias em que as mulheres manipulam e jogam com tais expectativas (eventualmente induzindo-os em erro), com vista a maximizarem a obtenção gratuita de drogas. Não são de negligenciar marcas estruturais que transcendem o *clubbing*, em virtude da existência, no âmbito dos processos descritos, de mecanismos de convertibilidade dos capitais extra-sub-culturais em capital sub-cultural (nomeadamente através da conversão do capital económico em drogas/capital sub-cultural). Paradoxalmente, no âmbito de todos estes processos, surge, inesperadamente, o 'empreendedorismo' de Maria e Rosa (*techno*), em que são marcantes as contradições de uma curiosa mistura entre dependência (face aos homens) e empreendedorismo (em que a dependência se assume enquanto condição desse mesmo empreendedorismo)<sup>142</sup>. O facto de estas situações terem surgido no *techno* (entre frequentadoras oriundas de meios populares), enquanto que, nem no *trance* nem no *drum'n'bass* (ao que tudo indica fracções muito frequentadas pelas classes médias), foram feitas referências a mulheres vendedoras de substâncias (inclusivamente quando o entrevistador abordava a questão directamente<sup>143</sup>) não deixa de ser interessante. Talvez entre os factores explicativos da pouca participação das mulheres na venda de substâncias (será o *techno* excepcional a este respeito?) esteja na possibilidade de tal prática ser particularmente mal vista se for levada a cabo por uma mulher, como sugere DJ Trancer (*trance*) – inclusivamente, haveria dois pesos e duas medidas no julgamento

<sup>142</sup> Tenha-se em conta que Rosa afirma que as quatro frequentadoras de *techno* entrevistadas venderam substâncias nas festas. No caso destas duas frequentadoras (Maria e Rosa) serão apresentadas hipóteses explicativas a este respeito nos respectivos 'retratos', recorrendo-se à teoria disposicional.

<sup>143</sup> Apenas surgiu a referência de Violeta a uma *trancer* que vendia mas ao serviço de um homem.

de homens e mulheres, deparando-se estas com uma desqualificação social ao serem equiparadas aos «mitras» («mas tu agora és mitra?»).

Finalmente, como vimos no capítulo terceiro e depois no 'retrato' de Violeta, um elemento infra-estrutural da economia de uso e distribuição de drogas em todas as fracções de *clubbing* aqui estudadas (nomeadamente o facto de serem os homens os detentores das drogas e a tendência das mulheres em serem «colas») tem implicações nos níveis de risco experienciados pelas mulheres («colas») em função da sua pertença social. Como sugere o 'retrato' de Violeta, a inexistência ou escassez de capital económico contribui para uma maior predisposição para ser-se «cola». Como «a cavalo dado não se olha o dente», como diz o ditado, tal indicia que deter menor capital económico/poder de compra (em virtude de classe de origem/pertença), é um factor (entre outros) que, ao gerar uma maior tendência a ser «cola», potencia, conseqüentemente, o assumir de comportamentos de maior risco (aceitam gratuitamente as substâncias, dado que é o único modo de as poderem consumir dada a falta de recursos financeiros, não se preocupando com a origem das mesmas).

### Masculinidades e relações de género

Importa agora tecer alguns comentários a propósito da questão das masculinidades e relações de género nas fracções *club*-(sub)culturais estudadas<sup>144</sup>. Apesar de a pesquisa ter como objecto de estudo as experiências das mulheres, o género é eminentemente relacional, levando a uma abordagem das representações femininas das masculinidades, o que constitui, aliás, uma aliciante dimensão para um aprofundamento futuro.

Parece ser claro que se configura uma relativa oposição entre as masculinidades que são porventura dominantes, por um lado, no *techno* e, por outro, no *trance*. As masculinidades mais polarizadas ou 'duras' do *techno* (frequentadores potencialmente agressivos e eventualmente impositores de um controlo masculino sobre as mulheres, sem que se negligencie o controlo por vezes cerrado por parte das próprias mulheres, para além dos eventuais «filmes» de ciúmes deles e delas) estão em consonância/'homologia' com o estilo relativamente andrógino – em direcção ao 'masculino' – do próprio *techno*. Como descrevem Rosa e Vanessa, as mulheres vestem despreocupadamente uma *t-shirt*, calças de ganga, sapatilhas, sem usarem qualquer maquilhagem. Por outro lado, a forma de masculinidade e os estilos estão em consonância com as próprias características da música, mais 'dura' e 'agressiva', na qual predomina o aspecto rítmico, com batidas muito fortes e rápidas (ou rapidíssimas), hiper-minimalista e em que a dimensão melódica está praticamente (ou mesmo) ausente (a que se junta o elevadíssimo volume sonoro).

<sup>144</sup> Note-se que este estudo teve como objectivo apreender as experiências das mulheres e os seus olhares sobre elas próprias, as outras mulheres e os homens *clubbers*. Como tal, há que ter em conta que as seguintes reflexões referentes às masculinidades usaram, como matéria-prima substancial – se bem que não exclusiva – os discursos produzidos pelas próprias mulheres *clubbers*. Esta questão será problematizada adiante.

A agressividade e os episódios de violência (cuja responsabilidade é atribuída principalmente – mas não exclusivamente, note-se – aos homens) seriam potenciados pelo uso das 'rodas' (*ecstasy*) – cujos efeitos consistem em maximizar a energia dos movimentos. A dança no *techno* faz-se, aliás, com movimentos bastante energéticos. Quanto aos efeitos do *ecstasy*, para além de poderem gerar a "onda do amor", Maria refere que podem potenciar a violência, já que "aquele que é violento e que só vê violência (...) acho que ainda fica pior, mais possuído". Note-se que as festas de *techno* são frequentemente marcadas por episódios de violência, possivelmente ligados, em parte, ao narcotráfico. Curiosamente, no entanto, esta *acentuação de uma masculinidade das classes populares*, misturar-se-ia com uma *suavização* dos seus traços: «os olhares de topo giggio» de quando ficam «mais meiguinhos», «muito apaixonados» – «como elas»<sup>145</sup>, aliás –, que Rosa atribui aos efeitos das 'rodas', pois «no estado normal, de certezinha que eles não são assim...». Enquanto este aspecto confirmaria a sugestão de McRobbie (1994) segundo a qual o *ecstasy* suaviza as referidas masculinidades, o anterior levanta interpelações não negligenciáveis, levando a um questionamento da aplicabilidade e da universalização não problematizada dessa interpretação<sup>146</sup>. Adicionalmente, o facto de nas festas de *techno* (ao contrário, porventura, dos contextos a que McRobbie se refere) a regra parecer ser a mistura de *ecstasy* com álcool e outras drogas (em grandes quantidades) levanta questões adicionais sobre os efeitos daí decorrentes. Refiram-se, como marcas das relações de género presentes na fracção e cena *techno*, o controlo social e a possessividade (exercidos com especial força pelos homens, mas também com vitalidade pelas mulheres – recorde-se as descrições dos seus «filmes de ciúmes» e os episódios de lutas entre si).

No extremo oposto encontramos as masculinidades do *trance*, onde se parecem esbater, até certo ponto, diferenças/desigualdades de género. Teresa e Clara são bastante assertivas na sua afirmação de que as festas de *trance* constituem um lugar de «igualdade e liberdade» para as mulheres. Tal estaria em 'homologia' – mais uma vez – com o estilo, também andrógino ou 'unissexo', mas desta vez em direcção ao feminino (em certos aspectos como o uso de túnicas, por exemplo). Um frequentador do *techno* (homem) caracterizava precisamente as festas de *techno* como sendo cenários de violência (onde se juntam, segundo ele, os «maiores bandidos» do país), afirmando depois que «os do *trance* não fazem mal a ninguém». A postura dos *trancers* (pelo menos a sua ideologia e discurso 'oficiais') de recusa da violência, associa-se a todo um conjunto de outros elementos ideológicos e respectivas formas de estar, tais como a espiritualidade, a igualdade, o respeito pelo outro, bem como a preocupação ecológica e a recusa dos valores consumistas, elementos esses claramente orientados para constelações pós-materialistas. Como se pôde verificar nos casos das *trancers* entrevistadas, existe claramente – mais do que uma *significância* específica da participação *club*-(sub)cultural nas suas vidas – um conjunto de *consequências* concretas dos elementos identitários e

<sup>145</sup> Note-se aqui que, implicitamente, essa alteração da masculinidade acontece em direcção ao 'feminino'.

<sup>146</sup> Não é certo, aliás, que tal interpretação tenha resultado de um trabalho *empírico* sistemático.

disposicionais gerados no seio desta fracção (sub)cultural que se concretizam nos planos extra-(sub)culturais (relativos à vida familiar, profissional) e respectivos contextos. Estes elementos ideológicos transcendem e não se reportam explicitamente a disposições directamente relevantes ao nível do género, mas poderão ser indirecta e implicitamente consequentes a esse nível, gerando um certo 'apagamento' ou pelo menos esbatimento de determinadas desigualdades de género. Clara, por exemplo, refere certos comportamentos masculinos de participação na divisão de tarefas, inclusivamente na prestação de cuidados aos filhos, como sendo mais prevacentes nos casais de *trancers* do que na sociedade entendida globalmente. Enquanto decorria a entrevista com uma outra *trancer* (Filipa), em sua casa, o companheiro, a certa altura, trouxe-nos, simpaticamente, um lanche com chá, compota, manteiga e pão. As masculinidades do *trance*, no âmbito de uma problematização que relacione o fenómeno com as actuais questões associadas ao género, parecem adquirir uma *significância* – sendo este conceito, aliás, central à análise aqui levada a cabo – como *novas masculinidades*. Será então o *trance* um 'espaço privilegiado de experimentação de novas'... masculinidades?<sup>147</sup>

As masculinidades do *drum'n'bass*, poder-se-ia dizer, ficam no meio-termo entre as outras duas fracções, parecendo haver, relativamente ao segmento dos frequentadores mais antigos, uma espécie de cavalheirismo e uma certa «apreciação» da presença das mulheres (Júlia) nas festas.

Duas dimensões que se intersectam nos processos de construção social do género e das relações de género nas *club*-(sub)culturas são, por um lado, as próprias características (relevantes ao nível do género) de cada uma das fracções/cenas (e respectivas formas de socialização) e, por outro, as pertenças estruturais pré e extra-*clubbing* dos frequentadores e respectivas regularidades que constroem identidades e mecanismos disposicionais pré-*clubbing* marcados pelo género e pela classe/meio social. Ao nível das origens e trajectórias pré e extra-*clubbing*, as diferenças sociais entre os frequentadores estruturam díspares percepções de como vivem e concebem os géneros e suas relações. No entanto, o próprio processo de integração, participação e socialização *club*-(sub)cultural poderá gerar novas disposições ou modificar as pré-existentes.

### Uma 'magia' com marcas sociais

É extremamente interessante o surgimento do termo 'magia' nos discursos das frequentadoras de *techno/house*<sup>148</sup>. A 'magia' de que nos falamos reporta-se, sem dúvida,

<sup>147</sup> Recorde-se que DJ Trancer atribui um presumível crescendo na presença de posturas de 'engate' molestadoras e quase predatórias por parte dos homens nas festas de *trance* (que levam a um incómodo físico e social de si e das suas amigas) à maior presença de «mitras» nas festas (bem como a uma eventual alteração comportamental no segmento etário inferior).

<sup>148</sup> A participação destas mulheres no *clubbing* é marcada por um certo hibridismo, nomeadamente entre o *techno* e o *house*. No entanto, há nelas uma coincidência entre a pertença estrutural e o gosto, com excepção de Maria, que musicalmente aprecia mais o *house*.

aos 'outros lugares' (*elsewheres*) e a uma 'libertação' – relativa – face ao quotidiano com contornos pós-modernos, se bem que temporária. De facto, quando Rosa e as suas amigas conseguem, com um certo deslumbramento, entrar nas zonas VIP das festas de *house*, gera-se a percepção de determinadas 'possibilidades de movimento para além dos constrangimentos, fronteiras e regulações implicadas na existência quotidiana' (Pini, 2001). Por outro lado, é também de notar que aquela 'magia' adquire implicações que constituem um interessante contraponto ao uso do conceito por Pini<sup>149</sup>, quando esta autora sugere que nos contextos *clubbing* e na pista de dança as mulheres efectuem uma 'resolução mágica' das contradições de género marcantes das sociedades ocidentais contemporâneas. Ou seja, especificamente, na zona VIP do *house* [não no centro da pista de dança, note-se] haveria – até certo ponto – uma 'resolução mágica' – temporária, repetimos, e *parcial* – não apenas de contradições de género, mas certamente de *contradições ou diferenças de classe* (com o esbatimento de diferenças e de fronteiras, subversão e mesmo inversão social, quando «peixeiras viram *jet-sets*» e vice-versa), sendo aqui evidente a interseccionalidade entre género e classe<sup>150</sup>. No entanto, mesmo assim, tal só funcionava em certos aspectos e até certo ponto. 'Magia' não significa aqui uma espécie de vazio social, um apagamento de marcas sociais em termos de implicações estruturais, pois persistem diversos aspectos em que as diferenças (nas posições) não se apagam, antes se reproduzem. Os processos de conversão dos capitais económico, cultural, social e simbólico em capital subcultural não deixariam de inscrever certas marcas nas interações. Quando confrontadas com os sedutores 'convites' feitos pelas «tias da Foz» (para as acompanharem aos seus apartamentos onde «não lhes faltaria nada»), através dos quais a posse de capitais (económico, social, simbólico e cultural, convertidos em capital subcultural) seria mais ou menos ostentada, provavelmente Rosa e as amigas não perderiam jamais a noção de que, no fundo, elas continuavam a ser as «gunas» (diferentes dos «betinhos», dos «meninos de estudo» e das «tias da Foz» cuja presença identificavam) – e de que a todo o momento (se é que não no exacto momento em que tinham entrado na zona VIP) poderiam ser reconhecidas e,

<sup>149</sup> Esta autora não deixa de salientar que o próprio estado de 'liberdade' e de 'pura expressão de si' que é atribuído aos efeitos das drogas não consiste numa 'perda' ou de um 'desfazer' do eu. Pelo contrário, a produção de tais 'estados de êxtase' envolve processos de manutenção, regulação e monitorização (Pini, 2001: 173-187).

<sup>150</sup> O emprego do termo «peixeira» merece alguns comentários relativos à significância do mesmo. Ao referir as «peixeiras que se viravam *jet-sets*» Rosa está, sem dúvida a referir-se a ela própria e a Ana, que a acompanhava nas suas incursões nestas zonas VIP. O termo «peixeira» é correntemente usado num sentido não literal, como desqualificação social, representando alguém como tendo certos modos de estar e comportamentos (falar alto e 'muito', discutir, gesticular, etc. – um *habitus* e uma *hexis*, sem dúvida) associados aos meios populares (de onde provêm também os «gunas»). No caso de Rosa, ela é-o, desde logo literalmente (profissionalmente é vendedora de peixe). Ana não o é literalmente, mas essa imagem como desqualificação social já lhe foi aplicada, durante a sua fase de «vida betinha», pelo ex-marido (de classe média) – como ela própria afirma – por «(...)ter saído de uma zona que era bairrista... – tipo o meu ex-marido chamar-me peixeira... tá a ver? [risos]». Note-se que Ana reconhece-se a si própria e às amigas como encaixando na etiqueta «guna», heteronomamente atribuída a habitantes do bairro.

consequentemente classificadas como tal<sup>151</sup>. É improvável que determinadas subtilezas em termos de diferenças nos modos de apresentação e de verbalização, por exemplo, desaparecessem, mesmo nas situações em que «umas que até eram umas grandes peixeiras (...) entravam nas festas e pareciam uma grandes *jet sets*», traindo através da *hexis*, a distância face às performances corporais legítimas.

Concluindo, existem aspectos no fenómeno *clubbing* em que se verifica uma certa dissolução de diferenças, um pouco como defendem as abordagens em que se propõe a noção de 'corpo sem órgãos', nomeadamente na própria pista, quando uma massa de pessoas, viradas para o DJ, dança agitadamente. Tais dimensões são interessantes e sociologicamente relevantes, mas uma abordagem que a elas se cinja deixa escapar uma significativa parte da realidade. A desorganização e a abstracção das pessoas enquanto dançam (*losing it*) (Pini, 2001) não serão assim tão absolutas, mesmo se, em certos momentos, os *clubbers* se abstraem e, ensimesmados, se deixam absorver pela música, perdendo-se na dança: a prática de *ballet* e de dança contemporânea ao longo da socialização pré-*clubbing* (Filipa, Júlia) – um capital cultural corporalizado que se manifesta mesmo inconscientemente – gera distinções até no meio da pista, impedindo-nos de esquecer que a organização social existe mesmo quando os frequentadores 'se abandonam' e se deixam transportar pela música e pelo movimento.

Não é concebível, pois, a ideia de um vazio social e de total apagamento de marcas sociais. Mesmo se em certos momentos isso [quase?] acontece, tal não esgota todas as dimensões que o fenómeno *clubbing* tem na pista e na cena. Aliás, mesmo ao colocarmos o enfoque analítico sobre a pista 'em si' – que seria o *locus*, por excelência, da desorganização –, ou seja sobre os momentos de dança e de relação com a música, as abordagens pós-modernas deixam escapar, como pudemos ver nos casos de Júlia (*drum'n'bass*) e de Filipa (*trance*), que apesar da confusão e desorganização nem todos mantêm as mesmas posturas expressivas. É adequado citar novamente Hollands, quando afirma que, se os pós-modernos não encontram desigualdades ou estratificação nas culturas juvenis, tal se deve, pelo menos em parte, ao facto de não as procurarem (citado por Carrington e Wilson, 2004:77).

Deste modo, constituiu nossa intenção, no âmbito desta investigação, não construir um quadro teórico fechado, mas antes afiliado e aberto à complexidade, às contradições e ao hibridismo da própria realidade.

### ***Identities, dispositions and significance of clubbing in 'portraits': an empirical localization and individualization of femininities***

Para um aprofundamento da análise da participação e das experiências das mulheres no *clubbing*, permanecendo aberto a marcas de classe, de meio social, de género ou

<sup>151</sup> A partir do que vimos no 'retrato' de Maria, é possível que também aqui houvesse implicações em termos de *grupos de referência*.

de gosto, a elaboração de 'retratos' sociológicos foi crucial. Na verdade, estes revelaram-se um instrumento metodológico de enorme heurística para a especificação empírica localizada das identidades e das disposições pré-*clubbing* e *clubbing* das mulheres – e, desse modo, das próprias feminilidades em jogo. A aplicação desta metodologia constituiu, portanto, um meio de nos precavermos face aos riscos de determinados procedimentos analíticos dependerem de uma teorização demasiado abstracta e insuficientemente concretizada empiricamente, baseando-se assim na suposição de feminilidades, identidades e disposições de género e de classe. De um modo igualmente relevante, evitou a produção mecânica de deduções interpretativas a partir da posição dos actores no espaço social (pré e extra-*clubbing*) e, logo, insuficientemente fundadas.

As vivências e as experiências das mulheres no *clubbing* foram estudadas procurando superar a facilidade dos dados fragmentários e considerando as suas pertenças estruturais, a par dos projectos, trajectórias e subjectividades. Tais procedimentos foram empregues quer relativamente à análise dos modos como a socialização pré-*clubbing* condiciona as vivências e experiências das festas (*eixo de análise II*), quer ao papel e à *significância* que a participação no *clubbing* opera na subjectividade e vida de cada mulher (*eixo de análise III*). De igual modo, foram consideradas as eventuais *consequências* que as disposições geradas no âmbito da socialização no interior das fracções *club*-(sub)culturais provocam noutras dimensões das vidas das mulheres e respectivos contextos de acção. Daí a importância conferida a conceitos como *pertenças estruturais, modos de socialização e de incorporação*, a par de *transferibilidade e vigília/sonolência das disposições* conforme os contextos de acção e formas de articulação entre *esferas de vida*.

De forma transversal a estas dimensões abrangidas em ambos os eixos de análise, procurámos restituir o coeficiente de singularidade de cada um dos casos, resultante da forma diferenciada como os diferentes factores nele se configuram (singularidade essa que é potenciada pela multiplicidade de disposições e contextos e pelas contradições/tensões que daí emergem). Sem procurar construir artificialmente a coerência também não deixámos, no entanto, de apreender sempre que esta surgiu como um traço empiricamente relevante. Por outras palavras, mobilizamos igual atenção analítica tanto em relação aos aspectos em que se verificaram correspondências face às grandes regularidades sociológicas como em relação àqueles que surgiram como excepção (ou, se quisermos, um caso específico das próprias regras sociológicas).

Sem que, de modo algum, tal consista numa síntese exaustiva, procuraremos, em seguida, realçar alguns aspectos importantes da análise horizontal e vertical dos diferentes 'retratos':

- O hibridismo das feminilidades de Violeta (*drum'n'bass*) (com a co-existência de elementos tradicionais, emancipatórios e pós-feministas), bem como as contradições disposicionais resultantes entre a socialização no colégio católico e a esfera amical (ou mesmo entre esta e a familiar);

- O modo como as disposições geradas através da socialização familiar de Violeta – de classe/meio social (a importância da independência financeira e de conquistar as coisas desejadas por si própria, sem depender ou pedir a outrem) em intersecção com elementos identitários e disposicionais de género (feminilidade emancipada estimulada pela mãe que, tendo sacrificado a carreira pela vida conjugal e por uma feminilidade tradicional, não desejava o mesmo para a filha) determinam a sua postura, marcada pela autonomia na obtenção de drogas (comprando-as independentemente) («se gostas e queres tens que... poder!») e pela categorização e julgamento críticos relativamente às mulheres «colas»;
- A possibilidade de se interpretar o empreendedorismo de Rosa (*techno*) na venda de substâncias nas festas (ora obtidas gratuitamente dos homens, ora contrafeitas) como sendo resultante, ou pelo menos maximizada, por uma activação das disposições geradas através da sua socialização profissional como vendedora de peixe (trabalhadora independente);
- Maria (*techno*) também vendia substâncias (o que aconteceu na companhia de Rosa). O seu discurso indicia que, para além de simplesmente exteriorizar uma postura passiva na dependência face aos homens para obter 'rodas' gratuitamente (que guardava para depois consumir e/ou vender), envolveu-se em situações em que activamente "as ia lá buscar" e em que jogava com as expectativas de 'engate' para maximizar as possibilidades de obter as substâncias. É possível que as disposições activadas durante esta gestão e manipulação de expectativas tenham sido desenvolvidas ao longo das suas incursões na «vida da noite»;
- Em Filipa (*trance*) e Júlia (*drum'n'bass*), o facto de terem praticado *ballet* e dança contemporânea provoca um impacto sobre o modo como se relacionam com a música e a dança no *clubbing*. Constituindo um capital cultural incorporado, gera uma distinção social ao manifestar-se na *hexis corporal*, exercendo, por sua vez, influência sobre as classificações e interacções sociais entre *clubbers*;
- O caso de Filipa (*trance*) evidencia modos de relação diferenciados com várias panóplas *club*-(sub)culturais (ideológicas, simbólicas, materiais), em virtude de uma diferenciação na posse de capital cultural e académico (saber o que é e o que significa o *aum* versus vê-lo meramente como "o três do *trance*" estar culturalmente informado sobre o hinduísmo versus segui-lo "cegamente");
- Em Teresa (*trance*), a exposição a instâncias múltiplas e contraditórias de socialização (a socialização familiar inculcando-lhe uma feminilidade tradicional de raiz rural versus as "mulheres emancipadas" dos filmes dos anos 80 que via na TV, os grupos de amigas e as suas mães);
- O contraste entre:
  - Helena (*drum'n'bass*): uma situação de oposição (dissonância) (filtragem activa e conseqüente rejeição) entre, por um lado, um conjunto coerente e enraizado de elementos identitários e disposicionais de género gerados ao longo

- da socialização familiar pré-*clubbing* (feminilidade tradicional) e, por outro, outras feminilidades presentes no *clubbing* (e que lhe são como que *propostas*);
- Dj Trancer (*trance*): pelo contrário, uma situação de continuidade (consonância) entre a sua feminilidade gerada ao longo do seu percurso pré-*clubbing* (o próprio pai detinha uma discoteca e mantinha uma actividade de *Djing*, a mãe relativamente liberal relativamente ao consumo de drogas) por um lado, e a feminilidade construída no âmbito da sua pertença e participação *club*-(sub)cultural, por outro;
  - A influência das pertenças estruturais e *club*-(sub)culturais no estabelecimento e nas formas de relação com os outros (auto e hetero-classificação [«betinhos», «meninos de estudo» versus «gunas», «mitras»], julgamento, interacção). As correspondentes diferenciações nos modos de vivenciarem as festas;
  - Elementos de singularidade algo inesperados:
    - Clara (*trance*): a preocupação ecológica da sua mãe, que se reflectiu activamente na socialização de Clara (os pais eram operários), tornando-se, sem dúvida, um factor que potenciaria a possibilidade de identificação com um movimento cuja ideologia defendesse, precisamente, o ecologismo. Por outro lado, realce-se a valorização da escola pela mãe, associada a um investimento na mobilidade social;
    - Teresa (*trance*): a emergência do seu gosto pela leitura num contexto familiar de desvalorização da escola (a vizinha que lhe emprestava os livros) e a sua persistência em continuar os estudos.
  - No caso de Ana (*techno*) houve uma fuga, através do casamento, à origem cigana (e à correspondente feminilidade), entrando numa "fase de vida betinha", seguida de divórcio e, já depois de uma passagem pela «vida nocturna», de um retorno ao bairro (já definitivamente distanciada da cultura cigana). É de realçar como ocorreram, ao longo do seu percurso, processos sucessivos de re-construção disposicional (não dissociáveis da sua procura de aprender a relacionar-se com diferentes tipos de sujeitos sociais). O seu caso demonstra a heurística do conceito de *disposição* (em particular da noção de multiplicidade disposicional), mostrando, igualmente, como em determinadas circunstâncias a noção fixista de *habitus* pode ser demasiado rígida e implicar uma coerência desadequada à realidade. Ainda assim, não é de negligenciar a hipótese de, em certa medida, e após proceder a duas espécies de fugas/rupturas, o retorno ao bairro, algo próximo geográfica e socialmente da família de origem (onde parece ter encontrado algum equilíbrio), poder indiciar uma certa prevalência de elementos integrantes de um *habitus* primário;
  - O caso de Ana (*techno*), mas também os de Violeta (*drum'n'bass*) e de Teresa (*trance*), mostram igualmente como a noção de *multiplicidade disposicional* se revela heurística quando contraposta à inevitável ênfase na coerência e linearidade implicada no conceito de *habitus*;

- No entanto, como já anteriormente afirmamos, não negamos a possibilidade de existência de trajectos em que se verifica, no sujeito, um grau de coerência disposicional suficientemente forte de modo a configurar um *habitus* propriamente dito (conceito que denominaria, assim, uma situação entre outras possíveis). O caso de Helena (coerência das disposições e manutenção coerente e assumida de uma certa feminilidade tradicional em todos os contextos de acção) representaria um *habitus* relativamente unificado (com traços claros de intersecção entre o género e a classe). Apesar de ser necessária mais informação, os dados obtidos sugerem que o caso de DJ Trancer seria semelhante (relativamente ao qual, no entanto, e ao contrário de Helena, as feminilidades *clubbing* estariam em consonância);
- O género adquire formas concretas através da sua intersecção com outras variáveis, tais como classe e meio social. Júlia (*drum'n'bass*) e Maria (*techno*) definem-se a elas próprias enquanto 'maria-rapaz'. É de realçar como, no caso da Maria, esse facto contribuiu para o que o pai lhe arranjasse emprego como operária (reproduzindo o seu próprio lugar de classe), abandonando a escola precocemente. O facto de passar muito tempo no local de trabalho do pai terá sido determinante para a opção feita por este (facto esse com implicações, precisamente, não só da variável género [ser 'maria-rapaz'] mas também da(s) variável(eis) classe/meio social, entre os quais uma provável desfocalização face aos objectivos escolares no quotidiano de Maria). A apreciação subjectiva que Maria desenvolve da circunstância de ter assumido demasiado cedo um conjunto de responsabilidades associadas a uma feminilidade tradicional (família, maternidade), em virtude de ter sido mãe e casado jovem, gerou em si um sentimento de desperdício da sua juventude. É de considerar a hipótese de, após o seu divórcio, o facto de o seu "flashar" a ter conduzido a uma situação de desestruturação (dependência de drogas 'pesadas' e entrada na «vida nocturna») poder ter sido potenciado pela ausência ou insuficiente definição e institucionalização de outras formas de feminilidade assaz consolidadas naquele meio social (popular) e alternativas;
- Duas reflexões adicionais, ainda sobre os diferentes modos de vivenciar o ser-se "maria-rapaz" em função da interseccionalidade entre género e classe:
  - Note-se o contraste entre, por um lado, o ripostar fisicamente por parte de Maria (*techno*) ao ser agredida pelo marido (que atribuiu a ser "maria-rapaz", precisamente) *versus*, por outro, a reacção de Júlia (*drum'n'bass*) quando, numa festa, ao ser apalpada por um «guna» evita reagir e muda de sítio para afastar um episódio de violência e reacções de defesa por parte dos rapazes do seu grupo. Salvaguardando a diferença qualitativa entre as duas situações, poderia ser interessante notar que, enquanto em Maria (*clubber* de meio popular) a 'disposição' "maria-rapaz" (se assim a podemos chamar) efectivou-se numa reacção considerada tipicamente masculina, ao nível da construção psico-cultural (em meio popular, especialmente), terá havido em Júlia (*clubber* de

classe média) a supremacia de uma disposição de classe – evitar problemas e situações de violência – sobre uma 'disposição' de género (ser «maria-rapaz»);

- Também Vanessa (*techno*) se considera «maria-rapaz» (apesar de não ter sido elaborado o seu 'retrato'). Apesar disso, no episódio por si relatado<sup>152</sup>, quando numa festa um desconhecido a convidou a dançar, através da sua linguagem corporal (afectuosa e assexualizada, tal como nas situações descritas por Pini e associadas ao consumo de *ecstasy*), é de notar que ela pediu *autorização* ao seu companheiro para aceder e corresponder. Aqui – e apesar de Vanessa ser, segundo ela, «maria-rapaz» – as disposições resultantes de uma clara intersecção entre classe e género, associadas ao modelo de relação dominante nas festas de *techno* e no bairro, em que os homens são controladores e possessivos, terão predominado sobre a dimensão mais associada ao género (se assim podemos dizer) da 'disposição' «maria-rapaz».
- Certos traços da «magia» das zonas VIP das festas de *house* que é descrita por Rosa (*techno*) sugerem a presença de elementos de feminilidade pós-modernos (interacções sexualizadas entre mulheres) em intersecção com um esbatimento de fronteiras e inversão, igualmente, de contornos pós-modernos, com implicações ao nível da classe/meio social.
- Apenas em Violeta (*drum'n'bass*) foi observada claramente a presença de traços de feminilidade pós-feministas. Alguns desses traços serão certamente ambíguos, porque passíveis de serem vistos como tradicionais, mas a esse nível o próprio conceito de 'pós-feminismo' é, ele próprio, dúbio. No entanto, é clara a presença e actuação de elementos pertencentes à cultura mediática pós-feminista, nomeadamente o uso do termo 'relógio biológico' que, ao interligar-se com outros factores (o desejo de maternidade...), lhes confere, por isso mesmo, uma significância 'pós-feminista'.

Todas as fracções estudadas desempenham, para os frequentadores, uma função de descarga de tensões e de energias ao final de uma semana de trabalho, um traço igualmente *club*-cultural (interligado com a questão da extensão da juventude nas sociedades ocidentais, como tão bem demonstra o discurso de Maria). O *drum'n'bass* parece ser a fracção, de entre as estudadas, que reveste um carácter mais *club* cultural, sendo-lhe intrínseco um certo *fashion* ligado ao consumo – que seria ele próprio um elemento de ideologização, note-se. No entanto, não se esqueça que os seus frequentadores legítimos não seriam apenas unidos pela variável pós-moderna do gosto, mas também por características sociais comuns. O *techno* parece associar-se mais estritamente ao meio popular e operário (havendo, pois, uma maior homogeneidade no perfil social dos frequentadores), o que seria uma característica *subcultural* fundamental segundo o quadro

<sup>152</sup> Não foi, no entanto, elaborado o seu 'retrato'. A narração deste episódio pode ser consultada no capítulo 3.

teórico clássico da escola de Birmingham. A territorialidade (associada às periferias urbanas) e a sua defesa constituem ainda uma dimensão relevante, relacionada com os episódios de violência frequentes. Dado que, pelo menos em parte, estes episódios poderão estar associados a lutas entre grupos diferentes pelo controlo dos mercados de venda de drogas, é possível que a aderência às festas de *techno* se articule com outras dimensões e práticas sociais e culturais, constituindo uma *subcultura*, quer ligada às periferias urbanas e a determinados bairros, quer ao sub-mundo do narcotráfico<sup>153</sup>. No entanto, um uso exclusivo do quadro subcultural clássico não é porventura suficiente para a compreensão de todas as implicações do fenómeno.

Ao contrário das outras fracções *club*-(sub)culturais estudadas, o *trance* revelou capacidade de gerar elementos identitários e disposicionais *consequentes* nas outras esferas de vida (profissional, familiar...) e nas configurações identitárias dos seus frequentadores. Associado a uma certa *resistência* (Clara e Teresa) – configurando-se como um traço sentido subcultural *stricto sensu* – este aspecto distingue o *trance* das outras fracções, o que o aproxima (pelo menos no seu núcleo duro) a uma subcultura propriamente dita ou a uma contra-cultura. No entanto, ao que tudo indica, os seus frequentadores *legítimos* são geralmente provenientes da classe média (e não da classe operária, do qual a subcultura seria supostamente, de acordo com o quadro teórico da Escola de Birmingham, expressão 'autêntica')<sup>154</sup>. Tal facto problematiza uma eventual correspondência do *trance* ao modelo de subcultura. No entanto, recorde-se, Muggleton (1997, 2000) alerta-nos para o facto de as subculturas serem – pelo menos em parte – uma construção resultante do quadro teórico usado e que, na própria época da sua emergência, a teoria subcultural do CCCS de Birmingham revelou dificuldades em enquadrar no seu modelo analítico, precisamente, as subculturas associadas à classe média. O facto de a ideologia *trance* ter um vincado traço 'colectivista' e ser, ao que tudo indica, maioritariamente vivenciada por *clubbers* das classes médias parece conferir razão a Muggleton (2000) quando argumenta que a oposição entre contra-culturas 'individualistas' de classe média e subculturas 'colectivistas' das classes trabalhadoras foi indevidamente exagerada.

Quer no *trance*, quer no *drum'n'bass*, os próprios processos de massificação e comercialismo que alegadamente têm vindo a ocorrer, associados a um aumento da frequência e do número de festas, a uma maior publicitação de eventos (uso de cartazes, fim do secretismo) e a uma maior heterogeneidade dos frequentadores (até certo ponto unidos pelo *gosto*) – para desagrado dos frequentadores mais antigos – seriam factores associados à emergência de traços cada vez mais pós-subculturais. Como refere Cátia

<sup>153</sup> Para uma reflexão sobre a adequação do *trance*, do *house* e do *techno* à teoria subcultural clássica (se bem que apenas relativamente a este quadro teórico) cf. Silva (2006).

<sup>154</sup> Clara e Teresa, ambas de origem operária (apesar de terem tido trajectórias ascendentes) são, das *trancers* entrevistadas, as que enfatizam o significado destas festas como espaços de igualdade de género, de liberdade e libertação da mulher. São também aquelas de cujos discursos emerge a dimensão de *resistência*. Este facto poderá ser bastante significativo.

(*drum'n'bass*), «hoje em dia acho que é um mix de culturas... dantes não era assim». De facto, o processo de massificação que parece ter ocorrido nos últimos anos constitui uma *quarta trave-mestra* dos contextos estudados, a adicionar às três que foram expostas no capítulo terceiro.

A crescente massificação, comercialismo e a diversificação dos perfis sociais dos frequentadores associam-se também a processos de *desideologização*, nomeadamente entre os novos frequentadores, o que é particularmente notório no caso do *trance*, dado o seu carácter particularmente formal. Tudo isto se agrega, em suma, à noção pós-subculturalista sugerida por Muggleton (2000) de que as participações (*club*) subculturais devem ser entendidas como ocorrendo no âmbito de projectos identitários individuais, marcados pelo hibridismo e pela fluidez, em que se verificam processos de apropriação selectiva (mais ou menos desideologizada) de diversos elementos provenientes de múltiplas subculturas que são posteriormente integrados nesses mesmos projectos identitários. Tal é visível, por exemplo, na procura desinformada por parte de muitos de um objecto reconhecido como estando associado à cultura *trance*, de modo a ser ostentado (o «três do transe») sem que, no entanto, lhe seja conhecido o verdadeiro significado (note-se as implicações ao nível da posse de capital cultural e académico). Todavia, nem sempre os projectos identitários dos «mitras» serão tão 'inautênticos' e superficiais como se esperaria (porque baseados no uso de objectos e panóplias sem o devido conhecimento dos respectivos significados): recordemos aqueles «mitras» (oriundos de meios populares e operários, de bairros e/ou periferias urbanas) relativamente aos quais Filipa, em conversa, descobria que, afinal, tinham mais em comum com os *trancers* 'legítimos' do que estes poderiam à partida pensar. Isto mostra que tais «mitras» estariam *parcialmente* socializados (e 'ideologizados') no *trance*, apesar de determinadas diferenças sociais (pré, extra e intra-*clubbing*) face aos membros mais 'legítimos' permanecerem operativas e observáveis, não lhes permitindo serem eles próprios reconhecidos como 'legítimos', mas antes permanecerem etiquetados precisamente como «mitras».

O hibridismo como elemento característico de tais projectos identitários individuais (presente, inclusivamente, entre as classes trabalhadoras) é enfatizado por Muggleton a partir do material empírico por ele recolhido: entrevistou membros subculturais que se dizem «hippy-punk» ou «a bit Mod-y», entre outros (2000). Assim, podemos compreender os frequentadores que se dividem (mesmo se uma das pertenças é mais forte) entre o *trance* e o *drum'n'bass*, ou mesmo os «gunas» do *techno* que também frequentam as frestas de *trance* e que, para além de terem «o três do transe», revelam inusitados pontos em comum com os *trancers* do 'núcleo-duro', bem como a pendularidade entre eventos/pistas *techno* e *house* por parte de Maria (que musicalmente gosta mais de *house*, mas cuja pertença estrutural se situa no *techno*), Ana e Rosa, ou, finalmente, o duplo estatuto de DJ Isabel (que, como frequentadora, se identifica mais com o *trance*, mas que desenvolve uma actividade de *DJing* no *techno-minimal*, cujas festas também frequenta). A fluidez (cuja profundidade/efemeridade é

variável) na transição entre fracções *club*-(sub)culturais, associada à emergência actual de um novo subgénero musical e respectiva cena no Porto, é capturada no caso de Júlia, frequentadora das festas *drum'n'bass* (para além de *ex-trancer*) que descobre as recentes festas de *dubstep* cuja incipiência – afirma – ainda desconcerta os frequentadores, amadores que não descobriram como o dançar...

Se bem que as disposições geradas pelo *trance* (ecologismo, vegetarianismo, adopção de religiões e filosofias orientais, etc.) não tenham implicações directas ao nível do género, é relevante o facto de Teresa e Clara afirmarem que o *trance* constitui um espaço de liberdade e de igualdade de género, onde a mulher se liberta de determinados constrangimentos e expectativas (associados quer à feminilidade tradicional, quer à implicada no estereótipo de «mulher-objecto» [Teresa] dos contextos *house*). Em alguns dos discursos, a partir do pressuposto que defende a igualdade entre todos são deduzidas a igualdade de direitos e a defesa da igualdade de género. Apesar de o género não ser um tópico incluído de modo explícito na agenda da sua ideologia oficial, os dados indicam que existem implicações de género nos elementos identitários e disposicionais gerados pelo *trance*. No entanto, como sugere Filipa, esta questão não pode ser isolada do facto de os frequentadores legítimos serem oriundos de classes médias urbanas, cujos modelos de relações de género se orientam para padrões mais igualitários. Novamente aqui, a *consonância* entre uma cultura de partida e a ideologia de uma fracção *club*-(sub)cultural predispõe a certos processos de identificação.

Processos de *abdução* ocorreram ao longo do processo de pesquisa. Talvez o mais marcante de todos eles tenha sido a consciencialização da necessidade de articular os eixos de análise II e III, que adveio das entrevistas com algumas das frequentadoras de *trance* (Filipa, mas também Clara e Teresa). Aquela refere que tudo o que o *trance* construiu na sua identidade (que conceptualizámos através do conceito de *consequência* das disposições do *clubbing*) não entroncou numa “tábua rasa”. Assim, houve um certo número de elementos importantes na sua socialização *pré-clubbing* que terão gerado em si traços identitários e disposicionais que terão potenciado, posteriormente, a ocorrência de um processo de identificação com o *trance*, dada a *consonância* entre as características da ideologia do próprio *trance* e esses mesmo traços gerados ao longo do seu processo de socialização. (Recordemos que Filipa chegou a ir a festas de *techno*: porque não se identificou com esta fracção *club*-(sub)cultural, mas sim com a outra?). A defesa da igualdade de género por parte de Teresa promoveu a sua identificação e integração no *trance* que, por sua vez, funcionou como um espaço de *ressonância*, de solidificação e de amplificação desses mesmos traços identitários e relativas disposições, promovendo a sua activação nas esferas e contextos de acção *extra-clubbing*.

Deste modo, ao tentarmos abordar a problemática dos elementos identitários e disposicionais, afigura-se obrigatório *articular* os eixos de análise II e III, pois estes são interdependentes: as disposições e elementos identitários gerados ao longo da trajectória *pré-clubbing* podem ou não promover a identificação com uma determinada fracção *club*-(sub)cultural, dependendo do grau de *consonância* entre essa fracção e tais

elementos e disposições. Em caso afirmativo, tal fracção funcionará como um espaço de *ressonância* desses princípios pré-existentes. É tendo tal processo em conta que devemos analisar a questão da *consequência* que os elementos disposicionais e identitários gerados no sujeito através da socialização *club*-(sub)cultural poderão exercer nas esferas *extra-clubbing* e respectivos contextos de acção.

Sem que se deixem de considerar as implicações aqui existentes ao nível de uma sociologia do indivíduo, este processo parece constituir, precisamente, um mecanismo crucial do modo como se geram as ‘homologias’ entre determinados perfis sociológicos *pré-clubbing* dos frequentadores (e as regularidades sociais subjacentes) e uma determinada subcultura ou cultura *club*, mecanismo esse que urge aprofundadamente analisar.

### **Risco como ‘empowerment’ ou perigos negligenciados?**

Centremo-nos agora sobre a problemática do risco associado aos consumos de drogas. A abordagem, levada a cabo por Hutton (2004; 2006), das vivências do risco (relacionado com o uso de drogas e vivência da sexualidade) pelas mulheres relaciona-se, obviamente, com toda a visão do *clubbing* (‘underground’) como um espaço privilegiado de experimentação de novas feminilidades (ideia muito importante, desde logo, em Pini<sup>155</sup>). Como contraponto à tradição académica dominante que, segundo Hutton, tende a conceptualizar a relação das mulheres com o risco de um modo negativo, esta autora concebe-a de um modo positivo, apresentando o risco como um elemento importante na construção identitária e como factor de ‘empowerment’ das mulheres. Hutton alerta para o duplo padrão (‘double standard’) detectável no modo como a academia tende a estudar homens e mulheres na relação destes com o risco, bem como em toda a questão do divertimento e do prazer associado ao consumo de drogas e à sexualidade.

Parece-nos importante, no entanto, que o entusiasmo associado à proposta de uma nova abordagem do risco não faça esquecer o outro lado das problemáticas. É negligenciada, na abordagem de Hutton, a dimensão de dependência (psicológica) presente no próprio uso ‘recreativo’ de substâncias (aos fim-de-semana por exemplo) (mais do que das ‘rodas’, Rosa “tava me’mo dependente das festas”), bem como o facto de tais formas de consumo ‘recreativo’ continuado não serem isentas de um risco de *depowerment* ‘desempoderamento’ ao longo do tempo, ao interferirem negativamente nas vidas das mulheres (e homens) em dimensões associadas às esferas profissionais, académicas, familiares. Tais riscos de *depowerment* são o outro lado do *empowerment*, ou ‘empoderamento’, associado à visão positiva do risco proposta por Hutton. Esta face mais sombria só é captável, no entanto, através da consideração das trajectórias

<sup>155</sup> Relativamente à questão dos consumos de *ecstasy*, apesar de Pini (2001) apresentar o caso de uma *clubber* por si entrevistada que refere que uma parte dos seus amigos próximos já não a acompanham às festas porque sofreram efeitos negativos causados pelo uso frequente ou de longo prazo dessa substância, esta autora não aprofunda a questão, centrando-se apenas no seu uso ‘recreativo’ (2001: 97-98).

de longo prazo dos consumidores na relação com as drogas. Mesmo aceitando a noção de 'uso recreativo', é necessário especificar empiricamente, de um modo localizado, os modos de relação concretos com as drogas, por parte de actores sociais concretos. Para isso é preciso proceder a um esforço de construção de indicadores que permitam a operacionalização de tais modos de relação e de consumo das substâncias e que assim possibilitem a sua especificação. Seria importante considerar-se as *quantidades* que as pessoas tomam, bem como a *periodicidade* com que o fazem: ingerir uma 'roda' e meia uma vez por semana durante vários meses é diferente de ingerir dezasseis – e o nível de risco de *de-powerment* (com consequências nas esferas de vida extra-clubbing) variará em conformidade. Um outro indicador seria os vários tipos de mistura entre diferentes substâncias, incluindo o álcool.

O grau de (auto-)controlo dos consumos consubstanciar-se-ia, igualmente, como um indicador importante dos modos de relação dos consumidores com as drogas. Parece evidente que uma forte capacidade de auto-controlo é necessária às/ aos consumidoras/ es para que se evite uma trajectória de 'desempoderamento' ao longo do tempo. Este factor constitui o outro lado desta problemática que Hutton não refere, mas que é necessário ter em conta. Tal capacidade de auto-controlo que os consumidores possuem (ou não), em graus e modalidades diferentes, associa-se precisamente a determinados tipos de *disposições* e de elementos identitários. Estes são gerados em função de determinadas implicações estruturais, nomeadamente ao nível da pertença de classe e dos meios sociais frequentados, ao longo das suas trajectórias pré-clubbing, bem como nos planos extra-clubbing. A partir da análise dos dados empíricos procedemos, nos 'retratos', a algumas considerações analíticas que se apoiam em tais pressupostos. Seria interessante explorar mais profundamente as possibilidades de, empiricamente, se encontrarem eventuais correspondências ou 'homologias' entre padrões de: (1) tipos de consumo/modos de relação com as drogas, (2) disposições para a acção e (3) características sociológicas dos frequentadores das diferentes fracções e cenas club-(sub)culturais. Todas estas questões, parece-nos, seriam merecedoras de um aprofundamento posterior. Apesar de tal abordagem transcender o âmbito e os limites do presente estudo, ressalta nela o potencial heurístico que seria possibilitado por uma aplicação sistemática da teoria disposicional a vários temas concretos relacionados com a problemática dos consumos de drogas em determinados contextos.

Uma outra linha de análise que mereceria um aprofundamento ulterior relaciona-se com a relação, por um lado, entre a intensidade dos comportamentos de risco que as mulheres vivenciam e, por outro, os modos como as mulheres elaboram a articulação das diferentes dimensões das suas vidas, correspondentes às várias esferas existenciais (especialmente entre clubbing e família). Em concreto, seria interessante verificar até que ponto uma articulação caracterizada pela *inter-penetração* entre as diferentes esferas poderá exercer um efeito de moderação sobre a intensidade do risco e, inversamente, como a *compartimentação estanque* poderia produzir o efeito contrário. Esta análise poderia incidir quer sobre os modos como essa articulação entre esferas de vida se veri-

ficou ao longo da sua trajectória no seio da família de origem (na relação com e entre os pais), quer em relação à sua família de pertença (na ligação com o seu companheiro e descendentes e na possível influência de tais formas de articulação sobre comportamentos de risco dos próprios filhos). Os usos dos conceitos de *compartimentação estanque* e de *inter-penetração* (Lahire, 2004) parecem ter aqui um potencial interessante.

Relativamente a todos estes aspectos dos consumos torna-se importante considerar não só a construção psico-cultural e social das drogas e respectivo uso pelas fracções e cenas club-(sub)culturais e respectivas ideologias, mas também as características sociais dos frequentadores. Evidentemente, há que estar-se atento à existência de 'homologias' também a este respeito, que permitem melhor compreender regularidades nos modos de relação e nos consumos das substâncias, aos níveis dos vários indicadores específicos. É de ter em conta, ainda, as diferenças ao nível dos tipos de substâncias que são consumidas no interior de cada contexto/cena/fracção, bem como os fenómenos de importação/exportação de novas substâncias entre tais contextos, que podem derivar dos próprios fluxos migratórios dos frequentadores entre as diferentes fracções.

Ao fazer assentar a sua análise num modelo dualista que opõe 'consumo recreativo' a 'consumo dependente', Hutton parece negligenciar, também, as possibilidades de o próprio consumo 'recreativo' (?) de *ecstasy* (ou de MDMA) [para além de ele próprio poder gerar dependência, se não física, psicológica] *transitar* para um consumo ['dependente'] de heroína (e vice-versa). No âmbito deste estudo surgiram dados empíricos não negligenciáveis que indiciam a existência de situações deste tipo e que devem ser consideradas na análise dos consumos de drogas no clubbing ou noutros contextos (cremos que esta questão mereceria ser alvo de um estudo aprofundado). Por isso, propomos assim, como alternativa ao modelo dualista ('consumo recreativo' versus 'consumo dependente'), um *modelo contínuo* entre as duas modalidades de consumo<sup>156</sup>, no âmbito do estudo das trajectórias de longo prazo na relação e consumos de substâncias. Já atrás procurámos alertar para os perigos que o equívoco entre as noções de 'drogas recreativas' e 'uso recreativo de drogas' indicia. É oportuno salientar, novamente, como no modelo dualista existe o risco de os próprios conceitos formulados serem tacitamente essencializadores, atribuindo-se presumíveis 'efeitos' e modalidades de uso às drogas 'em si' e suas propriedades (se bem que estas devam também ser consideradas).

Curiosamente, Hutton afirma que os próprios discursos das mulheres que entrevistou se estruturam sobre a oposição entre 'consumo recreativo' e 'consumo dependente'. Tal poderá indiciar uma inconsciência face às probabilidades – porventura não muito fáceis de gerir – de um uso 'recreativo' não deixar, por isso mesmo, de constituir uma dependência (psicológica), bem como de poder deslizar para um 'uso dependente', em que se passa de um consumo de substâncias percebidas como 'recreativas' ao

<sup>156</sup> Isto aceitando com reservas as noções – já de si questionáveis – de 'consumo dependente' e 'consumo recreativo', e a respectiva oposição.

consumo de outras substâncias (que mais facilmente levam a uma dependência tanto física como psicológica). Inconsciência também face aos riscos de 'desempoderamento' que certos modos de relação – mesmo 'recreativos' – podem gerar.

É importante questionar se Hutton não se refere a estes aspectos do risco associado ao consumo de drogas pelo simples facto de, nos contextos por si estudados, estas questões não se colocarem devido ao facto de aí a maioria das *clubbers* saberem gerir estes riscos e serem bem sucedidas ao fazê-lo. Será que existiria, em tais situações, um 'uso recreativo' relativamente impermeável a situações em que o risco se poderia converter em perigo? Ou, pelo contrário, terá Hutton estudado *apenas* um certo tipo de mulheres (com determinadas características sociais)? É claro que a autora procurou mostrar – legitimamente – um outro lado do discurso tradicional e dominante a propósito da relação entre as mulheres e o risco. No entanto, terá cometido a imprudência de cometer o mesmo "pecado" que a tradição dominante, só que do outro lado da baliza? Ou seja, a universalização de uma *certa* 'experiência feminina' no *clubbing* e de um determinado conceito de 'mulher *clubber* consumidora de drogas'. Tal negligência deriva em parte – assim o defendemos – do facto de não ter procedido a esforços para uma intersecção entre as variáveis género e classe.

A abordagem de Hutton constitui, voltamos a referi-lo, um contraponto importante relativamente à teorização convencional do risco, em particular, no que respeita à relação entre as mulheres e o risco. No entanto, sem qualquer intenção moralista ou valorativa, é importante não esquecer as múltiplas e contraditórias implicações da realidade. Nos vários discursos surgiram relatos de casos em que o consumo de substâncias associadas às festas levou ao consumo de outras substâncias como a heroína. O caso de Rosa (*techno*) mostra como o próprio consumo «recreativo» (aceitemos este conceito, mesmo se Rosa afirmava que, na altura, todos estavam «me'mo dependente das festas» e não apenas das drogas 'em si') pode, ao longo do tempo, levar a um *depowerment* pelo efeito negativo que poderá acarretar nas outras dimensões das vidas dos consumidores (na esfera profissional, académica, familiar).

Para além de todas estas questões, relacionadas com a importância do estudo dos modos de relação com os consumos das drogas ao longo do tempo, importa, mesmo em termos imediatos do 'aqui e agora' das festas, ter em conta que fenómenos como «minar águas» (que representam um perigo ainda maior para os recém-chegados desprevenidos) comprometem as possibilidades de uma efectiva «liberdade», «igualdade» e de um eventual uso consciente das substâncias, e, por isso mesmo, potenciais 'empoderamentos'.

Este estudo baseia-se nos olhares e nas experiências das mulheres *clubbers*. A partir dos seus discursos, transversal a todas as fracções do *clubbing* estudadas (*drum'n'bass*, *trance* e *techno*) parece ser notória a segmentação entre os frequentadores mais antigos (e mais velhos) e os mais jovens (que crescentemente predominam quantitativamente e passam a ser o 'rosto' (Violeta) das cenas). Esta seria, poderíamos dizer, uma *quinta trave-mestra* importante para a compreensão das cenas e contextos analisados. Surge,

pois, uma tendência para os mais antigos se afastarem devido, por um lado, à massificação das festas e à perda da atmosfera ('autenticidade') dos primeiros tempos (em virtude da maior heterogeneidade dos frequentadores) e, por outro, à predominância quantitativa dos mais jovens, com comportamentos e posturas já diferentes, com as quais não se identificam. Praticamente todas as mulheres entrevistadas se inserem nos grupos de *clubbers* mais velhos e mais antigos (em todo o caso, as duas com menos idade identificam-se com o segmento dos mais antigos). Os seus discursos evidenciam uma forte preocupação relativamente às práticas dos frequentadores mais jovens, especificamente em termos da sua relação com o risco: segundo afirmam, as substâncias são hoje mais acessíveis, os consumos menos discretos e mais exagerados, havendo até alguns indícios de uma possível diluição relativa de certas diferenças de género em termos dos consumos (se se sugere que as mulheres tendiam a ser mais controladas, parece que o são cada vez menos). Adicionalmente, segundo os discursos recolhidos, consumir maiores quantidades e mostrá-lo aos outros de modo ostentatório parece tender a afirmar-se como um novo tipo de capital subcultural entre os mais jovens. Partindo deste novo cenário, todas as reflexões críticas anteriormente desenvolvidas a propósito do risco ganham, pois, uma relevância ainda maior, dada a precocidade crescente na iniciação ao consumo, marcado por modos de relação e contextos em que o coeficiente de risco aumenta.

### *Novas feminilidades e clubbing*

A participação das mulheres no *clubbing* articula-se com profundas reconfigurações da conjugalidade pela redefinição dos papéis de género: as novas masculinidades do *trance* associadas à urbanidade; a «coragem» feminina de sair sozinha, mesmo perante o «dedo acusador» da sociedade (Kaufmann, 2000); uma certa redefinição das configurações de género na «cultura de saídas», já que, na maioria dos casos analisados, os dois elementos do casal vão às festas e, não raras vezes, contrariamente aos relatos do que acontece no *techno*, dão-se bem quanto às decisões tomadas em conjunto<sup>157</sup>.

Por outro lado, importa salientar quer a afirmação de autonomia das mulheres em relação aos homens<sup>158</sup>, quer, finalmente, uma certa conquista do espaço público («the move from home to house», como sugere Pini), nele integrando a *política da diferença*. A este nível há mais marcas de 'luta' (autonomia) nas mulheres do *techno*: as masculinidades e feminilidades em jogo aí são diferentes (classes 'populares') daquelas que se verificam do *drum'n'bass* e no *trance* (classes médias), o que implica nesta questão, recorde-se, toda a problemática das 'homologias'.

<sup>157</sup> Nos contextos do *techno*, a harmonia entre Ana e o seu companheiro, admirada no bairro, recorde-se, seria de certo modo excepcional relativamente a este padrão.

<sup>158</sup> No caso do *techno* verificam-se separações em virtude do que as mulheres referem como sendo uma reacção ao controlo masculino; mulheres sem homens organizam-se em grupo para irem às festas.

De igual modo, parece-nos igualmente possível apontar traços de emancipação: mulheres que vão completamente sós para festas, por vezes a uma distância considerável [*trance*]; novamente as mulheres do *techno* autonomizando-se ao organizarem idas em grupos exclusivamente femininos; mulheres que compram as suas próprias substâncias – Violeta *D'n'B*<sup>159</sup> e a progressiva «perda de vergonha», a este nível, por parte de Teresa *trance*<sup>160</sup>), em coexistência com a sobrevivência de papéis tradicionais ou de modalidades mais convencionais de construção social do género.

Desta forma, constata-se, como num palimpsesto, uma sobreposição dialógica, complexa e multicolor de elementos diferentes (tradicionais, modernos...), particularmente no *techno*, onde parece existir uma mistura algo surpreendente entre feminilidades tradicionais e emancipatórias, o que poderá assentar – pista a explorar –, na singularidade da situação semi-periférica portuguesa.

Numa sociedade europeia semi-periférica como é a portuguesa persistem fenómenos de desigualdade de género, por exemplo, na esfera laboral (situações de salários diferenciados para o mesmo conteúdo funcional), mesmo após a ocorrência de um processo de emancipação e de entrada no espaço público massivo e rápido por parte das mulheres. Devido ao facto de tal processo emancipatório se ter iniciado de modo relativamente tardio, há que considerar ainda a elevada probabilidade de elementos de feminilidade tradicionais permanecerem actantes, mantendo um grau de enraizamento considerável. Ao mesmo tempo, existe uma profusão – porventura tão generalizada quanto noutras sociedades – de um '*commodified feminism*', bem como da cultura popular e mediática 'pós-feminista', associados a processos de globalização económica e cultural. Em resultado de todos estes processos concomitantes é possível que, na nossa sociedade, o hibridismo das feminilidades se verifique com particular intensidade relativamente a outras sociedades ocidentais, o que porventura potencia a pressão exercida sobre as mulheres e os correspondentes efeitos de desconcerto e confusão de que fala Dickerson. Esta é uma questão que, transcendendo o domínio específico do *clubbing*, merece, sem dúvida, posterior reflexão e aprofundamento.

### Maternidade

A questão da maternidade surge como referência forte em cerca de metade das mulheres 'retratadas', nomeadamente:

- nas frequentadoras do *techno*: se é certo que, com excepção de uma delas (Vanessa), as frequentadoras deste género são as mais velhas do que o conjunto das entrevistadas,

<sup>159</sup> Note-se no seu caso a influência decisiva da socialização, nomeadamente familiar.

<sup>160</sup> Neste caso a inibição inicial desta frequentadora em comprar substâncias autonomamente não era alheia à interiorização de determinados traços de uma feminilidade tradicional (com raízes rurais), apesar do processo de rejeição e de luta, por parte desta mesma frequentadora, contra a imposição dessa mesma feminilidade pela família (nomeadamente a mãe).

tadas, importa realçar que as três 'retratadas' e também Vanessa foram mães muito mais cedo, face ao universo das restantes fracções (nestas, apenas uma já é mãe – Clara *trance*); em todas elas a maternidade determinou um certo afastamento das festas/consumos (em maior ou menor grau, apesar de merecer realce uma dimensão de compatibilização, pelo menos representacional, entre os dois planos<sup>161</sup>);

- no trajecto de Clara, a maternidade determinou um afastamento das festas por razões práticas (apesar da identificação *club*-(sub)cultural e ideológica continuar), bem como um *compromisso disposicional* (verbalizado através do termo «parêntesis») em relação ao estilo de vida inspirado pela cultura *trance* que gostaria de (man)ter (compromisso esse que a levou a ingressar no mercado de trabalho regular, com trabalho fixo, fazendo descontos para assegurar uma futura reforma, etc.);
- no trajecto de Violeta *drum'n'bass*, onde se verifica uma particular mistura de traços tradicionais, emancipatórios e pós-feministas (neste último domínio no que concerne ao desejo da maternidade e à relação perfeita com o casamento, e ainda em termos de preocupação evidenciada no uso do termo 'relógio biológico', que é característico da cultura popular e mediática pós-feminista (McRobbie, 2004; cf. também, por exemplo, Tasker e Niagra, 2005)). Um cenário futuro de maternidade é apresentado por Violeta, inclusivamente, como factor determinante de uma renúncia absoluta ao consumo de drogas e, numa parte importante, às próprias idas às festas (assumindo, a este nível, uma ruptura mais radical do que as frequentadoras de *techno* já todas elas mães).

A maternidade aparece pois, nestas mulheres, como um acontecimento que marca um ponto de viragem (parar de ir às festas/de consumir ou pelo menos passar a fazê-lo mais rara/moderadamente).

Pini (2001) considera que, mais do que um reflexo da extensão da juventude nas sociedades ocidentais, a crescente participação das mulheres no *clubbing* é concomitante de um processo de formação de *novos modos de feminilidade adulta*, sendo esta caracterizada pela separação entre as mulheres e a maternidade (o que permite conciliá-la com a participação no *clubbing*, caracterizada pelo divertimento e consumo de drogas), bem como por uma nova visibilidade pública de sexualidades não-reprodutivas. É precisamente nesse sentido que esta autora concebe as culturas *club* como espaços privilegiados de experimentação de novas feminilidades, onde são questionadas e desafiadas as feminilidades tradicionais. No presente estudo, a maternidade surge, frequentemente, como um acontecimento e referência marcante nas vidas das entrevistadas e significativa na definição da feminilidade adulta, marcando um ponto de

<sup>161</sup> A este respeito, Vanessa tem uma postura algo diferente das três 'retratadas': ir a festas de *techno* (e consumir «rodas») surge no seu discurso como incompatível com as responsabilidades da vida e (uma certa) feminilidade adultas, nomeadamente associadas à maternidade «não vou andar por aí em festas toda maluca».

viragem nos modos de participação nas festas e nos consumos de drogas, quer quando a maternidade já ocorreu (como nos casos de todas as frequentadoras de festas *techno* entrevistadas – todas elas mães, bem como de Clara *trance*), quer quando é projectada e desejada para o futuro (como no caso de Violeta *drum'n'bass*).

Reynolds (2007) afirma que a passagem das *ravers* de adolescentes a mulheres adultas (com o surgimento de responsabilidades profissionais e familiares) não pressupõe necessariamente o abandono total do modo de vida *raver* (festas, dança, consumos de drogas), mas antes uma adaptação deste mesmo modo de vida às suas actuais circunstâncias. No entanto, é de salientar que, relativamente às mulheres aqui estudadas, a maternidade determina, sem dúvida, um certo afastamento das festas e do seu estilo de vida, em grau variável conforme os casos: desde a renúncia absoluta ao consumo e afastamento (quase total?) das festas previstos por Violeta *drum'n'bass* assim que for mãe, até a um compromisso de Ana *techno* entre o consumo de drogas e as responsabilidades maternas «se tiver que meter [uma roda] meto»; já no caso de Filipa *trance*, o facto de quase ter deixado de ir às festas (apesar de continuar a identificar-se com o *trance* e a estar ligada à esfera da organização das festas) deriva de assumir uma determinada concepção de feminilidade adulta que se prende não com a maternidade (pois até ao momento não teve filhos e nem sequer refere o assunto, mesmo quando fala sobre o seu futuro), mas sim com a entrada na vida profissional. As tentativas de articulação entre, por um lado, a esfera familiar, especificamente em termos da relação com os filhos e, por outro, a participação no *clubbing* (sub-esfera do lazer), nomeadamente no que concerne a determinados comportamentos associados ao consumo de drogas, poderão, igualmente, produzir respostas diferenciadas. Apesar de os dados empíricos serem algo escassos a esse respeito, em Violeta, por exemplo, (para além do facto de tencionar parar de consumir assim que for mãe) está implícito que, perante situações em que pais *clubbers* não deixem de consumir, prefere uma *compartimentação estanque* entre o consumo de substâncias, por um lado, e a relação com os filhos, por outro, a uma *inter-penetração* (consumir na presença dos filhos); por sua vez, surgem nas entrevistas vários relatos (na terceira pessoa e críticos, diga-se de passagem) de frequentadores/as do *trance* que levam os filhos ainda crianças para as festas, consumindo na sua presença e, mesmo, iniciando-os no consumo.

### *Empowerment?*

Várias das dimensões anteriormente explicitadas apontam para a existência de margens de *empowerment*, fornecendo prova empírica suficiente sobre a emergência de novas feminilidades. Desde logo, a participação das mulheres no *clubbing* é *per se* algo extremamente significativo (ainda mais tendo em conta que chegam a ir sós ou em grupo, autonomamente dos homens), já que se trata de uma participação no espaço público *nocturno* e num segmento da esfera do lazer que há algumas décadas atrás lhes estaria vedado.

Importa, no entanto, matizar tal constatação com algumas contra-tendências que é fundamental não negligenciar:

- a) indícios de veracidade da sugestão de Romo (2004): a massificação do *clubbing* (de fracções 'underground' (?)) e as respectivas consequências (aumento da violência, introdução de novas drogas) tendem a afastar as mulheres das festas resurgindo, simultaneamente, traços de uma feminilidade tradicional no âmbito de tal processo de afastamento do espaço público. No entanto, tal distância parece não ser exclusivo das mulheres (as entrevistadas fazem, praticamente todas, parte do segmento dos mais frequentadores 'antigos' e com mais idade) – mas também dos próprios homens deste mesmo segmento. No entanto, a fracção da faixa etária inferior, que é hoje porventura dominante, caracteriza-se, de acordo com os discursos recolhidos (especialmente das frequentadoras do *drum'n'bass* e do *trance*), por posturas, comportamentos e modos de relação com a música e com as drogas diferenciados face ao conjunto dos mais antigos, o que parece associar-se a uma transformação na própria música (que tende a tornar-se mais 'pesada') e à introdução de novas drogas nas cenas e contextos.
- b) factores associados à problemática do risco, inclusive *in loco* (no momento e no espaço das próprias festas), nomeadamente através de fenómenos tipo "águas minadas" e situações de predadorismo sexual (os discursos das frequentadoras do *techno* são especialmente expressivos quanto a este último), associados por sua vez a certos perigos dos consumos 'recreativos' a 'longo prazo', quer como 'dependência', quer em termos dos efeitos negativos e 'desempoderadores' que podem gerar, quer mesmo no risco de passagem para o consumo de outro tipo de substâncias, como a heroína, por exemplo. Pelo facto de o risco não ser porventura tão fácil de gerir como implicitamente parecem sugerir os estudos de Pini e Hutton, todos estes factores representam, sem dúvida, potenciais vicissitudes relativamente ao eventual 'empoderamento' que o *clubbing* poderá possibilitar às mulheres.

Não deixa de ser interessante – e talvez contraditório – que este relativo *empowerment* (e também, por vezes [no caso de algumas das frequentadoras do *trance*], a relativa libertação face aos estereótipos e feminilidades da discoteca *house* convencional, que uma das entrevistadas classifica de «mulher-objecto») ocorra num contexto *club*-(sub)cultural eminentemente masculino. Thornton (1996) refere a 'genderização' dos segmentos do *clubbing* e dos respectivos subgéneros musicais: o 'mainstream' da discoteca comum e o *house* associados ao feminino *versus* o 'underground' e respectivos subgéneros musicais associados ao masculino. Recordemo-nos que Maria *techno* considera que as mulheres preferem o *house*, sendo esta música que dizem «ser me'mo p'a mulher»<sup>162</sup>. É baseando-se nesta mesma segmentação do *clubbing* e respectiva

<sup>162</sup> No entanto, a 'genderização' do *house* como feminino parece ser, em termos das relações entre os géneros, bastante ilusória. Certos aspectos ligados aos papéis de mulher aí construídos obedecem a um cânone porventura

'genderização' que Pini (2001) e Hutton (2004; 2006) estruturam os seus trabalhos, considerando que o segmento 'underground', ao contrário do 'mainstream', constitui um espaço privilegiado de 'empowerment' para as mulheres (em virtude da ausência de consumo de álcool e de uma lógica de 'engate') e, como já foi dito, de experimentação de novas femilidades.

Ao contrário destas autoras, que se limitam a usar os termos genéricos "raving" e "clubbing", procurámos proceder a uma segmentação mais precisa do que seria o *clubbing* 'underground' (apesar das reservas que foram já descritas, aceitemos a possibilidade de aplicação do conceito aos contextos estudados) – distinguindo e seleccionando entre fracções/cenas/contextos e subgéneros musicais específicos que o constituem, nomeadamente o *drum'n'bass*, o *trance* e o *techno* (sem negligenciar, no entanto, experiências e olhares das mulheres entrevistadas relativamente ao próprio *house*/segmento 'mainstream', em virtude de terem experienciado uma participação neste mesmo segmento).

Tendo em conta estas dimensões e admitindo que as possibilidades de 'genderização' de cada uma das fracções *club*-(sub)culturais podem situar-se em diferentes posições ao longo de um contínuo entre masculino e feminino, torna-se apropriado reconhecer a possibilidade de ocorrerem distintas configurações de 'genderização' entre cada uma das fracções do segmento 'underground' estudadas (o *drum'n'bass*, o *techno*, o *trance*). Novamente, também a este nível, há que não homogeneizar indevidamente o segmento 'underground', sendo importante, pois, a consideração e especificação empírica de diferentes sub-segmentos ou fracções do *clubbing* 'underground'.

Leblanc (1999) considera que a subcultura *punk* – marcadamente masculina – funciona, para as mulheres, como um espaço que lhes possibilita exercer uma resistência face às femilidades impostas pela sociedade e pelos *media*. No entanto, ao inserirem-se nesta mesma subcultura, são oprimidas pelo masculino, que é aí dominante (Leblanc refere, lamentando o facto, que elas acomodam-se mais do que resistem a esta opressão (1999: 105, por ex.)). Reflectir sobre o exemplo da subcultura *punk* revela-se analiticamente útil, uma vez que esta representaria, talvez, o pólo máximo da 'masculinidade': como refere Leblanc, a postura de 'duro', a rebeldia, a confrontação, a par de comportamentos específicos como *cuspir*, são tradicionalmente construídos como masculinos (Leblanc, 1999: 109). Nas fracções do *clubbing* aqui estudadas é possível afirmar que, em todas elas, o homem é dominante (desde logo quantitativamente, o que acontece com uma maior intensidade na esfera da produção (organização, produção musical e *DJing*)). No entanto, se a subcultura *punk* poderia representar

muito mais rígido do que nas fracções 'underground', a começar pelas fortes expectativas face à correspondência a determinados códigos de vestuário que, associados a outros aspectos, segundo Teresa, objectificam sexualmente a mulher, inserida num espaço onde a lógica de 'engate' é dominante. No entanto, importa não negligenciar que se verifica também, no *house*, uma imposição consideravelmente rígida de padrões e expectativas de comportamento e de apresentação sobre o homem. Por outro lado, no âmbito de um outro olhar, o *house* poderá de facto ser interpretado como uma celebração da sensualidade e do corpo.

o paradigma da 'masculinidade' extrema, tal já não acontece em todas estas fracções. Ainda assim – esta questão foi já abordada na secção dedicada às masculinidades e relações de género – importa reconhecer que existem variações. O *techno* representa uma masculinidade mais 'dura' (inclusivamente, em virtude da própria existência de situações de violência e de predadorismo sexual 'duro'), havendo referência a situações em que se verificam tentativas de controlo masculino sobre as mulheres (sem que, apesar disso, tal intuito consiga abafar completamente a sua autonomia – recorde-se como a sua *agência* se mantém operante ao organizarem-se para irem às festas em grupos exclusivamente femininos). No entanto, a masculinidade do *techno* encontra reciprocidade nas femilidades aí presentes: "mas há também, há!" (Maria) aquelas que controlam os homens, "ficam possuídas" e fazem "filmes" de ciúmes. O controlo e a possessividade são aqui características importantes nas construções das identidades e relações de género.

A espécie de cavalheirismo dos homens do *drum'n'bass* e a sua «apreciação» das mulheres – não sendo de negligenciar, aqui, alguma importância da dimensão «engate» – é um elemento de uma certa masculinidade tradicional, se bem que destituída de comportamentos predatórios (pelo menos directos). O *trance*, por sua vez, salienta-se pelo facto de algumas entrevistadas (Teresa e Clara) terem explicitamente referido aquele que constitui para si e para as mulheres um espaço (*relativamente* assexualizado) de igualdade de género e de liberdade e libertação face a posturas e expectativas associadas a determinados padrões de femilidade, incluindo-se questões ligadas à apresentação de si, vestuário, posturas, *hexis* e usos do corpo. Adicionalmente, o *trance* parece articular-se com a emergência de novas masculinidades, em homologia com estilos de certa maneira mais andróginos em direcção ao feminino ou, pelo menos, ao unissexo. O surgimento recente de uma agência de promoção de mulheres DJs (integralmente constituída por mulheres) no *trance* e não, por exemplo, no *techno*, não terá sido por acaso. As várias implicações em termos de 'homologias' entre as femilidades, masculinidades e relações de género em presença em cada fracção/cena/contexto *club*-(sub)cultural aqui estudados e as características sociais dos respectivos frequentadores foram já devidamente exploradas.

### Reflexões finais

Paira, finalmente, a questão de saber em que medida determinadas diferenças na participação das mulheres no *clubbing*, tal como esta é apresentada nos estudos de Hutton e de Pini, por um lado, e como surgem ao longo deste estudo, por outro, derivam apenas das especificidades das realidades estudadas ou também de diferenças entre as respectivas abordagens teórico-metodológicas. Parece-nos que aqueles estudos correm o risco de uma certa margem de idealização do potencial 'empoderador' da participação das mulheres, pois negligenciam determinados fenómenos 'mundanos' das vivências implicadas no *clubbing*, bem como implicações mais abrangentes que

empiricamente observamos. A própria abordagem de partida, aos níveis conceptual, metodológico e analítico, parece estar já implicitamente marcada por tal idealização.

Procurámos manter uma postura de neutralidade axiológica em relação às diferentes formas de feminilidade em presença (identidades tradicionais, modernas e emancipatórias/feministas, pós-feministas...). Não nos parece, por isso, que estejamos em presença de trajectórias lineares, em que possamos falar de um absoluto 'empoderamento' ou de total sujeição a uma dominação. Não foi sem surpresa, por exemplo, a descoberta de que certas feminilidades tradicionais podem suscitar um 'empoderamento' no *clubbing*: no caso de Helena e Cátia *drum'n'bass* – e apesar de integradas num grupo ligado à produção e, por isso de frequentadores 'legítimos' e detentores de capital subcultural e de *hipness* em elevado grau (os namorados são DJs) – os seus traços identitários de feminilidade tradicional parecem elevar-lhes o estatuto no seio do grupo e nos próprios modos como se vêem a si próprias e respectivos auto-conceitos. Torna-se ainda importante proceder a um questionamento sobre as feminilidades dominantes em cada contexto de acção, em cada instância de socialização (família, amigos, trabalho, escola, *media*) e em cada trajectória individual, tendo em conta que existe, de forma tensa, construção, coerção e reprodução social em vários sentidos contraditórios (jogando a favor ou contra as várias feminilidades concorrentes, como os 'retratos' evidenciam). É essencial, assim, não simplesmente teorizar de forma abstracta e, desse modo, *supor* a presença de determinadas feminilidades, nem tomar como adquirido o potencial 'empoderador' de um ou outro tipo específico de feminilidade, mas especificar empiricamente, de um modo localizado e individualizado, quais as feminilidades em jogo que marcam o percurso e as experiências das mulheres estudadas, detectando aí de que modo há ou não 'empoderamento' ou 'desempoderamento'.

Não deixa de ser importante explorar as múltiplas dimensões dos problemas, evitando cegueiras (parciais) associadas a determinados pontos de vista soberanos implicitamente assumidos *a priori*, já que, por vezes, tendem a esquecer-se de interpelar as próprias 'paixões' que lhes dão fundamento. Recusando a imposição de quadros teóricos totalizantes, torna-se prudente não deixar de reconhecer as contradições, os paradoxos, as várias espadas de dois gumes e a pluralidade de 'zonas cinzentas', todos eles intrínsecos à realidade social. E o registo da presença de traços de 'empoderamento' não deverá fazer esquecer os trilhos de 'desempoderamento'.

Urge igualmente estar atento aos riscos de universalização subreptícia de um determinado conceito de mulher *clubber* e da respectiva experiência feminina, bem como de um determinado tipo de *agência* e de *empowerment* femininos, independentemente de diferenças e segmentações sociais, não só entre fracções *club*-(sub)culturais, como também anteriores e externas aos contextos do *clubbing* (e em 'homologia' com a própria segmentação do *clubbing*). O que aqui tentámos, nomeadamente a segmentação precisa de fracções *club*-(sub)culturais específicas, a consideração da variável classe (meio) social e a intersecção entre género, classe e segmentos do *clubbing*, permitiu apreender diferentes experiências de mulheres *clubbers*, impedindo a ocorrência da

universalização implícita de um determinado tipo de experiência feminina. Será que no *clubbing* de Manchester, por exemplo, não existirão diferenças importantes aos níveis do género e da classe/meio social (e respectiva intersecção) entre as fracções *club*-(sub)culturais que são aí mais relevantes? No entanto, prudência *oblige*, convém alertar que, mesmo assim, neste estudo, a maior parte dos dados derivam do olhar das mulheres (pertencendo, na sua maioria, ao segmento dos frequentadores mais antigos e com mais idade). Assim, faltaria, por exemplo, entrevistar homens<sup>163</sup>, dado o cariz eminentemente relacional das construções de género, bem como as frequentadoras (e frequentadores) do segmento da faixa etária inferior. Em contrapartida, tal significaria alargar demasiado o âmbito do estudo, tendo em conta as suas opções e consequentes limites, já devidamente explicitados.

A elaboração de 'retratos', reveladora da complexidade e multiplicidade de situações associadas à pluralidade de disposições e de elementos identitários, bem como de desvios face às regularidades sociológicas, estimula uma reflexão a propósito do uso dos conceitos e variáveis «classe social» e «meio social». Todo o trabalho empírico realizado leva a crer que o uso de «classes social», nomeadamente o determinismo infra-estrutural do económico associado à origem marxiana é demasiado limitado e porventura menos adequado do que «meio social», sendo este concebido com um carácter multidimensional, salvaguardando uma autonomia relativa entre factores de diversa ordem (económica, cultural, social, simbólica...), permitindo, ainda, que estes alternem como variável independente ou dependente, conforme os casos e as situações. Esperamos que tal tenha sido bem conseguido ao longo das análises apresentadas, ao longo das quais empregamos (frequentemente de forma combinada) ambos os conceitos.

Resta uma última reflexão de natureza epistemológica e com implicações ao nível das relações sociais de observação. Tenderam as mulheres entrevistadas a assumir um discurso 'politicamente correcto' porque derivado da intenção em corresponderem a determinadas representações de certos elementos de uma feminilidade (e respectivas relações de género) encarada enquanto dominante e como sendo aquela que guiava o próprio entrevistador? Serão, nesse caso, as experiências de mulheres aqui capturadas e re-construídas permeadas por um enviesamento na direcção da vitimização da mulher e marcadas por uma ênfase exagerada na atribuição aos homens de certos comportamentos?<sup>164</sup> Em caso afirmativo, todavia – é importante reconhecer –, é possível que a própria rede de problematizações de partida tenha, ela própria, sido em

<sup>163</sup> Em conversa com um frequentador (homem) de festas de *techno*, que vive no mesmo bairro das mulheres entrevistadas, este afirmou que, em termos de quantidade no consumo de 'rodas' e outras substâncias, as mulheres são, nessas festas, «muito piores que os homens», ficando «todas comidas» devido ao seu descontrolo. Esta afirmação é metodologicamente perturbadora, pois contradiz a ideia transmitida pelas mulheres frequentadoras de festas de *techno* entrevistadas de que os homens consomem em maiores quantidades.

<sup>164</sup> É de realçar que o entrevistador procurou precaver-se face a este risco, formulando, por exemplo, determinadas questões de modo aberto (referindo quer mulheres), ou, após registar o discurso das entrevistadas, questionando sobre se também as mulheres tinham determinados comportamentos (por exemplo, associados a um papel activo em situações de predadorismo sexual, quer relativamente a homens quer a mulheres).

parte responsável ou, pelo menos, pactuante. O risco foi assumido como problemática central, o que desde logo orientou o enfoque analítico. Adicionalmente, tal poderá ter sido estimulado em virtude da articulação entre tal objectivo de partida e o recurso aos (escassos) contributos existentes para a análise da participação e das experiências das mulheres no *clubbing*, nomeadamente os estudos de Thornton, Pini e Hutton. Nestes assumem proeminência – para lá da conceptualização positiva do risco proposta por Hutton – questões como o controlo da mulher sobre a sua sexualidade (articulado com o consumo de drogas e de álcool), bem como o 'engate' e o predadorismo sexual (em que os homens são sempre referidos como os molestadores ou agressores). Os autores do presente estudo consideraram que tais questões – no âmbito de uma abordagem em que a problemática do risco é central – reflectiriam os interesses de uma perspectiva feminina e, por isso, atribuíram-lhes um lugar importante nas problematizações e análises. No entanto, certamente que as experiências de mulheres e as feminilidades aqui representadas com maior profundidade, não esgotarão a panóplia de vivências em jogo nas cenas e contextos de *clubbing* estudados.

## BIBLIOGRAFIA

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Ana, GUERREIRO, M<sup>a</sup>, TORRES, Anália e WALL, K. (1998) Relações familiares: mudança e diversidade. In VIEGAS; José M. L. e COSTA, António F. (orgs.) *Portugal, que Modernidade?*. Oeiras: Celta.
- AMÂNCIO, Lúcia. (1994) *Masculino e Feminino. A Construção Social da Diferença*. Porto: Afrontamento, 2<sup>a</sup> edição, 1998.
- ANDERSON, Tammy L.; KAVANAUGH, Philip R. (2007) – A ‘rave’ review: conceptual interests and analytical shifts in research on rave culture. *Sociology Compass* [Em linha]. (Nov. 2007), p. 1-21. [Consult. 3 de Abr. 2008] Disponível em <http://www.blackwell-ynergy.com/action/showPdf?submitPDF=Full+Text+PDF+%28219+KB%29&os=10.1111%2Fj.1751-9020.2007.00034.x&cookieSet=1>. ISSN 1751-9020
- ARNOT, Madeleine e DILLABOUGH, Jo-Anne (2002) Reformular os debates educacionais sobre a cidadania, agência e identidade das mulheres. In *Ex aequo*, n.º 7, pp. 17-145.
- ARONSON, Pamela (2003) *Feminists or “Postfeminists”? Young Women’s Attitudes toward Feminism and Gender Relations*. In *Gender Relations*, Vol 17, pp. 903-922.
- BELANCIANO, Vítor (2004) – Tecno: A Nova Fronteira. In *Y. Suplemento do Jornal Público* [Em linha]. (19 de Novembro de 2004). [Consult. 3 de Dez. 2008] Disponível em <http://jornal.publico.clix.pt/>
- BELANCIANO, Vítor (2008) – Foi há quase 20 anos... In *Ípsilon* [Em linha]. (14 de Novembro de 08) [Consult. 3 de Dez. 2008] Disponível em <http://jornal.publico.clix.pt/>
- BENNETT, Andy (1999) – Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In *Sociology*. V. 3, n.º 3. p. 599-617.
- BENNETT, Andy, KAHN-HARRIS, K. (2004) *After Subculture*. Palgrave Macmillan.
- BLALOCK, Hubert (1970), *Introduction to Social Research*. Nova York: Prentice-Hall.
- BLÁNQUEZ, Javier (2006) – Aventuras en el ultramundo. Ambient, IDM y electrónica post-rave (1989-2002). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3. pp. 320-350
- BLÁNQUEZ, Javier (2006) – Déjame ser tu fantasía: el verano del amor y la expansión de las raves (1986-1992). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar, coord. – *Loops:*

- una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Reservoir Books. ISBN 84-397-0901-3. p. 290-319.
- BLÁNQUEZ, Javier (2006) – Progresión lógica: jungle, drum'n'bass y 2step (1990-2002). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar, coord. – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Reservoir Books. ISBN 84-397-0901-3. p. 407-436.
- Reacción en cadena: techno y house en la segunda mitad de los noventa (1992-2002). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar, coord. – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Reservoir Books. ISBN 84-397-0901-3. p. 507-535.
- BOIA, Pedro dos Santos (2008), *Capturando a Materialidade da Música na Análise Sociológica*. Paper relativo à comunicação apresentada no VI Congresso Português de Sociologia (Lisboa, 25-28 de Julho de 2008) [temporariamente disponibilizado on-line através do site do mesmo].
- BOURDIEU, Pierre (1996), *As Regras da Arte*. Lisboa: Presença.  
– *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BROOKMAN, Chris (2001) – *Forever young: consumption and evolving neo-tribes in the Sydney rave scene*. Sydney: University of Sidney. [Consult. 6 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.cia.com.au/peril/youth/brookman.pdf>.
- BROOKS, Ann (1997) *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. Routledge.
- BULL, Rick (1997) – *The aesthetics of acid*. [Em linha]. P. 1-5. [Consult. 3 de Abr. 2008] Disponível em <http://www.cia.com.au/peril/youth/rickacid.pdf>.
- BURGESS, Robert (1997) *A Pesquisa de Terreno: uma introdução*. Oeiras: Celta (original de 1984).
- CALADO, Vasco Gil (2006) *Drogas Sintéticas. Mundos Culturais, Música, Trance e Ciberspaço*. Núcleo de Investigação/ODT/IDT (Coleção Estudos, N.º 1).
- CALADO, Vasco Gil (2007) – Trance psicadélico, drogas sintéticas e paraísos artificiais: representações, uma análise a partir do espaço. In *Toxicodependências* [Em linha]. Vol. 13 N.º 1, p. 21-28. [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em [http://www.toxicodependencias.pt/media/artigos/2007\\_01\\_TXT3.pdf](http://www.toxicodependencias.pt/media/artigos/2007_01_TXT3.pdf). ISSN 0874-4890.
- CARRINGTON, Ben, WILSON, Brian (2004) Dance Nations: rethinking youth subcultural theory. In BENNETT, A., KAHN-HARRIS, K., *After Subculture*. Palgrave Macmillan.
- CARVALHO, Maria do Carmo (2003) – Expressões psicadélicas juvenis. In CORDEIRO, Graça Índias; BAPTISTA, Luís Vicente; COSTA, António Firmino da, *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta Editora. ISBN 972-774-165-7.
- CERTEAU, Michel de (1980) *L'Invention du Quotidien*, vol. 1. Paris: UGE.
- CHAVES, Miguel (2003) – Rave: Imagens e éticas de uma festa contemporânea. In CORDEIRO, Graça Índias; BAPTISTA, Luís Vicente; COSTA, António Firmino da, *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta Editora. ISBN 972-774-165-7. p. 191-203.
- COSTA, Bernardo (2008) – Ibiza 2008. In Rraurl.com [em linha]. (15 de Ago. 2008) [Consult. 3 de Set. 2008] Disponível em [http://rraurl.uol.com.br/resenhas/5594/Ibiza\\_2008](http://rraurl.uol.com.br/resenhas/5594/Ibiza_2008)
- DENORA, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- DICKERSON, Victoria (2004) *Young Women Struggling for an Identity*. In Family Process, Vol. 32, N.º 3, pp. 337-348.
- ESTANQUE, Elísio, MENDES, José M. (1998) *Classes e Desigualdades Sociais em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- FERREIRA, Vítor Sérgio (2001) – Electro-sonoridades: da utilização de novas tecnologias na criação musical “erudita” do pós-guerra. *Sociologia. Problemas e Práticas* [Em linha]. N.º 36 Setembro de 2001, p. 80-107. [Consult. 6 de Nov. 2008] Disponível em [http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S08](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S08)
- FIKENTSCHER, Kai (2000) – The club DJ: a brief history of a cultural icon. The Courier [Em linha]. (Jul./Ago. 2000), p. 1-4. [Consult. 12 de Mar. 2008] Disponível em [http://www.unesco.org/courier/2000\\_07/uk/doss29.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_07/uk/doss29.htm).
- FONSECA, Laura, & ARAÚJO, Helena C. (2007) Em torno de autonomia e desafecção: Dois conceitos para entender percursos escolares de jovens raparigas e rapazes na escola? In *Ex aequo*, n.º 15, pp. 63-67.
- GELDER, K. (coord.) (2005) *The Subcultures Reader*. Routledge.
- GIDDENS, Anthony (1996), *Novas Regras do Método Sociológico*. Lisboa: Gradiva
- GIDDENS, Anthony (2000) *Dualidade e Estrutura, Agência e Estrutura*. Oeiras: Celta.
- GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan – *Cultura y política de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Paidós Comunicación 147.
- GOMES, Catarina (2006) – Ambiente das festas influencia padrões de consumo de droga. In *Público*. [Em linha]. [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em <http://ww2.publico.clix.pt/print.aspx?id=1245490&idCanal=undefined>.
- GÖTHZ, Alisson (2008) – Kraftwerk – The Man-Machine. Conheça e comemore os trinta anos da saga dos homens-robô. In Rraurl.com [Em linha]. (17.07.08 13:25) [Consult. 3 de Nov. 2008] Disponível em [http://rraurl.uol.com.br/resenhas/5477/Kraftwerk\\_-\\_The\\_Man-Machine](http://rraurl.uol.com.br/resenhas/5477/Kraftwerk_-_The_Man-Machine)
- GOULDING, C., SHANKAR, A. (2004) *Age is just a number: Rave culture and cognitively young “thirty something”*. In European Journal of Marketing. Vol 38, Iss. 5/6. Bradford.

- GROSSBERG, Lawrence (1996) *Identity and Cultural Studies: Is that all there is?*. Londres: Sage.
- HABERMAS, Jürgen (1984), *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro.
- HALL e JEFFERSON (2006) *Resistance Through Rituals* (edição de 2006). Abingdon: Routledge.
- HALL, Stuart & DU GAY, Paul (1996). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.
- HEBDIGE, D., (1979) *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen.
- HESMONDHALGH, David (1998) – The british dance music industry: a case study of independent cultural production. In *The British Journal of Sociology* [Em linha]. Vol. 49, No. 2 (Jun., 1998), p. 234-251. [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.jstor.org/stable/591311>. ISSN 0007-1315
- HEY, Valerie (1997), *The Company she Keeps: an ethnography of girls friendship*. Buckingham: Open University Press.
- HUTTON, Fiona (2004) *Up for it, mad for it? Women, drug use and participation in club scenes*. In *Health, Risk and Society*, Vol. 6, Setembro.
- HUTTON, Fiona (2006) *Risky Pleasures? Club cultures and feminine identities*. Hampshire: Ashgate.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2000), *A Mulher Só e o Príncipe Encantado. Inquérito sobre a Vida a Solo*. Lisboa: Editorial Notícias.
- LAHIRE, Bernard (2001) *O Homem Plural – As molas da acção*. Lisboa: Piaget.
- LAHIRE, Bernard (2002), *Portraits Sociologiques*. Paris: Nathan.
- LAHIRE, Bernard (2004) *Retratos Sociológicos – Disposições e variações individuais*. São Paulo: Artmed Editora.
- LAHIRE, Bernard (2005), “Patrimónios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual”. In *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 49.
- LAHIRE, Bernard (2006) *A Cultura dos Indivíduos*. Porto Alegre: Artmed.
- LATOUR, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An introduction to actor-network theory*. Cambridge University Press.
- LEBLANC, Lauraine (1999) *Pretty in Punk. Girls' gender resistance in a boys' subculture*. Rutgers University Press.
- LINCOLN, Sian (2004) Teenage Girls' 'Bedroom Culture': Codes versus Zones. In Bennett, A., KAHN-HARRIS, K., *After Subculture*. Palgrave Macmillan.
- LLES, Luis (2006) – La casa de Jack: ritmo y deseo. El primer imperio del house (1985-1995). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.ª Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3. pp. 230-260
- LOURO, Guacira Lopes (2002) Feminilidades e masculinidades em transição. In *Ex aequo*, n.º 7, pp. 71-79.
- MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs.) (2005) *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.
- MAGALHÃES, Fernando (2003) – Kraftwerk. No “tour” da pop electrónica. In *Y. Suplemento do Jornal Público* [Em linha]. (01/Ago/2003) [Consult. 3 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.publico.clix.pt>.
- MAGALHÃES, Fernando (2008) – Kraftwerk – O admirável mundo novo. In *Poeira Cósmica* [Em linha]. (29/Out/2008) [Consult. 3 de Nov. 2008] Disponível em <http://poeira-cosmica-fm.blogspot.com/search/label/Kraftwerk>
- MAGALHÃES, Maria José (2002) Em Torno da Definição do Conceito de Agência Feminista. In *Ex aequo*, N.º 7, pp. 189-198.
- MARKE, Eric (2005) – @ A Revolução Musical. In *[X-TRA! Tronik]* Postado por Bertrand Sousa, às 20:16 [Em linha]. (05/04/2005) [Consult. 3 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.xtra.blog-se.com.br/blog/ositive/home.asp?idBlog=1187&>
- MCROBBIE, Angela (1991) *Feminism and Youth Culture: from Jackie to Just Seventeen*. Londres: Macmillan.
- MCROBBIE, Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. Londres e N.I.: Routledge.
- MCROBBIE, Angela (2004) *Post-Feminism and Popular Culture*. In 'Feminist Media Studies', 4:3, pp. 255-264;
- MELVILLE, Caspar (2000) – Mapping the meanings of dance music. In *The Courier* [Em linha]. (Jul./Ago. 2000), p. 1-3. [Consult. 12 de Mar. 2008] Disponível em [http://www.unesco.org/courier/2000\\_07/uk/doss26.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_07/uk/doss26.htm). ISSN 1993-8616
- MUGGLETON, D. (1997) *The Post-subculturalist*. In Redhead, S. et al (coord.) *The Clubcultures Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 185-203.
- MUGGLETON, D. (2000) *Inside Subculture: The Posmodern meaning of Style*. Oxford/ N.I.: Berg.
- NEIL, Ben ( 2002) – Pleasure beats: rhythm and the aesthetics of current electronic music. In *Leonardo Music Journal* [Em linha]. Vol. 12, p. 3-6 [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1513341>. ISSN 1531-4812
- NELSON, Half (2006b) – Fundido en gris: el pop vampirizado por la electrónica en los ochenta (1977-1989). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.ª Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3. pp. 198-229.
- NELSON, Half (2006a) – Música para las massas: Kraftwerk, el sonido del concepto (1970-2002). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar, coord. – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.ª ed. Barcelona: Reservoir Books. ISBN 84-397-0901-3. p. 105-118.

- OLIVANI, Augusto (2005) – Grime, a nova música das ruas e dos becos de Londres. In Rraurl.com [Em linha]. (9 de Mar. 2005) [Consult. 3 de Abr. 2008] Disponível em <http://rraurl.uol.com.br/cena/1305>
- OLSON, Mark J.V. (1998) – “Everybody loves our town” – scenes, spaciality, migrancy. In SWISS, Thomas et al (eds.). *Mapping the beat – popular music and contemporary theory*. Malden, MA:Blackwell.
- PAIS, José Machado – *Traços e Riscos de Vida*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Ambar. 330 p. ISBN 972-43-0331-4.
- PINI, Maria (2001) *Club Cultures and Female Subjectivity- The move from home to house*. N.I: Palgrave.
- PINTO, José Madureira (2000), *Estruturas Sociais e Práticas Simbólico-ideológicas nos Campos*. Porto: Afrontamento.
- PLAS, Odile de (2008) – A cultura rave tem sempre vinte anos. In Rraurl.com [Em linha]. (18 de Agosto 2008) [Consult. 3 de Nov. 2008]. Disponível em <http://rraurl.uol.com.br/osit/lofiversion/osit.php/t46808.html>.
- POLHEMUS, T. (1997) *In the Supermarket of Style*. In Redhead, S. et al (coord.) *The Clubcultures Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 130-133.
- PRATGINESTÓS, Raül G. (2006) – El shock del futuro: techno, Detroit y más allá (1982-1993). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar, coord. – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Reservoir Books. ISBN 84-397-0901-3. p. 261-289.
- Poderosamente real: la música disco, de The Loft al Paradise Garage (1970-1985). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3. pp. 119-139
- REDHEAD, S. (1997b) *Subculture to Clubcultures*. Oxford: Blackwell.
- REDHEAD, S. et al (coord.) (1997) *The Clubcultures Reader*. Oxford: Blackwell.
- RELATS, Dani (2006) – Miedo a un planeta negro: la vieja escuela del hip hop (1973-1989). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3.
- REYNOLDS, Simon (1998) – *Energy Flash: a journey through rave music and dance culture*. Londres: Picador. ISBN: 0-330-35056-0.
- REYNOLDS, Simon (1999) – Adult hardcore. In *The Wire* [Em linha]. [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.garagemusic.co.uk/2step.html>.
- REYNOLDS, Simon (2007) – *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*. Londres: Faber and Faber Limited. ISBN 978-0-571-23207-9.
- ROLDÁN, V. J. F.; ROLDÁN, A. (1999) – Las rutas del extásis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles. Barcelona: Ariel.
- ROMO, Nuria (2004) *Tecno y Baile. Mitos y Realidades de las Diferencias de Género*. In Estudios de Juventud, n.º 64/04.
- ROSSEL, Oriol (2006) – Hemorragias de placer: La segunda recolonización industrial (1975-1985). In BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord.) – *Loops: una historia de la música electrónica*. 4.<sup>a</sup> Ed. Barcelona: Resevior Books. ISBN: 84-397-0901-3. pp. 140-164
- SILA, Artur Soares da (coord.) (2007) *Boom Book*. Good Mood/Boom Festival.
- SILVA, Pedro Dias da (2007) Cooltrain Crew nas malhas do *drum'n'bass*. *Blitz* [Em linha]. (Quarta, 3 de Outubro de 2007 às 18:19), p. 1-2. [Consult. 3 de Abr. 2008] Disponível em <http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&cm=17&fkey=bz.stories>
- SILVA, Vítor (2005) *Techno, House e Tance: uma incursão pelas culturas da “Dance Music”*. In Toxicodependências, Vol. 11, n.º 3, pp. 63-73.
- SILVA, Vítor (2006) *Trance, House e Techno*. Uma análise à luz da teoria das subculturas. In Toxicodependências, Vol. 12, n.º 2, pp. 11-19.
- S/A – *No more fun in the club*. [Em linha]. s/data [Consult. 11 Nov. de 2008]. Disponível em [http://www.factmagazine.co.uk/osit.php?option=com\\_content&task=](http://www.factmagazine.co.uk/osit.php?option=com_content&task=)
- S/A (2007) – *História da música electrónica e do techno*. [Em linha]. [Consult. 11 Nov. de 2008]. Disponível em <http://jesusdelcampo.com/phpbb/viewtopic.php?t=1290>
- S/N (2001) – Criada a primeira editora portuguesa de *drum'n'bass*. In *Disco Digital*. [Em linha]. [Consult. 12 Nov. 2008]. Disponível em [http://diariodigital.sapo.pt/disco\\_digital/news.asp?id\\_news=30840](http://diariodigital.sapo.pt/disco_digital/news.asp?id_news=30840).
- STRAW, Will (1991) – Systems of Articulation, Logics of change: scenes and communities in popular music. In *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3(Oct. 1991). P. 361-375.
- TASKER, Yvonne e NIAGRA, Diane (2005) *In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies*. In Cinema Journal, N.º 44, pp. 107-110.
- TESSIER, Laurent (2003) – Musiques et fetes techno : l'exception franco-britannique des free parties. In *Revue française de sociologie* [Em linha]. Vol. 44 N.º 1, p. 63-91 [Consult. 11 de Nov. 2008] Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3323106>. ISSN 00352969
- THORNTON, Sarah (1996) *Club Cultures – Music, media and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- YOUNG, Íris Marion (1995), “Gender as seriality: thinking about women as a social collective”. In *Social Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

*Sites da internet:*

<http://www.cpuctrl.com/>  
<http://myspace.com/soniculture>  
<http://myspace.com/soniculturelabel>  
<http://myspace.com/soniculturebooking>  
[www.technoinside.org](http://www.technoinside.org)  
[http://www.cowsonpatrol.org/downloads/bigup\\_pressrelease\\_08SET2007.pdf](http://www.cowsonpatrol.org/downloads/bigup_pressrelease_08SET2007.pdf)  
<http://www.garagem.com.pt>  
<http://www.positiva.org/Empresa.php>  
<http://www.terravista.pt/Bilene/6506>  
<http://www.myspace.com/progressivepsp>  
<http://www.myspace.com/spectralrecords>  
<http://www.myspace.com/samavedarec>  
[www.omium.org](http://www.omium.org)  
<http://soundfactory.org/clubselection>  
[http://www.myspace.com/djkorpora;](http://www.myspace.com/djkorpora)  
[http://www.quest4goa.com;](http://www.quest4goa.com)  
[http://utopia.boomfestival.org;](http://utopia.boomfestival.org)  
[http://www.myspace.com/quest4goa;](http://www.myspace.com/quest4goa)  
<http://www.myspace.com/sinergiafestival>  
<http://tudoaoalto.blogspot.com>  
<http://www.danceplanet.com>  
<http://www.garagem.com.pt>  
<http://www.rptrance.org>

# ANEXOS

## 1. Modelo de ficha de caracterização das entrevistadas

[Nome (fictício) da entrevistada] [fracção club-(sub)cultural a que pertence]

### Dados de caracterização:

Idade:

Profissão (lugar de classe individual):

Situação na profissão (lugar de classe individual):

Escolaridade/ grau académico:

Estado civil:

– Se é casado/união de facto (lugar de classe de família):

. Profissão do cônjuge:

. Situação na profissão do cônjuge:

. Escolaridade/grau académico do cônjuge:

Vive com os pais (s/n):

– Lugar de classe de origem:

. Profissão do pai/da mãe:

. Situação na profissão do pai/da mãe:

. Escolaridade/grau académico do pai/da mãe: (pai)/(mãe)

Local de Residência:

Viveu sempre no mesmo local? Se não, em que locais viveu e quando? (centro da cidade/periferia, etc.):

Tem filhos?

## 2. Modelo de ficha de registo de entrevista e respectivas notas de observação

[Nome (fictício) da entrevistada] [fracção club-(sub)cultural a que pertence]

**Sessão:** [sessão 1, 2 ou única (em grupo)]

**Entrevistador:**

**Data:**

**Hora:**

**Duração:**

**Local:**

**Notas de observação:**

## 3. Guião de entrevista semi-directiva a mulheres *clubbers*

Apresentam-se vários tópicos a serem abordados com a flexibilidade necessária, de acordo com cada situação de entrevista e com as características de cada entrevistada. Antes da situação de entrevista, o entrevistador reflectirá sobre os tópicos, convertendo-os em várias perguntas concretas. Na situação de entrevista propriamente dita serão feitas perguntas concretas às entrevistadas, adaptando o entrevistador o tipo de linguagem utilizado a cada entrevistada.

N.B.: os dados de caracterização sócio-profissional (cf. Ficha de Caracterização) são relevantes para todos os Eixos de Análise [I, II e III].

Eixo de Análise I

### CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÉNERO CONSTRUÍDAS NAS/PELAS FRACÇÕES DAS (SUB)CULTURAS *CLUB*

N.B. →

Em cada um dos tópicos referente ao Eixo de Análise I, abordar as seguintes duas dimensões:

1. Descrições da fracção da (sub)cultura *club* na qual ego está envolvida, em termos das implicações ao nível de género (em intersecção com a classe e com os factores de estruturação interna), relativamente a cada tópico.
  - A entrevistada como observadora da fracção/cena/contexto *club*(sub)cultural, descrevendo-a e aos respectivos *clubbers*.
2. Narrativa sobre a própria experiência e vivência pessoal de ego enquanto *clubber*.
  - Obtendo-se dados que permitam saber qual a posição de ego na estrutura da fracção da (sub)cultura *club* a que pertence e sobre que tipos de papéis *club*-(sub)culturais ) que desempenha e como (considerando as implicações de género).
  - Obtendo-se dados a propósito da sua socialização no contexto da (sub)cultura *club* e da interiorização/apropriação mais ou menos activa de disposições identitárias, papéis e expectativas de género, a partir das construções identitárias propostas.

NB: procurar-se-à detectar implicações de género/de classe social/associados às factores de segmentação interna das fracções *club*-(sub)culturais.

**Género e papéis club-(sub)culturais**

- No segmento da produção (promotores, organizadores, produtores musicais, DJs, seguranças, vendedoras de bilhetes, etc.) *versus* no segmento do consumo (frequentadoras);
- Principais/ secundários.

**Género e capital (club)(sub)cultural**

- O que é que é valorizado?... é igual para mulheres e homens ou é diferente? Como? [Marcas de classe vs. Género]

[São detectáveis 'homologias' entre posições na estrutura social (meio/ classe social) e posições na estrutura da (sub)cultura club].

**Capital cultural e capital subcultural (homologias/ convertibilidade)**

- O capital cultural (implicações em termos de meio/classe social) vale no interior da (sub)cultura club? Converte-se em capital subcultural? De que modo?
- Há interferências dos capitais económico, simbólico, social e cultural a este nível?

**Género e controlo social (relativamente às idas/às vivências das festas)**

- Por parte do namorado/ das amigas/ dos outros homens do grupo;
- Da família (implicações de género/ meio-classe social);
- Da própria normatividade associada à estrutura social club(sub)cultural (implicações de género).

**Género e poder/autonomia**

- As mulheres vão às festas sós, com amigas, com o companheiro (namorado ou companheiro)/com homens?
- Quem escolhe quando e a que festa ir? (O companheiro/ homens do grupo ou a entrevistada/as mulheres);
- A entrevistada/as mulheres vai/ vão quando o(s) companheiro(s) não vai/vão (e vice-versa)? Ela vai com outras pessoas, se ele não vai (e vice-versa).  
[Implicações em termos de risco: (in)segurança, sexualidade, drogas, violência]

**Géneros ao longo de um contínuo**

Géneros polarizados/andróginos /'unisexo'/'invertidos' (na relação com a música, com o estilo e com as restantes características subculturais, bem como com os comportamentos que aí têm lugar).

**Género e consumos (drogas/ álcool)**

- Quais são os modos como mulheres/ homens consomem as drogas/ álcool (quantidades/ frequência/ graus de controlo) – há diferenças de género?

**Género e sexualidade**

- Há a presença de valores, comportamentos e interacções club-(sub)culturais mais ou menos sexualizados (diferenças de posturas e comportamentos por género);
- Há lógicas de 'engate'? Se sim, de que tipo ['predatório' ou não]?
- Tipos de sexualidade em presença (heterossexualidade, homossexualidade...);
- Geram-se julgamentos sociais e morais, bem como reputações relativamente às posturas e aos comportamentos das mulheres/homens ao nível das interacções e relacionamentos amorosos/ sexuais? Como? [Relativamente às mulheres: por parte dos homens? Das outras mulheres?].

**Género e risco [violência e roubos, drogas e álcool, controlo sobre a sexualidade]**

- Como gerem as mulheres o risco associado ao consumo de drogas/álcool, da sexualidade, da violência e roubos? Evitam ou assumem?
- Precauções nos consumos das drogas/álcool e que tipo de controlo têm nesses consumos? [Procuram informação, põem em prática as precauções recomendadas, procuram saber *o que ingerem?*];
- Sentimentos de insegurança? os riscos de ser autónoma... enfrentar ou não a insegurança devido à violência;
- Receio de engates 'forçados' e predatórios? Insegurança face a riscos de abuso, violação;
- Evitam ir/circular sós às/nas festas? Procuram companhia (preferencialmente de homens) [homens protegendo mulheres?];
- Há factores associados tudo isto que gere uma tendência de as mulheres se afastarem das festas (deixando de as frequentar?).

**Género e violência**

- As mulheres desempenham papéis (activo/secundário) associados aos comportamentos de violência/roubos/predadorismo sexual? Se sim como?
- Como gerem situações de violência (evitam, reagem activamente)?

**Eixo de Análise II**

- **Identities/disposições de género e de classe (meio) social de ego, interiorizadas/construídas no âmbito do seu percurso de 'longo curso' (pré e extra-club(sub)cultural)**
- **Como condicionam estas as vivências e experiências/interiorização de elementos identitários/disposicionais (de género) club-(sub)culturais?**

Obter a narrativa biográfica de ego (focalizada sobre determinados pontos e não exaustiva) sobre a sua própria experiência e vivência pessoal, pré e extra-(sub)cultura club:

- obtendo-se dados que permitam saber qual a posição de ego no espaço e estrutura social (extra-subcultural);
- obtendo-se dados a propósito da sua socialização pré e extra-club(sub)cultural de 'longo curso' e da interiorização de elementos identitários e disposicionais (papéis, expectativas) de género e de classe social (intersecção);
- Há que detectar a presença de elementos identitários e disposicionais associados às feminilidades tradicional, emancipatória (com uma eventual presença de traços feministas), e pós-feminista.

- Os dados de caracterização sócio-profissional (cf. Ficha de Caracterização) são aqui relevantes (origem e trajectória social);
- Recolha de dados sobre as três transições para a vida adulta já/ainda não ocorridas no percurso de vida de ego:

- transição para o trabalho;
- transição para a conjugalidade;
- transição para a maternidade (filhos).

- Obtenção de dados sobre o percurso e experiência individual de ego na relação com as esferas da família, escola, trabalho e lazer (em função do género/ classe);
- Acontecimentos/aspectos mais importantes a estes níveis da sua trajectória, especificamente, em termos dos seus modos de ser (mulher).

**Família:**

- Como foste educada em termos de como ser mulher?
  - Como foi a tua relação com os teus pais? Que tipo de educação (modos de ser mulher) tiveste?
  - Que tipo de lazeres tinhas [lazer interior, 'cultura de quarto']/havia um controlo social sobre os lazeres/saídas [participação no espaço público]?
  - Que tipo de opiniões sobre a família foram transmitidas (casamento/co-habitação/filhos)?
  - E que tipo de expectativas e de planos em termos da relação com sexo oposto?
  - E em termos da expressão e vivências da sexualidade/uso de drogas?
  - E em termos de posturas a ter sobre autonomia financeira/de carreira?

**Lazer**

- Relação com a música: que tipo de música ouvias com os teus pais em casa, iam a concertos... (de que géneros musicais)?
- As preferências musicais dos pais, de outros familiares, de amigos, namorados influenciaram-te?
- Quando começaste a ouvir música electrónica de dança? Porquê?
- Descreve como foi até hoje a tua participação nas festas de música electrónica (os teus gostos mudaram entre subgéneros musicais)?
- Que outros tipos de lazeres tens para além das festas de música electrónica de dança (pratica-os com as mesmas pessoas com quem vais às festas)?

**Escola**

- Como foi o teu percurso escolar?
- O que o influenciou e como? (Família, amigos, professores, etc.).  
[implicações de género/ classe]

**Trabalho**

- Como foi o teu percurso profissional?
- Que factores foram influentes sobre o percurso profissional?  
[implicações de género/ classe]

*[Condicionamento/Filtragem]*

- Quando começaste a frequentar mais as festas, quais foram os aspectos das mesmas que mais facilmente encaixaram com o teu modo de ser (mulher)? Porquê?
- Por outro lado, houve aspectos que não 'encaixavam' muito contigo e com as quais? não te identificavas? Quais e porquê?
- Quais as posturas e comportamentos de outros frequentadores das festas com os quais te identificas/não te identificas? Porquê?
- Achas que o modo como foste educada (para ser mulher) influenciou o modo como tens vivido e experienciado a tua ligação ao *D'n'B/trance/techno*? [Fez-te rejeitar/identificares-te com certos aspectos dessa(sub)cultura? Se sim, em quê e como?]

## Eixo de Análise III

- **Modos de articulação entre as diferentes dimensões da vida da entrevistada [compartimentação/ inter-penetração];**
- **Significância da participação na (sub)cultura *club* na sua vida;**
- **Consequência de elementos identitários e disposições gerados *club*-(sub)culturalmente nos planos e contextos de acção *extra-club*-(sub)culturais (esferas da família, trabalho...).**

- Como geras as idas às festas de música electrónica de dança com a vida familiar (conjugal/relação com os filhos), com a vida académica, com a vida profissional?
- O que é que te dá a participação nas festas? O que procuras e qual a motivação para participar? Qual o significado que tem essa participação na tua vida?
- Se pensares nos teus modos de ser (mulher) na tua vida em geral, o que é que a participação nas festas te traz? Porquê?
- A participação nas festas influencia de algum modo as tuas vivências fora das festas (vida familiar, académica, profissional)? Se sim em quê? [Há certos comportamentos associados às festas que continuas e ter noutros contextos? Se sim, quais?]
- Como foi o teu percurso na ligação às festas de música electrónica de dança? Mudou (em quê)? Ias menos ou mais do que agora (e porquê)?
- Como pensas que será o teu futuro em termos da tua participação nas festas? Achas que continuarás a ir ou deixarás de ir? Porquê?

## 4. Guia de observação directa

- Estilos/códigos (apresentação de si, vestuário, maquilhagem, *hexis* corporal) (por género [entre homens e mulheres]/homogeneidade vs. heterogeneidade) [*semiótica dos estilos através da 'lente' do género (e da classe)*];
- Espaços VIP ou outros de acesso condicionado? (s/n e se sim como);
- Usos e apropriações do espaço/espacos de fachada e de bastidores (por género – homens/ mulheres);
- Actividades desenvolvidas e tipos de interacção social (em cada espaço/diferenças por género):
  - Dançar;
  - Conversar;
  - Ouvir;
  - Observar o DJ;
  - Beber;
  - Preparar/vender/comprar drogas;
  - Interacção sexualizada vs. interacção não sexualizada;
  - 'Engate' (comportamentos por género);
- Efeitos dos consumos observáveis nos comportamentos? (por género);
- Indivíduos isolados ou em grupos (conversar, ouvir, dançar, etc. ...) (Se em grupos: segmentados por género ou mistos);
  - 'Fruição' (música, dança) com interacção social (em grupo?) ou individualizada;
- Estruturas/ estruturas hierárquicas e de poder (por género) [*deteção de tipos de capital (club)subcultural/por género*];
- Actividades de primeiro plano/actividades secundárias e periféricas (por género);
- Tipos de comunicação (e interacção): verbal/não verbal (por género);
- Tipos de fruição/expressão (movimento e *hexis* corporal na dança) (por género);

### COLECÇÃO ESTUDOS DE GÉNERO

1. *O Funcionamento dos Partidos e a Participação das Mulheres na Vida Política e Partidária em Portugal*, Manuel Meirinho Martins e Conceição Pequito Teixeira, 2005.
2. *A intervenção em Agressores no Contexto da Violência Doméstica em Portugal*, Celina Manita, 2005.
3. *Prostituição Abrigada em Clubes (Zonas Fronteiriças do Minho e Trás-os-Montes) – Práticas, Riscos de Saúde*, Manuela Ribeiro, Manuel Carlos Silva, Fernando Bessa Ribeiro e Octávio Sacramento, 2005.
4. *Género e Pobreza – Impacto e Determinantes da Pobreza no Feminino*, José António Pereirinha (coord.), Francisco Nunes, Amélia Bastos, Sara Falcão Casaca, Rita Fernandes, Carla Machado, 2008.
5. *Tráfico de Mulheres em Portugal para Fins de Exploração Sexual*, Boaventura de Sousa Santos, Conceição Gomes, Madalena Duarte, Maria Ioannis Baganha, 2008. Incluída versão em inglês.
6. *Violência de Género – Inquérito Nacional sobre a violência exercida contra mulheres e homens*, Manuel Lisboa (coord.) Zélia Barroso, Joana Patrício, Alexandra Leandro, 2009.
7. *Mulheres Imigrantes Empreendedoras*, Jorge Malheiros e Beatriz Padilla (Coord.), Frederica Rodrigues, 2010.
8. *Estudos sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género*, Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira (Organizadores), Miguel Vale de Almeida, Carlos Gonçalves Costa, Liliana Rodrigues e Miguel Pereira, 2010.
9. *Género e Música de Dança. Experiências, percursos e “relatos” de mulheres Clubbers*, João Teixeira Lopes (coord.) Pedro dos Santos Boia, Lígia Ferro, Paula Guerra, 2010.

João Teixeira Lopes, Professor Catedrático do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigador do Instituto de Sociologia da mesma Faculdade. Tem várias obras publicadas nas áreas da sociologia da Cultura e políticas Culturais; sociologia da Leitura; sociologia da Educação; sociologia da Juventude e sociologia Urbana.

Pedro dos Santos Boia prossegue estudos de doutoramento em Sociologia na Universidade de Exeter (Reino Unido). É licenciado em Sociologia pela Universidade do Porto (1997) e mestre em Sociologia pela Universidade de Coimbra (2001). Estudou Música no Conservatório de Música do Porto (1994-2001) e no Conservatório Real de Haia (Países Baixos) (2001-2006). É membro do SocArts Research Group da Universidade de Exeter e investigador do IS-FLUP.

Lígia Ferro, Licenciada em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, actualmente é doutoranda no âmbito do Programa Internacional de Doutoramento em Antropologia Urbana (ISCTE/IUL), desenvolvendo a sua tese na área das práticas culturais juvenis em contextos urbanos como bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Realiza investigação no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-ISCTE) e no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (IS-FLUP).

Paula Guerra, Socióloga, Docente na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Encontra-se a terminar a sua Dissertação de Doutoramento em Sociologia subordinada à temática "Culturas Urbanas: cenários, sonoridades e práticas de sociabilidade". As suas áreas de investigação preferenciais são: sociologia da cultura; políticas culturais e públicos da cultura; processos de desenvolvimento e de inclusão social. Para além da sua docência académica, tem vindo a ser formadora em diversos domínios específicos nas áreas da sociologia, da avaliação de projectos, nas metodologias de intervenção entre outros.

