



Universidade do Algarve

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Departamento de Línguas, Comunicação e Artes

Trance Psicadélico no Algarve

Um Estudo Sobre as Práticas Culturais de Um Movimento Marginal

Darryl Emanuel Lampreia Domingos

Dissertação Apresentada Para a Obtenção do Grau de Mestre em Comunicação, Cultura
e Artes – Especialização em Estudos Culturais

Faro

2011





Darryl Emanuel Lampreia Domingos

Trance Psicadélico no Algarve

Um Estudo Sobre as Práticas Culturais de Um Movimento Marginal

Dissertação Apresentada Para a Obtenção do Grau de Mestre em Comunicação, Cultura e Artes – Especialização em Estudos Culturais

Orientadores:

Professora Doutora Gabriela Borges

Professor Doutor António Lopes

Júri

Presidente:

Doutora **Merja Sirikka Nousia de Matos Parreira** (Universidade do Algarve)

Vogais:

Doutor **João Ferreira Duarte** (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Doutora **Gabriela Borges Martins Caravela** (Universidade do Algarve)

Doutor **António Manuel Bernardo Lopes** (Universidade do Algarve)

Faro

2011

Agradecimentos

Um agradecimento especial aos meus orientadores que me proporcionaram uma ajuda preciosa no apoio e na construção teórica e metodológica que tornaram este trabalho possível.

Um agradecimento particular à minha família, pela disponibilidade, compreensão e apoio durante a realização da Dissertação, assim como para os amigos e colegas que se interessaram e apoiaram o meu trabalho.

Queria deixar ainda bem expresso o agradecimento às pessoas ligadas ao movimento estudado e a sua abertura e disponibilidade para partilharem comigo as suas visões sobre colectivismo criado pela música *trance* numa época de globalização cultural. Obrigado Theo, Carlos, Rui Pedro, Adriano, Tó-Zé, Daniela, Soraia e a todos os outros que ajudaram a compreender e a situar o movimento algarvio. Sem eles, nada disto teria sido possível.

Resumo

Este trabalho tem como principal objectivo analisar, sob o prisma dos estudos culturais, as particularidades e as práticas culturais de um movimento festivo local associado ao género de música *trance* psicadélico. Limitando a análise do objecto à região do Algarve, além de se pretender perceber a importância da música na formação de movimentos locais, pretendeu-se interpretar os diferentes fenómenos que fomentam a sua existência e a sua divulgação, tendo em atenção as questões da comercialização e da mediatização da cultura juvenil.

A análise dos diferentes métodos utilizados para abordar as práticas e os consumos que estimularam o aparecimento de movimentos colectivos, permitiu compreender a evolução e adaptação à situação económica, política, social e cultural em que esses movimentos ocorreram. Esta análise visou ainda clarificar os diferentes posicionamentos teóricos sobre a relação entre os *media* e as culturas juvenis que incidem sobre as questões da problematização e da difusão das suas práticas.

Assumindo o carácter fluido e híbrido das identidades contemporâneas, este trabalho aproximou-se das propostas pós-subculturais que dão maior relevo ao gosto individual na apropriação da cultura e ao trabalho de campo para a obtenção de dados empíricos. Assim, na realização deste trabalho adoptou-se uma abordagem etnográfica, assente em saídas de campo e em entrevistas a indivíduos que participam neste tipo de festividades, permitindo uma maior aproximação ao fenómeno festivo e aos seus actores.

Situando o objecto na sociedade das redes, onde se assiste a uma relação crescente de interdependência entre humanos e meios tecnológicos, pretendeu-se ainda compreender a influência que a globalização da cultura – principalmente através das tecnologias de informação e comunicação – tem na criação, na difusão e na apropriação da cultura em realidades locais.

Palavras-chave: Culturas Juvenis; *Trance* Psicadélico; *Media*; Tecnologias de Informação e Comunicação; Algarve.

Abstract

The purpose of this work is to study, under a cultural studies perspective, the peculiarities and the cultural practices of a local festive movement related to psychedelic trance music. Limiting the object analysis to the region of Algarve, further than understanding the significance of music in the formation of local movements, we tried to understand the different phenomena that promote its existence and its dissemination, taking into account the issues of commercialization and media coverage of youth culture.

By analyzing the various methods used to address the practices and the consumption that stimulated the emergence of collective movements, this study seeks to understand the evolution and the adaptation of these methods on the economic, political, social and cultural environment in which these movements occurred. This analysis also tries to clarify the different theoretical viewpoints on the relationship between the media and youth cultures that focus on the problematic issues of youth and on the dissemination of their practices.

Assuming the fluid and hybrid nature of contemporary identities, this paper approaches the post-subcultural proposals that give greater emphasis to individual taste in the appropriation of culture and to fieldwork to obtain empirical data. Thus, in this work we have adopted an ethnographic approach, based on fieldwork and interviews with individuals that participate in such festivities, allowing a closer approach to the phenomenon and its actors.

Placing the object in the network society, where we observe an interdependence relationship between humans and technological resources, we tried to understand the influence that the globalization of culture – especially through the Information and Communication Technologies – has in the creation, dissemination and appropriation of culture in local realities.

Keywords: Youth Cultures; Psychedelic Trance; Media; Information and Communication Technologies; Algarve.

Índice

Introdução	1
1. O Estudo dos Movimentos Juvenis	5
1.1. A Condição Social dos Jovens e a sua Pertinência Académica	5
1.2. A Escola de Chicago - Sociologia Urbana e Desvio Comportamental.....	8
1.3. O CCCS de Birmingham e a Teoria das Subculturas Juvenis	10
1.3.1. O Estilo	16
1.4. Propostas Pós-Subculturais – Críticas e Novos Modelos de Análise	19
1.4.1. <i>Club Cultures</i> e as Culturas de Gosto.....	24
1.4.2. Neo-Tribos, Estilos de Vida e Cenas.....	28
2. Os <i>Media</i>, os Jovens e a Sociedade das Redes	33
2.1. As Culturas Juvenis e a Crítica aos <i>Media</i>	33
2.2. A Internet e a Cultura das Redes.....	39
2.2.1. Música: Consumo e Produção	42
3. A Música Electrónica de Dança e as Culturas Juvenis Contemporâneas	46
3.1. Origens da Música Electrónica de Dança – <i>House</i> e <i>Techno</i>	46
3.2. A “ <i>Ravelução</i> ” da Música de Dança – Do <i>Underground</i> ao <i>Mainstream</i>	47
3.3. <i>Trance</i> Psicadélico – O Misticismo de uma Cultura Electrónica	51
3.3.1. <i>Trance</i> Psicadélico em Portugal	55
4. <i>Trance</i> Psicadélico no Algarve: As Práticas Culturais de Um Movimento Marginal	60
4.1. O Movimento <i>Trance</i> no Algarve: Observação Participante em Meio Festivo	60
4.2. Rituais e Práticas de Sociabilização Colectiva: A Música e a Festa.....	64
4.2.1. O Público e o Consumo Recreativo de Drogas	73
4.2.2. A Difusão: Os <i>Media</i> ao Serviço das Culturas Marginais.....	85
4.3. A Comercialização de Uma Cultura Marginal: Reflexos da Globalização em Realidades Locais	91
5. Considerações Finais	97
Bibliografia	101
Sitografia	112
Anexos	113
Anexo I – <i>Outdoors</i> Publicitários de Festas de <i>Trance</i>	114
Anexo II – Festas de <i>Trance</i> Psicadélico no Algarve (entre Março de 2009 a Abril de 2010)	115

Anexo III – Informantes.....	118
Anexo IV – Festas de <i>Trance</i> Psicadélico <i>Indoor</i> no Algarve.....	119
Anexo V - Festas de <i>Trance</i> Psicadélico <i>Outdoor</i> no Algarve	121
Anexo VI - Decorações.....	123
Anexo VII – Artigo do Jornal de Notícias sobre o Boom Festival 2004.....	128
Anexo VIII – Artigo do Jornal de Notícias sobre o Boom Festival 2006.....	129
Anexo IX – Artigo do Expresso sobre drogas no Boom Festival 2006.....	131
Anexo X – Artigo do Correio da Manhã sobre <i>overdoses</i> no Freedom Festival 2007	134
Anexo XI – Artigo do Jornal de Notícias sobre a detenção de pessoas durante o Freedom Festival de 2007	136
Anexo XII – Artigo do Diário de Notícias sobre detenções no Freedom Festival 2007	138
Anexo XIII – Artigo do Público sobre rusga policial no Boom Festival 2008.....	139
Anexo XIV – Artigo da revista Única (Expresso) sobre <i>trance</i> psicadélico e consumo recreativo de drogas	140
Anexo XV – <i>Flyers</i> de Festas de <i>Trance</i> no Algarve	147

Introdução

A música tem vindo a constituir-se como um dos factores culturais mais significantes da experiência diária, influenciando na construção das identidades individuais e colectivas. Utilizada para fins de lazer, como forma de protesto ou como forma de identificação colectiva, a música, tal como o estilo, teve papel preponderante na maioria dos movimentos juvenis contraculturais e subculturais formados nos Estados Unidos da América e em Inglaterra na segunda metade do século XX¹. Alguns destes movimentos contribuíram para a mediatização e comercialização dos gostos juvenis, tornando os signos juvenis e as suas práticas focos de análise académica.

Este estudo aborda um fenómeno global à escala local que, apesar da sua crescente difusão em Portugal, continua situado nas margens do circuito dos lazers nocturnos. Este fenómeno funda-se em torno do género musical *trance* psicadélico, e a sua abordagem foi limitada à realidade festiva na região do Algarve.

A cultura psicadélica e a sua expressão em meio festivo serão enquadradas no fenómeno da globalização da música electrónica de dança, de maneira a analisar as práticas, o carácter transgressivo e as particularidades comerciais/ideológicas que colocam o movimento numa posição marginal. O estudo sobre este fenómeno tem ainda como objectivo compreender a pertinência da música e da ideologia associada a determinados movimentos musicais na formação e demarcação de identidades individuais e colectivas, assim como compreender a influência dos meios de informação e comunicação na origem, manutenção, e até no declínio desses mesmos movimentos.

Apesar do crescimento global do movimento *psy trance*, a limitação do estudo à área geográfica do Algarve pressupõe a existência de um movimento local, sem esquecer, como é óbvio, que a maioria dos movimentos locais resulta hoje dos processos associados à globalização (Bennett, 2000: 52). Desta forma, e assumindo o papel da globalização na formação de movimentos locais, visa-se entender como é que estes mesmos movimentos locais organizam e adaptam os recursos globais à sua realidade. Ao estudar um movimento que se centra num determinado estilo musical torna-se necessário, como sugere Bennett (2000: 60-61), ir além das questões da produção musical local e ir ao encontro do papel mais alargado da música na realidade

¹ Entre os quais se podem destacar os seguintes movimentos: Teddy Boys (*rock*); Mods (*jazz, rhythm and blues, soul e ska*); Hippie (*rock psicadélico e experimental*); Punk (*punk rock*).

quotidiana dos indivíduos, percebendo os seus significados e as suas particulares nessas mesmas realidades locais.

Para analisar fenómenos juvenis contemporâneos torna-se necessário reflectir sobre os diferentes métodos académicos que analisaram a pertinência social, cultural e económica das culturas juvenis. Assim, o primeiro capítulo deste estudo explora as diferentes conjecturas académicas que vislumbraram nos jovens e nas suas práticas um campo de análise, seja em relação ao seu “desvio comportamental”, ao seu carácter de resistência ou à questão de gosto individual.

Apesar da influência dos estudos da Escola de Chicago, que analisavam os comportamentos delinquentes como respostas de indivíduos marginalizados perante o sistema em que viviam, foi apenas com a fundação do Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham na década de 1970 que os jovens, as suas práticas em sociedade e os seus gostos particulares realmente cativaram a atenção da academia, tornando-se num fenómeno pertinente na análise das relações culturais e sociais.

No entanto, o método do CCCS de Birmingham tem vindo a ser criticado devido à sua rigidez e inadequação para o estudo de outros fenómenos que não aqueles sugeridos pelos seus autores. *Club cultures*, neo-tribos, cenas ou estilos de vida são algumas das propostas que alcançaram pertinência académica a partir da década de 1990, através de metodologias que se aproximam mais dos actores sociais. Estas novas abordagens colocaram de parte paradigmas que estavam inerentes aos estudos sobre os jovens, como a resistência de classe ou a relação de oposição entre culturas juvenis e os *media*.

A face híbrida das práticas e dos gostos juvenis obriga a que os métodos de análise sejam flexíveis, de forma a adaptarem-se às mudanças culturais e sociais do mundo globalizado onde os consumos e a produção cultural dos actores sociais gerem diferentes identidades influenciadas pelas experiências do quotidiano.

A actual relação de interdependência entre humanos e meios tecnológicos alterou a forma como o indivíduo contemporâneo se apropria da cultura. As redes intercomunicacionais consentidas pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC), além de facilitarem a interconexão entre indivíduos, permitem que a cultura se transmita de forma mais rápida, tornando-se mais acessível e aproximando realidades distintas de uma forma simples e sem barreiras temporais, espaciais, socioculturais, étnicas ou de género.

Os movimentos juvenis contemporâneos, seguindo o prisma dos estudos culturais, facultam-nos uma multiplicidade de fenómenos e práticas que fundam novas formas de identificação individual e colectiva. As identidades, que se encontram em constante mutação e formatação, geram-se através das novas formas de sociabilização, de consumo e de produção que a era digital e informatizada nos permite. Assim, as tecnologias digitais possibilitam a dispersão da cultura e fomentam novas formas de apropriação cultural.

Assumindo a importância do consumo cultural, da representação mediática e da apropriação dos meios tecnológicos por parte do indivíduo contemporâneo, no segundo capítulo deste trabalho propõe-se abordar a relação entre os meios de informação e comunicação e a difusão e apropriação da cultura que influencia as práticas de movimentos contemporâneos. Desta forma, para além analisar a problematização e comercialização das culturas juvenis nos agentes mediáticos mais massificados, o objectivo passa por observar como é que os meios tecnológicos alteraram, e continuam a alterar, a construção e a apropriação da cultura em realidades locais.

O terceiro capítulo deste trabalho faz uma representação da música electrónica de dança desde a sua origem *underground* nos Estados Unidos da América, até ao momento em que tornou um fenómeno de massas fomentado pelas culturas *club* e *rave* britânicas. Neste capítulo será analisada a influência da globalização da música electrónica de dança na formação de novos subgéneros musicais e de novos movimentos colectivos. No decorrer deste capítulo realiza-se ainda uma análise das origens do *trance* psicadélico, das práticas do seu movimento festivo, e ainda, do aparecimento das festividades associadas a este género musical em Portugal.

O quarto capítulo resulta na aplicação prática dos modelos e das teorias analisadas ao longo do trabalho, pois conjuga as práticas juvenis contemporâneas com a era tecnológica em que vivemos. O estudo de um movimento local permite uma análise empírica através do trabalho de campo etnográfico, como forma de explorar o meio, os actores, e os modos de colectivismo em meio festivo. Simultaneamente, explorou-se a relação entre este movimento festivo local e a sociedade de redes que permite a rápida divulgação de signos e práticas culturais e disponibiliza novos meios de apropriação e de produção cultural.

Assumindo que a evolução das tecnologias de informação e comunicação, como é o caso da Internet, pode influenciar a criação e divulgação de movimentos colectivos em torno de um determinado género musical, este estudo visa analisar a relação entre

estes meios e as culturas contemporâneas, especialmente aquelas que se mantêm nas margens da cultura popular.

1. O Estudo dos Movimentos Juvenis

1.1. A Condição Social dos Jovens e a sua Pertinência Académica

Os estudos sobre movimentos juvenis associados ao estilo e à música têm sofrido diversas alterações teóricas desde que se tornaram num objecto pertinente para as áreas da Sociologia e dos Estudos Culturais. As mudanças sócio-culturais, políticas e económicas, tal como a globalização e a evolução dos meios de informação, fazem com que as análises sobre movimentos juvenis não se possam suportar em metodologias rígidas, por vezes limitadas a um tempo e a uma realidade específicos. Neste sentido, a metodologia para o estudo dos movimentos juvenis, apesar da pertinência que a Escola de Birmingham assumiu nos estudos académicos a partir da década de 1970, tem divergido entre o aparecimento de novas ideias e a reconstrução e adaptação de teorias do passado.

Alguns autores focam que existiram grupos juvenis anteriores ao tempo em que começaram a ser analisados², já que foi na segunda metade do século XIX que se começou a dar pertinência ao segmento juvenil e à “fase de vida” da adolescência quando, no entender de José Machado Pais, “os problemas e tensões a ela associados a tornaram objecto de «consciência social»” (1990a: 148). Ainda de acordo com o mesmo autor, este período de vida viu ser-lhe conferida uma maior importância social com o aumento da escolaridade, a criação de legislações sobre trabalho infantil, o aumento da dependência dos jovens relativamente às suas famílias de origem e o aumento de casas de correcção (*ibid.*).

A condição de juventude³ de cada sociedade depende das condições sociais e culturais existentes, da estrutura social, das instituições políticas e das questões ideológicas vigentes. Garrat pretendeu mostrar que as principais características de qualquer subcultura residem no facto de capturarem o espírito social, político e económico do tempo em que surgem, pois as subculturas são consideradas e descritas como um “termómetro do clima político duma sociedade a cada tempo” (*apud.* Carvalho 2007: 215).

² Ver Bennett e Kahn-Harris (2004: 2-3).

³ “...a juventude não é uma realidade biológica ou natural (...) mas uma condição social que se constitui histórica e socialmente. Quer isto dizer que a juventude, como produto da evolução histórica das sociedades, se condiciona e diferencia socialmente, mas que, para além da diferenciação social das juventudes e dos jovens, há algo que os constitui como sujeito social autónomo, e portanto também como objecto de análise específico, que é precisamente a sua condição social.” (Cruz *et al.*, 1984: 285)

Devido às mudanças políticas, sociais, económicas e culturais da sociedade contemporânea tem-se vindo a assistir ao alargamento do período jovem. Segundo Chatterton e Hollands (2003: 68), este alargamento significa que os jovens comprometem-se durante um período mais longo às actividades culturais juvenis prolongando assim o espírito de juventude geralmente mais associado à fase adolescente. Assim, para estes autores o desenvolvimento de uma fase prolongada da adolescência e as mudanças no mercado laboral podem significar que as pessoas continuam a praticar actividades culturais juvenis durante um período mais longo da sua vida (*idem*).

Paul Willis, um dos precursores da teoria subcultural britânica, sem se afastar das teorias utilizadas para estudar as culturas e as práticas juvenis, afasta-se da sua designação. Para este autor, tal como todas as outras classes etárias, os jovens fazem parte da sociedade, produzem e consomem cultura e assim não se deveria criar uma categoria para os designar (1990: 7). Willis considera mesmo que não se pode considerar a juventude uma fase “biologicamente programada” que diferencia os jovens dos outros grupos na sociedade (*idem*). Desta forma, pode-se concluir que o alargamento do período juvenil alterou a ideia de práticas e consumos limitados por uma questão etária.

Apesar de mostrar o papel dos jovens na criação e formação de novos movimentos musicais, estilísticos ou artísticos, Paul Willis não ficou indiferente à questão do alargamento dos prazeres juvenis a outras faixas etárias. Para este autor a designação de cultura juvenil pode não servir para representar a multiplicidade dos fenómenos contemporâneos estudados que outrora seriam considerados meramente juvenis, já que é cada vez mais difícil catalogar os movimentos contemporâneos a partir de uma questão meramente biológica como a idade.

Levantar esta questão sobre a duração da fase de vida em que se podem enquadrar os movimentos e as práticas juvenis tornou-se fundamental quando se estudam movimentos que dificilmente são identificáveis pela idade, mas que na prática a sua significância e representação cultural continuam a ser socialmente designadas e enquadradas como práticas pertencentes aos jovens.

Assim, torna-se indispensável reflectir sobre esta questão, acima de tudo porque a definição de juventude, ao ser entendida de uma forma mais biológica, poderia criar sérios problemas na análise de práticas contemporâneas onde o “espírito juvenil” aparenta ser mais prolongado do que no passado. O aumento dos anos enquanto

estudantes, as dificuldades em sair de casa dos pais, a entrada tardia no mercado de trabalho ou a manutenção do tal “espírito juvenil” através da conservação das práticas e dos estilos de vida, fomentam a ideia do alargamento psico-sociológico desta “fase de vida”.

No entanto, torna-se difícil fugir do termo “jovem” quando foi nestes moldes que se construíram as bases teóricas para a análise destes fenómenos. Desta forma, o termo terá no presente caso de estudo mais sentido para definir as práticas, mas acabará por ser pouco consistente para definir e analisar quem as pratica.

Assim, e apesar do presente trabalho se basear metodologicamente em estudos definidos como sendo sobre *youth cultures*, sempre que possível o conceito de cultura juvenil não será utilizado na definição das práticas culturais analisadas, já que para interpretar os movimentos que se formam e que se movem na contemporaneidade, muitas vezes consideradas práticas exclusivamente juvenis, este termo poderá ser teoricamente limitado. Neste sentido, o objectivo não passa por esquecer nem apagar o termo, mas sim assumir que os rituais contemporâneos abrangem indivíduos das mais diversas idades, tornando-se impossível catalogá-los simplesmente como elementos identificadores da cultura juvenil ao limitar os participantes de um determinado movimento a uma determinada faixa etária.

Um dos elementos que foi considerado fulcral no desenvolvimento do papel dos jovens na sociedade foi o aparecimento de um mercado desenvolvido em torno dos seus gostos e das suas práticas. Chatterton e Hollands salientam o aparecimento de um mercado juvenil na década de 1930 nos Estados Unidos da América – resultado de uma padronização da classe média consumista – tal como em Inglaterra, onde figuravam elementos como as revistas, filmes e locais de diversão virados exclusivamente para os jovens (2003: 71). Apesar do desenvolvimento de um mercado juvenil, a ideia de que os jovens queriam consumir as mesmas coisas por partilharem os mesmos valores e ideais, tornou a oferta reduzida, pouco diversificada e confinada a certos produtos.

A II Guerra Mundial surgiu, neste contexto, como um ponto de viragem na sociedade de consumo em geral, e em especial dos jovens. O crescimento económico do pós-guerra que proporcionou novos empregos, produtos e serviços e mais poder de compra aos jovens (*idem*) fez com que o mercado de consumo nas décadas de 1950 e 1960 se abrisse para novos produtos tais como os ligados à moda e à música.

As alterações sociais e económicas, principalmente o aparecimento de um mercado juvenil, ofereceram aos jovens uma maior exposição social e,

consequentemente, uma maior pertinência nos estudos académicos que se basearam nos consumos simbólicos dos jovens como forma de expressão e identificação.

1.2. A Escola de Chicago - Sociologia Urbana e Desvio Comportamental

A Escola de Chicago e a Sociologia Urbana são consideradas fortes influências dos estudos sobre jovens e das suas práticas em grupo, partindo das questões do desvio comportamental e da delinquência em espaços urbanos. Com a implementação desta corrente sociológica na década de 1920 no Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago, juntamente com outros grupos sociais, os jovens ganharam espaço de inquirição académica.

Tendo em Chicago um exemplo de um espaço urbano de múltiplas relações sociais, os elementos desta escola analisaram essas relações, directas e indirectas, que resultavam das experiências quotidianas e da ocupação de determinados espaços urbanos por grupos específicos, através da utilização do trabalho de campo etnográfico. Sendo a segunda maior cidade dos Estados Unidos da América nesse período e, ao mesmo tempo, um dos maiores destinos da imigração proveniente da Europa (Gelder 2005: 19), Chicago tornou-se um espaço privilegiado para a constituição e a análise de diferentes grupos e práticas sociais.

As diferenças culturais entre estes “*outsiders*” que chegavam à cidade e a população local reflectiam-se nas práticas diárias e nas suas relações com o meio em que estavam inseridos. Partindo do pressuposto de que o desvio comportamental seria uma resposta dos novos grupos às normas instituídas (Bennett e Kahn-Harris, 2004: 3), os sociólogos de Chicago pretenderam contrariar a ideia imposta pela criminologia de que a delinquência seria resultado de uma personalidade criminosa (Bennett, 2000: 14), analisando os comportamentos delinquentes como respostas de indivíduos marginalizados perante o sistema em que viviam.

Foi neste contexto que *gangs*, jovens, imigrantes ou sem-abrigo foram abordados como minorias que criavam as suas próprias regras internas, não contra o sistema, mas de forma a adaptarem-se às condicionantes que esse mesmo sistema lhes impunha. A Escola de Chicago traçou um modelo sociológico da delinquência juvenil

como alternativa à explicação criminologista que predominava no estudo das práticas juvenis (Bennett, 2000: 14).

Através da influência de Robert E. Park, que via a cidade como uma área dividida em zonas distintas que atraíam pessoas que fossem cultural e socialmente semelhantes, a cidade de Chicago passou a ser vista como um laboratório privilegiado para a investigação dos processos sociais (Park, 1927: 34). A abordagem de Park sugere que a análise das relações sociais em ambientes urbanos pode dar-nos várias respostas sobre a condição humana e a sua vida em comunidade (*idem*).

Com Paul G. Cressey e o seu estudo sobre o ciclo de vida das *taxi-dancer's* (1932), mas acima de tudo William F. Whyte (Bennett 2000; Laughey 2006), o método etnográfico da observação participante foi adoptado pelos sociólogos de Chicago no estudo dos grupos segregados pela sociedade urbana, como forma de compreender os comportamentos delinquentes e a maneira como estes indivíduos viam o mundo que os rodeava.

Para Howard Becker (1963: 438), o desvio comportamental seria uma criação social, por isso esse desvio teria que ser visto como uma forma de catalogação e de estigmatização por parte dos membros mais convencionais da comunidade, pois a sua cultura e o seu modo de vida não se enquadravam nos padrões desejados pelas instituições associadas à norma dominante.

Assim, foi através do estudo sobre as relações sociais em contexto urbano e a ocupação de espaços urbanos por grupos marginalizados que surgiram as primeiras abordagens sobre as culturas juvenis. A noção de descriminalização das práticas subculturais e a remodelação da noção de delinquência em desvio comportamental, justificada pela realidade sociocultural em que os jovens estudados se encontravam, acabaram por se tornar fontes de inspiração para a teoria da resistência juvenil apresentada anos mais tarde pela Escola de Birmingham. Os estudos baseados na teoria do desvio comportamental tornaram-se numa referência para os estudos que surgiram após a II Guerra Mundial e continuam a ser referenciados como a origem dos estudos sobre jovens, pois antes disso as alusões directas a grupos e às práticas juvenis eram raras, ou mesmo inexistentes.

1.3. O CCCS de Birmingham e a Teoria das Subculturas Juvenis

Apesar da pertinência da Sociologia Urbana de Chicago na análise de diferentes grupos e das suas práticas em sociedade, foi apenas com o Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham, na década de 1960, que se desenhou uma teoria centrada nos consumos e nas práticas das subculturas juvenis. Foi o CCCS que delineou uma base teórica que pretendia “legitimar a vida subcultural juvenil, compreendendo-a como um comportamento social razoável e coerente, e não como um sintoma de demência ou iniquidade” (Filho e Fernandes, 2006: 25).

Os estudos iniciados nos EUA influenciaram o aparecimento da análise sobre os grupos juvenis na academia britânica, quando estudiosos como Mays (1954), Patrick (1973) ou Phil Cohen aplicaram o método norte-americano em questões comunitárias e locais da sociedade britânica, associando a questão da delinquência juvenil a algo que faria parte da tradição local (Bennett e Kahn-Harris, 2004: 4).

Alguns destes trabalhos, em particular o de Cohen, tornaram-se bastante pertinentes no desenvolvimento da teoria subcultural britânica. Cohen desenvolveu o seu trabalho em torno dos jovens da classe trabalhadora deslocados e realojados juntamente com as suas famílias nos novos subúrbios de Londres devido ao desenvolvimento urbano do pós-guerra. Ao distinguir as subculturas da delinquência, seguindo a teoria das subculturas desviantes da Escola de Chicago, Cohen abordou a emergência das subculturas como um conflito geracional entre esses jovens e a cultura parental. Segundo este investigador, tal conflito geracional transformou-se, não num sistema de conflito directo entre jovens e pais, mas sim num sistema simbólico que se fazia representar em contextos colectivos fora do espaço pessoal (Cohen, 1972: 89). Para Cohen, as subculturas teriam a função de expressar e de resolver as contradições que continuavam ocultas ou por resolver na cultura parental (*idem*). Desta forma, a delinquência deveria ser vista como forma de comunicação, uma forma de expressar esse conflito e de o resolver.

Estas subculturas estariam afiliadas ao crescente mercado de consumo, pois era através desse consumo que se expressavam de forma diferente da cultura parental, dando voz a um sentimento de desintegração da comunidade e da classe. Para Gelder (2005: 82), esta desintegração seria combatida a partir do momento em que alguém se juntasse a uma subcultura, pois, ao associarem-se às pessoas da mesma classe, mantinham o sentimento de comunidade e solidariedade.

Phil Cohen situou a origem das subculturas juvenis na estrutura de classes e na cultura de classes, numa época de grandes mudanças a nível social, cultural e económico. O seu trabalho foi de tal forma influente para o CCCS que Hall e Jefferson (1976: 5-6) assumem que foi a partir da revisão e da crítica ao seu trabalho que se formou a base teórica da obra que viria a marcar os estudos juvenis. Este método veio tratar as representações juvenis como forma de delimitar as origens estruturais e culturais das subculturas juvenis britânicas.

Fundado em 1964, o CCCS de Birmingham ofereceu ao mundo académico uma nova forma de ver as subculturas e conseqüentemente uma nova metodologia para o seu estudo. Afastando-se de alguns dos métodos apresentados pela sociologia urbana da Escola de Chicago, principalmente do trabalho empírico centrado na observação participante e da sua ligação directa à criminologia, o CCCS propôs-se analisar ideologicamente os *media*, a cultura popular, a literatura e o *'everyday life'*, pois a cultura seria sempre entendida como uma questão de conflito de classes (Gelder, 2005: 81).

Para o CCCS, o crescente consumo de certos bens por parte dos jovens da classe trabalhadora representava uma forma de resistência dos jovens contra o poder hegemónico. O CCCS analisou a forma como os recursos apropriados pelos jovens podiam caracterizar uma reacção colectiva às alterações vividas no pós-guerra (Bennett e Kahn-Harris, 2004: 5). Desta forma, aquilo que para a Escola de Chicago era entendido como desvio comportamental passou a ser visto pela escola britânica como uma forma de resistência contra o poder, dando sentido e significado aos objectos utilizados pelos jovens pertencentes à classe trabalhadora.

Com as influências de Antonio Gramsci (através do conceito de hegemonia), de Louis Althusser (principalmente através do conceito de ideologia), e de Roland Barthes (através da leitura dos signos como um sistema de significados que estão na base da cultura) os estudos britânicos afastaram-se do trabalho empírico proposto pela Escola de Chicago, optando por uma via de análise mais centrada no texto e preferindo ler estes signos à distância (Gelder 2005: 83).

No entender de Sanches (1999: 198-199), esta “leitura inovadora do marxismo permitia uma visão mais diferenciada e autónoma da cultura, sem se incorrer no risco de um idealismo traidor e isento de função crítica”. Desta forma, ao moldar a perspectiva marxista através de um interesse semiológico, os estudiosos de Birmingham viram nos

jovens da classe trabalhadora um factor de resistência de classe temporário e simbólico (Wulff 1995: 3).

Com a edição de *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (Hall e Jefferson, 1976) o estudo sobre a resistência de culturas juvenis através da música, do estilo e do lazer tornou-se uma realidade nos estudos académicos. Após a edição desta obra, as abordagens académicas sobre os movimentos juvenis tornaram-se indissociáveis da Escola de Birmingham e dos seus autores. Continuamente discutido, aplaudido ou criticado, este texto, e a escola a ele associado, marcaram profundamente os estudos sobre jovens nas diferentes ciências culturais e sociais, criando uma linha teórica e metodológica que continua a influenciar o estudo das culturas juvenis.

Esta obra conferiu ao CCCS as bases metodológicas para estudar os fenómenos associados aos jovens da classe trabalhadora na realidade social inglesa no pós-guerra. Além de delinear o modelo de análise que se tornou a bandeira da Escola de Birmingham, esta obra tornou-se a grande fonte de inspiração para a maioria dos trabalhos académicos sobre jovens que se lhe seguiram. É igualmente através deste texto fundador que os teóricos de Birmingham apresentam a teoria subcultural como solução para estudar estes fenómenos, apontando a questão de classes e a resistência contra o poder instituído como principais factores para o aparecimento das subculturas juvenis em Inglaterra.

Ao considerar os jovens o grupo social mais emergente do período pós-guerra, esta obra propôs-se explicar a representatividade e as motivações que estiveram na formação das subculturas juvenis enquanto manifestações de mudança social. Acima de tudo, os jovens tinham um papel importante na compreensão, interpretação e explicação do período social e político que se vivia em Inglaterra, já que, segundo Caputo (1995: 21), os jovens estavam ligados a uma noção de resistência em resposta às condições de opressão social que experienciavam ao longo das suas vidas.

Na primeira teoria apresentada em *Resistance*⁴, clarifica-se a utilização do termo *Youth Culture*. Aqui a palavra “cultura” serve para referir o nível em que grupos sociais desenvolvem parâmetros de vida e dão uma forma expressiva à sua experiência de vida social e material. Consideraram que a cultura é a forma como os grupos lidam materialmente com a sua existência e é, no fundo, a prática que dá significado à vida em grupo (Clarke *et al.*, 1976: 10).

⁴ Abreviatura do título *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*

Em *Resistance*, os teóricos britânicos tiveram por objectivo reclassificar o termo de cultura juvenil, atendendo aos diferentes tipos de subculturas, a relação destes grupos com a cultura de classes e a forma como a cultura hegemónica se manteve estrutural e historicamente (Hall e Jefferson 1976: 5). A partir desta nova classificação, o objectivo passou por explicar tanto a acção social como a reacção social, de forma estrutural e histórica, de modo a abranger vários níveis de análise que abordassem as diferentes relações das actividades juvenis com o poder, as classes, a ideologia e a hegemonia (*ibid.*, 6).

Foram estes grupos relativamente definidos, quando distinguidos por idade e por geração, que os estudiosos de Birmingham chamaram de “*youth sub-cultures*” (Clarke *et al.*, 1976: 14). Estas subculturas surgiam em determinados momentos históricos, tornando-se visíveis e ganhando atenção pública, até ao momento em que desapareciam ou se tornavam tão difundidas que perdiam a essência original e autêntica que as distinguiam da cultura dominante.

Os estudiosos de Birmingham, ao associarem os movimentos juvenis à questão de classes sociais e entendendo estes movimentos como um sinal de protesto contra a situação precária das classes trabalhadoras, transformaram os estudos subculturais de questões meramente comunitárias e locais em macro perspectivas de classe (Bennett e Kahn-Haris, 2004: 4-5) através da abordagem estruturalista proveniente da Escola de Frankfurt.

Inspirada pela linha teórica de Phil Cohen e pela teoria marxista das classes sociais, a investigação do CCCS assentou igualmente no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci. Ao analisar as subculturas como uma das formas da classe trabalhadora lutar contra a realidade social e económica (Bennett, 2000: 19), o centro de estudos britânico idealizou e romantizou uma relação de oposição entre a classe dominante e a classe trabalhadora. Classificadas a partir das suas origens estruturais, as subculturas assumiam a sua posição de classe em oposição ao poder hegemónico, distinguindo-se, simultaneamente, da sua cultura parental.

Segundo John Clarke *et al.* (1976: 13-14), as subculturas juvenis serviam-se de actividades, de valores, da ocupação de espaços e da utilização de certos artefactos para se exibirem de forma suficientemente distinta da sua cultura parental. Todavia, no entender dos autores, estes jovens não queriam esquecer ou apagar as suas proveniências, pois, as subculturas juvenis subsistiam numa dupla articulação: com a cultura parental e em simultâneo com a cultura dominante (*ibid.*, 15). Assim, as

subculturas implicavam um nível de análise duplo: por um lado na sua relação com a hegemonia – numa luta entre a classe trabalhadora e as classes dominantes – e por outro na relação entre os jovens e a cultura parental a que pertenciam. Era através desta dupla relação que estas subculturas subsistiam dentro da cultura de classe onde se formaram (*ibid.*, 14-15).

Os símbolos e as práticas serviam para que estes grupos se afastassem da cultura hegemónica, quebrando regras morais instituídas na sociedade britânica do pós-guerra. Desta forma, era através destes símbolos e destas práticas que as questões da juventude assumiam uma forma palpável e perceptível (*ibid.*, 16).

Adaptando a teoria de Gramsci a uma ideia de resistência juvenil, os estudiosos de Birmingham entenderam as subculturas como fenómenos que desafiavam a hegemonia. Para Clarke *et al.*, este desafio assumia a forma de uma luta de classes pela distribuição do poder cultural (1976: 12). Assim, as subculturas juvenis centradas na música, no estilo e no lazer, representavam sub-ideologias que, para existirem e se manterem vivas, lutavam contra o poder instituído, enquanto a cultura dominante identificava e controlava todas as outras culturas, mantendo-as sob o seu domínio.

Em *Resistance* considera-se que a hegemonia trabalha através da ideologia ao inserir as classes subordinadas nas instituições e nas estruturas que suportam o poder e a autoridade social da ordem dominante, pois, como demonstram os autores desta obra, é nestas estruturas e nestas relações que as classes subordinadas vivem a sua subordinação (Clarke *et al.*, 1976: 39). O trabalho teórico dos estudiosos de Birmingham veiculou ainda a ideia de que nem todas as culturas subordinadas têm necessariamente que estar sempre a lutar contra o poder hegemónico, pois, muitas vezes estas culturas adaptam-se por determinados espaços de tempo às regras instituídas.

No entender de Clarke *et al.* (1976: 25), o sistema capitalista mostrou-nos que a pobreza era um dos seus factores estruturais através da redistribuição desigual da riqueza, o que beneficiou em grande medida a classe média, e consequentemente, o domínio sobre a estruturação social e cultural da sociedade. As subculturas seriam então a resposta dos jovens da classe trabalhadora, mais pobre e a mais vulnerável perante as desigualdades estruturais, contra a situação precária em que vivia a sua cultura parental.

Para estes autores, a hegemonia garante que nas relações sociais entre classes, aqui representada na relação das subculturas (classe trabalhadora) com a cultura dominante (classe média), cada um reproduza o seu papel na forma de dominado ou subordinado, pois o conflito de classe nunca desaparece (*ibid.*, 41). Assim, é a partir da

posição que ocupam, enquanto fenómenos pertencentes à classe subordinada, que as subculturas da classe trabalhadora ganham forma e se relacionam a nível social e cultural com a hegemonia (*ibid.*, 45).

Pode-se concluir que é na intersecção entre a cultura parental e as instituições mediadas pela cultura dominante (escola, empregos em *part-time*, e lazer) que as subculturas surgem (*ibid.*, 53). A resistência juvenil funciona como uma imitação da relação de subordinação/luta da sua cultura parental perante a cultura dominante, transformando e aplicando esta relação às suas próprias experiências. Assim, para Clarke *et al.*, as subculturas da classe trabalhadora são uma resposta às problemáticas que os jovens partilham com outros membros da classe parental (*ibid.*, 48).

O carácter da relação entre a hegemonia e as subculturas tornou-se numa das etiquetas mais significativas da proposta do CCCS de Birmingham para designar a ruptura com os valores, os ideais e os modelos de vida idealizados pela classe dominante, e só esta mesma relação onde a resistência dos “subordinados” perante quem domina justifica a tese estrutural em que assenta a base metodológica dos investigadores britânicos. Segundo a tese veiculada pelo CCCS, só a resistência de classe poderia justificar a existência da hegemonia, uma posição que comprometeu a aplicação do método noutras realidades que não a experienciada pelos jovens da classe trabalhadora britânica.

A ideia de um consumo comum, ideais comuns e de situações sociais comuns (precariedade, desemprego, desigualdades sociais) dos indivíduos pertencentes às subculturas inglesas criou uma sensação de padronização dos gostos e das práticas juvenis que tem vindo a ser cada vez mais criticada por ser empiricamente difícil de provar. Para o CCCS só faz sentido falar em subculturas da classe trabalhadora a partir dum modelo de estudo estrutural, onde o dominado resiste perante o dominante até ao momento em que é absorvido pela estrutura em que se insere. Essa absorção é então feita através da comercialização das culturas marginais, elegendo o mercado e os *mass media* como reguladores das regras e dos ideais sociais propostos pela cultura dominante.

1.3.1. O Estilo

O estilo foi o elemento de consumo dos jovens que mais chamou a atenção aos investigadores britânicos, e seria definido como a principal característica das subculturas, visto que marcava de forma mais distinta a resistência e a autenticidade das subculturas juvenis. Clarke (1976: 175-6) considerava que era sobretudo na esfera do lazer que os estilos subculturais se tornavam mais visíveis. Este lazer funcionava como uma área de relativa liberdade onde o estilo representava formas de expressão da experiência de classe.

Para abordar o estilo como elemento distintivo das subculturas, a obra central do CCCS de Birmingham apresenta um capítulo exclusivo (*Theory II*) para lançar e justificar a base teórica sobre a questão do estilo em que se deveriam apoiar os estudos das subculturas juvenis. Centrando a sua abordagem do momento da criação estilística, John Clarke (1976: 177) resgata o conceito de *bricolage* do antropólogo francês Claude Levi-Strauss que via na reordenação e nova contextualização de objectos uma forma de comunicar novos significados, onde objecto e significado funcionariam juntos como uma forma característica de discurso.

Para Clarke, aplicada às formas de expressão estilística dos jovens pertencentes às subculturas, a transformação teria que ser entendida através do seu significado alternativo gerado pela experiência e pela consciência dum grupo social dominado (*ibid.*, 178). Estes elementos, existentes no mercado de consumo, seriam transformados, adquirindo novos significados que exprimiam o conflito de classes.

O estilo garantia ao grupo uma identidade própria que o distinguia dos outros, através da variação de objectos, diferentes materiais e condições culturais sob as quais cada um seria gerado (*ibid.*, 180). Segundo Clarke (*ibid.*, 182), os diferentes estilos não funcionavam apenas como forma de criar uma imagem ou identidade própria, mas também como forma de definir as fronteiras de cada grupo tanto para os seus membros como para aqueles que não pertenciam a esse mesmo grupo, permitindo a sua continuidade.

O CCCS viu no estilo um espaço onde uma homologia juntava diferentes artefactos, como a música, os penteados ou os espaços de lazer, que serviam como forma de simbolizar determinados valores subculturais (Bennett 2000: 78). O CCCS dá importância a esta relação homóloga em torno do estilo pois esta clarifica a “relação entre a estrutura e o conteúdo de um artefato ou estilo visual adotado pela subcultura e

sua estrutura grupal, sua auto-imagem coletiva, suas inquietações essenciais e suas atitudes” (Filho, 2007: 34).

Outra contribuição marcante do departamento de estudos culturais de Birmingham para o quadro teórico que predominou os estudos das subculturas juvenis foi de Dick Hebdige, com a sua obra *Subculture: The Meaning of Style* de 1979. Nesta obra, Hebdige aborda a subcultura *punk* formada pelos jovens da classe trabalhadora inglesa como forma de teorizar a emergência, a luta contra a norma instituída e, mais tarde, a sua absorção pela cultura hegemónica.

As subculturas espectaculares, na sua origem, funcionavam para Hebdige (1979b: 121) através de um mecanismo de desordem semântica, representada através do estilo. Esta desordem seria exposta através de conteúdos proibidos e de forma proibida. A utilização de códigos, que marcavam uma quebra das regras instituídas, serviria como forma de combater a cultura *mainstream*.

Hebdige analisa o estilo através dos estudos de Roland Barthes, para quem a semiótica permite ler e entender os estilos como desafiadores da ordem simbólica. O poder do estilo surgia através das diferentes formas em que os signos eram utilizados e recolocados em contextos semióticos diferentes do original.

Para Hebdige o *mainstream* funcionava como uma forma de restabelecimento do desvio protagonizado pelos estilos subculturais, baseando-se num processo de recuperação através do regresso da ordem e da incorporação das subculturas dentro da cultura dominante. Esta recuperação, baseada na comercialização das subculturas e na criação de uma catalogação que inserisse as práticas destes jovens dentro da cultura dominante, assentava em dois pontos: conversão dos signos subculturais em produtos produzidos em massa - “*The commodity form*”; e a catalogação e redefinição da experiência desviante pelos grupos dominantes - “*The ideological form*” (Hebdige, 1979b: 122).

Com a aproximação ao *mainstream* os estilos subculturais ficavam comprometidos pela sua incorporação na indústria da moda e na esfera comercial e mediatizada, decretando a sua morte. Deste modo, a inovação, através de signos já existentes, representaria o espírito das subculturas, diferente da imitação que reflectia a massificação dos elementos culturais utilizados por certas subculturas, consequência da sua chegada ao *mainstream*.

Hebdige também aplicou o conceito antropológico de *bricolage* a fim de explicar a auto-construção dos estilos pelas subculturas, comparando mesmo as práticas

estilísticas das subculturas a uma criação artística dos movimentos Dada ou do surrealismo. A referência de Hebdige a estes movimentos artísticos deve-se ao facto das subculturas espectaculares utilizarem objectos que existem na cultura mais abrangente, retirando esses mesmos objectos do seu contexto e dando-lhe novos significados. Roupas rasgadas, penteados em crista e tatuagens – entre elas a cruz suástica, que Hebdige justifica como forma de provocação e não de qualquer tipo de racismo – seriam alguns dos elementos estilísticos a que o movimento *punk* recorria para marcar a sua resistência, uma forma de anti-arte através da provocação.

Para os autores associados ao CCCS, o estilo representou a característica mais expressiva assumida pelas subculturas juvenis britânicas no período posterior à II Guerra Mundial. A partir da utilização de elementos produzidos pelo crescente mercado juvenil, adaptados de maneira a criarem uma identificação colectiva única que daria expressão à autenticidade das subculturas, os jovens da classe trabalhadora criaram um espaço de debate sobre as desigualdades sociais vividas em Inglaterra.

Devido à espectacularidade dos signos juvenis, os *media* catalogavam as subculturas consoante os interesses do poder dominante, através de estereótipos negativos que denegriam determinado estilo ou, em contrapartida, integrando-o na esfera comercial do mercado. A adopção dos estilos subculturais pelo mercado e a sua entrada no *mainstream* marcavam o fim dos pressupostos ideológicos que estavam na base da formação das subculturas. Estes estilos só poderiam ser considerados subculturais enquanto mantivessem a sua autenticidade, e essa autenticidade só seria mantida enquanto as práticas destes jovens não fossem retiradas do seu contexto original.

A metodologia aplicada pelo CCCS de Birmingham possibilitou uma nova visão sobre os movimentos juvenis e a sua importância na sociedade, e ainda sobre a relação dos jovens com o mercado de consumo. Este método possibilitou ainda a percepção de que os estudos sobre este tipo de movimentos estão teoricamente limitados ao tempo político e social em que surgem, pois a evolução da sociedade contemporânea não permite uma fixação teórica a movimentos que surgem em diferentes locais por diferentes razões.

Desde que o CCCS se interessou seriamente pelos aspectos espectaculares dos jovens muitas têm sido as propostas que se seguiram, por vezes contrariando o trilho delineado pelos pensadores de Birmingham. A proposta subcultural pode ter caído em desuso muito por culpa da banalização do termo, principalmente nos *media*, mas a sua

proposta de analisar o papel dos jovens na sociedade, seja a nível económico, social ou cultural, continua presente nos estudos contemporâneos sobre as práticas juvenis.

1.4. Propostas Pós-Subculturais – Críticas e Novos Modelos de Análise

A influência dos estudiosos de Birmingham perdurou na academia durante as décadas de 1970 e 1980, começando a ser criticada e reformulada na última década do século XX. As chamadas teorias pós-subculturais, que surgiram no início da década de 1990 através de autores como Steve Redhead, Sarah Thornton, Andy Bennett ou David Muggleton, vieram colocar em causa a supremacia e a pertinência académica da teoria subcultural de Birmingham.

Muitos dos autores considerados pós-subculturais criticaram a base da teoria subcultural e a sua inadequação na análise de outras realidades que não as vividas na Inglaterra na década de 1970. Entre as críticas de Thornton ao facto do CCCS querer ignorar uma óbvia relação entre os movimentos juvenis e os *media*, e o conceito de “neo-tribo” de Bennett, onde a flutuabilidade inerente aos gostos juvenis contraria a fixidez e a rigidez da teoria subcultural britânica, muitas são as propostas que se seguiram ao “*boom*” académico que resultou da importância dada pelo CCCS ao segmento juvenil.

A crítica ao modelo subcultural tornou-se cada vez mais comum devido à abordagem demasiado localizada, no espaço e no tempo, numa Inglaterra ainda a sofrer socialmente as consequências da II Guerra Mundial. A centralização dos estudos na questão de classes, a fixidez de objectos e de práticas e ainda da negação da relação directa entre os movimentos juvenis e o crescente mercado dirigido especialmente aos jovens, são outras questões apontadas na crítica ao modelo do CCCS.

As teorias pós-subculturais reconstruíram a teoria centrada nas práticas e nos consumos juvenis, afastando-se do método utilizado pelo centro de estudos de Birmingham, onde as subculturas seriam lidas como textos. Estes métodos pós-Birmingham apostaram antes no trabalho de campo e em entrevistas qualitativas (Filho 2007: 37). No entender de Filho, os grupos juvenis passaram a ser analisados a partir de “uma lógica de pertencimento superficial, transitória, dispersa, associada a apenas uma fração da identidade individual e informada (...) por afinidades culturais eletivas compartilhadas” (*idem*).

A autenticidade das subculturas defendida pela corrente britânica dos estudos culturais perde-se num mundo cada vez mais globalizado e versátil quando falamos de consumos e práticas da vida quotidiana dos jovens. Os movimentos baseados nos gostos individuais de cada um passam a assumir maior pertinência em detrimento das identidades colectivas rígidas, possibilitando o relacionamento num mesmo espaço de grupos que seriam considerados opostos.

Para além da pouca flexibilidade de análise apontada ao método de Birmingham, também foram alvos das críticas dos autores pós-subculturais a reduzida importância dada ao papel do género feminino e ao impacto que a etnicidade tinha nas subculturas brancas. Estas negligências tornaram o modelo subcultural frágil quando aplicado noutros contextos que não aqueles analisados pelos pensadores de Birmingham.

Na opinião de Widdicombe e Wooffitt, o CCCS negligenciou as subculturas não-brancas e os membros femininos de subculturas consideradas tradicionalmente masculinas, como os *punks*, os *mods* ou os *teddy boys* (1995: 18-19). Estes autores sugerem ainda alguns problemas teóricos relacionados com a questão do estilo, pois a teoria subcultural assume que o estilo manifestava automaticamente uma forma de resistência contra as diferenças sociais e isso dificilmente se justifica a partir do momento em que esses símbolos são criados e rentabilizados pelo mercado capitalista (1995: 25).

Bennett e Kahn-Harris (2004) apontam a exclusão das mulheres, a relação do consumo com a noção de resistência da classe trabalhadora, o desprezo do papel dos *media* na criação das subculturas, a limitação da definição de juventude e ainda o facto da teoria subcultural se basear num conceito britânico, como alguns dos principais aspectos para a inadequação do termo “subcultura” para classificar movimentos juvenis relacionados com a música e com o estilo.

Estes autores dão ainda ênfase à crítica sobre a opção dos teóricos de Birmingham analisarem uma relação de resistência da classe trabalhadora através da evolução do consumo no pós-guerra. Lançada por Muggleton, esta crítica assenta acima de tudo na noção de que os membros das subculturas pertenceriam exclusivamente à classe trabalhadora, factor que é considerado meramente uma conjectura teórica e não um facto provado (Bennett e Kahn-Harris, 2004: 7). Assim, ao classificar as subculturas com papéis estruturais, o CCCS nunca colocou a hipótese de estes jovens utilizarem estes símbolos e estas práticas como mera forma de divertimento (*ibid.*, 8).

Bennett no artigo “*Subcultures or Neo-Tribes?*” (1999: 599-617) considera que o conceito de subcultura não serve enquanto ferramenta analítica nos estudos sobre os movimentos juvenis centrados na música, no estilo e no lazer. Bennett critica ainda o destaque dado aos elementos de consumo, como a música e os elementos estilísticos, e a sua articulação com uma forma de resistência da classe trabalhadora. Para Bennett não faz sentido cruzar consumo com luta de classes ou seguir um ideal de que os movimentos juvenis seriam fragmentos da sociedade associados a essas mesmas classes sociais, pois além da teoria subcultural ser utilizada de forma contraditória e pouco coerente quando relacionada com jovens, música e estilo, torna-se demasiado difícil de compreender em termos empíricos (1999: 605).

Bennett não contesta a ideia da Escola de Birmingham de que foram os jovens da classe trabalhadora os primeiros impulsionadores dos movimentos centrados na música, no estilo e no lazer, dado que foi o primeiro grupo social no pós-guerra com um mercado próprio e diferenciado (*ibid.*, 602). No entanto, opõe-se à ideia de que o consumo de elementos estilísticos fosse uniformemente utilizado pelos jovens da classe trabalhadora como uma forma de colocar em causa as mudanças estruturais que ocorriam na sociedade britânica, simbolizando um factor de resistência, como defende a teoria subcultural. Para Bennett faria mais sentido afirmar que o crescente consumismo no pós-guerra ofereceu aos jovens uma forma de se diferenciarem e afastarem das suas identidades de classe, facilitando a criação de novas identidades baseadas nos artefactos que consumiam.

Juntamente com alguns destes problemas identificados na teoria subcultural, os autores pós-subculturais justificaram a inadequação da teoria subcultural devido à constante fragmentação dos estilos juvenis desde a década de 1980 (Bennett e Kahn-Harris 2004: 11). Este movimento académico que se seguiu à longa influência de Birmingham argumenta que as divisões subculturais que se centraram na relação entre estilo, música e identidade não estão tão articuladas em questões estruturais, étnicas ou de género como se pretendia (*idem*).

Por sua vez, a crítica de Sarah Thornton assenta no afastamento do modelo subcultural do trabalho de campo, que esta autora considera fundamental, e na exclusão dos *media* e da questão do mercado na definição de culturas autênticas por parte do CCCS (1995: 8-9). Para esta autora, as subculturas autênticas de Birmingham não seriam mais que meras construções dos *media*, pois era através das imagens criadas

pelos *media* que os jovens se situavam relativamente ao resto da sociedade (Bennett 2000: 24).

No entender de Dan Laughey, a abordagem estruturalista da escola subcultural britânica falhou por tentar “retratar” todos os grupos subculturais da mesma forma, baseando-se na ideia de classes e do conflito geracional, romantizando uma guerrilha entre as subculturas e o poder hegemónico. Para este autor, o método do CCCS falhou ainda por utilizar o conceito de homologia para classificar os estilos utilizados pelas subculturas, considerando-a inconveniente. Laughey considera que os estilos subculturais seriam tudo menos homólogos, pois pelo contrário, muitos deles seriam contra a homologia, e só assim conseguiram ganhar expressão (2006: 23-27).

Pode-se concluir que o método desenhado em Birmingham na década de 1970 tem sido criticado por conter falhas teóricas, metodológicas e empíricas, que no entender das novas correntes impossibilitam a sua utilização na análise das práticas multiculturais, multiétnicas e multigeracionais da realidade contemporânea.

A música, os estilos ou as práticas colectivas são cada vez mais divulgados através dos *media* tradicionais, assim como dos novos *media*, perdendo cada vez mais o seu sentido de autenticidade e baseando-se na particularidade dos gostos individuais, mesmo que estes continuem a ser influenciados pela massificação da informação recebida diariamente. Classificar estruturalmente os gostos individuais torna-se uma tarefa árdua, se não impossível, pois na realidade contemporânea, onde as trocas culturais acontecem a um ritmo vertiginoso, muitas das barreiras sociais e culturais têm vindo a ser derrubadas pela facilidade na troca de conhecimentos e experiências.

Com o aparecimento de novas manifestações culturais nas sociedades contemporâneas e de movimentos juvenis que se expressam através do consumo de determinados bens, também a vontade académica de analisar a representatividade social destes fenómenos ganhou uma nova dimensão.

Entre algumas dessas novas abordagens pós-subculturais, João Freire Filho salienta as influências de Pierre Bourdieu e a sua sociologia do gosto, de Max Weber a partir da descrição da clivagem da sociedade em grupos de *status*, de Judith Butler com o ênfase dado ao “carácter fendido, contraditório e cambiável das identidades”, ou ainda do conceito de *tribu* de Michel Maffesoli (Filho, 2007: 37).

O modelo de Bourdieu, onde os gostos individuais estariam directamente associados à questão das classes sociais, foi importante para que se começasse a pensar seriamente na particularidade e na escolha dos gostos de cada um. Também o conceito

de *tribu* de Maffesoli teve uma enorme influência nos estudos juvenis contemporâneos, já que ofereceu a autores como Andy Bennett a imagem de grupos urbanos flexíveis e temporais numa sociedade cada vez menos dividida de forma estrutural.

Influenciados por alguns dos modelos pós-modernistas de análise cultural e social, *club cultures*, neo-tribos, cenas e estilos de vida tornaram-se faces visíveis das novas propostas para o estudo das particularidades juvenis nas sociedades contemporâneas. As tentativas de enquadramento teórico sobre as práticas quotidianas influenciadas pela globalização e rápida troca de informação, garantiram um afastamento da rigidez estrutural da visão marxista do consumo cultural. As tradicionais divisões entre alta e baixa cultura desgastaram-se na análise distante e na falta de provisão empírica sobre fenómenos que dificilmente se enquadram numa ideia de luta hegemónica entre o poder e a classe trabalhadora.

O consumo e a produção assumem especial pertinência nos movimentos contemporâneos e nos modelos teóricos para o seu estudo. Objectos, sons e estilos que marcam os gostos individuais de cada um não podem ser vistos como marcos da origem e do passado social de quem os consome. Fundamental para o entendimento das culturas juvenis contemporâneas, o consumo simbólico e híbrido impossibilita a análise destas culturas através de questões como a classe, o género ou a etnia, onde uma forma mais individualizada e privada do consumo supera a ideia de consumo colectivo e padronizado (Chatterton e Hollands 2003: 73).

A capitalização dos símbolos juvenis assume uma cada vez maior preponderância na formação e divulgação dos movimentos juvenis. A mercantilização dos objectos consumidos pelos jovens que identificam os seus gostos musicais ou estilísticos está massificada num mercado exclusivamente para os jovens. Na opinião de Steve Redhead (1993: 1), isso já aconteceria na década de 1980, considerando que a cultura juvenil se tornara uma indústria por si só, o que começou a levantar dúvidas sobre a autenticidade das questões juvenis que assentavam numa questão de revolta. Para este autor, a catalogação das práticas juvenis passou a representar apenas uma forma de marketing sobre os produtos e sobre as formas de lazer associados aos jovens.

Para além da implementação do mercado juvenil, é necessário ter em conta a evolução dos meios tecnológicos que permitem que as trocas culturais se tornem cada vez mais rápidas e simplificadas. Esta troca de informação beneficiou a globalização da cultura, influenciando o aparecimento de novas formas de sociabilização juvenil em diferentes locais, praticamente ao mesmo tempo. Diferentes grupos passaram a ter

contacto entre si de diferentes formas, em concertos e festivais, em discotecas ou *raves*, ou interagindo no mundo virtual da Internet onde se partilham ideais e novas formas de produzir e consumir a cultura, criando grupos que não se baseiam numa qualquer resistência de classes.

A proposta de grande parte das teorias pós-subculturais resgata a ideia do trabalho de campo etnográfico, considerando que a flutuabilidade dos gostos juvenis necessita ser observada *in loco*, fundamental para eliminar falsas e precipitadas conclusões de estereótipos juvenis pré-definidos. No entender de Amit-Talai (1995: 224), o carácter fluido e híbrido dos gostos juvenis tem que ser salientado quando se estudam culturas contemporâneas, pois não permite catalogá-los como culturas autênticas ou limitadas a espaços e a tempos específicos.

Segundo estas novas abordagens, sejam elas consideradas pós-subculturais ou não, não é possível aplicar a teoria subcultural de Birmingham às práticas dos jovens contemporâneos que centram as suas escolhas estéticas, estilísticas ou de lazer nos seus gostos individuais, híbridos e temporais. A autenticidade torna-se difícil de explicar a partir de elementos produzidos pelo mercado e que podem estar a ser consumidos por diferentes indivíduos, social e culturalmente diferentes, ao mesmo tempo em diferentes locais.

1.4.1. *Club Cultures* e as Culturas de Gosto

O crescimento da popularidade do cenário festivo na década de 1990 em torno da música electrónica de dança, particularmente em Inglaterra com o *house* e o *techno*, e o aparecimento de um sem número de outros subgéneros, estiveram na origem do termo sociológico *club cultures* (Bennett, 2001: 124-125). Os autores que se centraram neste modelo teórico viram nas diferenças estilísticas que compunham o cenário das discotecas britânicas um claro sinal que marcava o fim da tradição subcultural delineada no pós-guerra (*ibid.*, 125).

Chatterton e Hollands (2003: 74-75) consideram que o primeiro paradigma alternativo ao CCCS de Birmingham foi o de Steve Redhead, com a sua proposta centrada nas *club cultures*. Seguindo a ideia deste autor, com as *club cultures* não faria sentido falar em classes, pois estas culturas teriam que ser vistas como estruturas soltas de qualquer sistema. As *club cultures* seriam fundadas nas estruturas mediáticas e

comerciais da música de dança contemporânea, onde a busca do prazer individual seria mais pertinente do que qualquer ideia romantizada da luta de classes.

Steve Redhead abordou o movimento das *raves* britânicas onde identificou uma clara aproximação entre diferentes culturas juvenis marcadas pelo estilo, as quais à partida seriam consideradas opostas. Este autor aproveitou o seu estudo para propor uma nova forma de abordar os movimentos juvenis centrados nas questões da música, do estilo e do lazer.

Segundo Bennett e Kahn-Harris (2004: 11) o que originou as *club cultures* de Redhead foram os efeitos da pós-industrialização e o aumento do tempo livre dos jovens. Estas mudanças vieram eliminar as divisões estruturais como as classes, a raça e o género à medida que os diferentes participantes das festas começaram a experienciá-las de forma colectiva. As discotecas e as festas em espaços abertos ou armazéns abandonados tornaram-se locais onde se misturavam os mais diversos e variados estilos subculturais, quebrando a ideia de que diferentes grupos estilísticos ocupariam obrigatoriamente espaços, gostos e formas de lazer diferentes.

Outra abordagem que viu nas culturas *club* uma forma de contrariar o modelo subcultural foi a de Sarah Thornton. Thornton destacou-se por lançar o conceito de “capital subcultural” na sua obra *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (1995), baseando-se no conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu. Para esta autora os gostos culturais funcionariam como forma de hierarquizar também o social.

Quando Pierre Bourdieu utilizou a noção de *habitus* e um modelo de análise sociológico baseado no gosto, criou um sistema de classificação cultural onde o gosto estaria intimamente ligado com a estruturação social. Este sistema de classificação permitia explorar o conhecimento acumulado ao longo da vida, delineando o estatuto social de cada um (Thornton, 1995: 10). Capital cultural seria então um sistema de distinção a partir do qual as hierarquias culturais correspondiam às hierarquias sociais, onde o gosto seria predominantemente uma questão de classe (*idem*).

Thornton defende que a definição de Bourdieu, apesar de estar ligada à ideia de classes, se afasta das formas rígidas de estrutura social, por isso, seria uma boa sugestão teórica para criar um método interno de análise dentro das próprias subculturas. Ao criar a noção de “capital subcultural”, Thornton visou desmitificar a ideia de que a utilização dos estilos podia funcionar como uma forma de hierarquização social. As hierarquias que a autora encontrou durante o seu estudo seriam internas, uma questão de gosto, onde o consumo cultural por parte dos membros das subculturas actuava em prol do seu

estatuto interno e de forma a se diferenciarem de outros grupos. Segundo Thornton, é o capital subcultural que confere estatuto ao seu proprietário perante os seus pares, podendo este ser personificado sob a forma de cortes de cabelo, de colecções de discos ou estando ao corrente da linguagem e das formas de expressão dentro de um determinado movimento (*ibid.*, 11-12).

Desta forma, o capital subcultural proposto por Thornton acaba por se revelar na forma como os objectos são utilizados e não pela utilização dos objectos em si, e assim, a utilização de determinados objectos pode não ser uma representação directa das divisões estruturais da sociedade. A utilização destes objectos pode ser uma mera questão de gosto, assim como uma forma de identificação no momento das reuniões colectivas. O estatuto dentro duma subcultura é então definido pela *hipness* (estar na moda e estar ao corrente das últimas novidades), ou seja, é definido a partir da maneira como se utilizam os objectos subculturais e como se participam nos rituais celebrativos.

Thornton prevê as críticas ao seu modelo e tenta afastar a ideia de que, apesar dos elementos consumidos pelos jovens se converterem em capital económico, o capital subcultural não está relacionado com a questão de classes, pois considera que as questões de classes são ofuscadas pelas distinções subculturais (1995: 12). O capital subcultural permite o afastamento dos jovens da questão das classes dos pais, pois o imaginário da não existência de classes está inerente às distinções subculturais. Para Thornton, o capital subcultural representa uma alternativa hierárquica no qual a idade, o género, a sexualidade e a etnia são utilizados para manter os determinismos de classe afastados (*ibid.*, 105).

O conceito de capital subcultural elaborado por Thornton define a hierarquia de uma subcultura, uma hierarquia interna livre dos factores estruturais da sociedade. Essa hierarquia é definida através da forma como os elementos que compõem a cultura são utilizados, como o estilo, o penteado, ou a forma de dançar, assim como da participação nos rituais de fim-de-semana, onde o dia-a-dia é esquecido em prol do prazer individual em espaços colectivos.

A abordagem de Thornton ficou ainda marcada, e provavelmente esta foi a sua maior contribuição, pela ligação entre subculturas juvenis e *media*. Thornton identificou três diferentes tipos de *media* directamente relacionados com as *club cultures*, assim como as suas diferentes utilizações e significados. Através da divisão entre *micro*, *niche* e *mass media*, a autora assume que um mesmo fenómeno pode ter diferentes relações com os diferentes tipos de *media*, e que a sua utilização, de forma positiva ou negativa,

é evidente. Aliás, Thornton considera que sem a intervenção dos *mass media*, dificilmente teria existido um movimento juvenil britânico (*ibid.*, 132).

A relação afirmativa entre *media* e as subculturas é demonstrada através da utilização dos *micro-media*, como os *flyers* para anunciar as festas, as rádios piratas, as fanzines produzidas por seguidores de um determinado género musical ou forma de vestir, as *mailing lists* ou os *sites* na Internet (1995: 137). Assim, não faz sentido, nem é possível, negar a estreita relação entre os agentes mediáticos e as práticas e consumos juvenis, pois a autenticidade de um determinado movimento nunca poderá estar directamente dependente desta relação.

A proposta de Sarah Thornton veio contrariar a ideia imposta na grande maioria dos estudos juvenis, acima de tudo aqueles que seguem a linha teórica do CCCS, onde as subculturas e os agentes mediáticos vivem geralmente em oposição, provando que para analisar esta relação entre jovens e *media* não basta analisar as manchetes dos jornais ou as notícias televisionadas. Para esta autora, é necessário entender como os indivíduos pertencentes a estes grupos se relacionam e utilizam eles próprios estes meios, já que sem eles a originalidade da música, tal como de outros aspectos culturais relacionados com os jovens, não pode ser provada (1995: 128). Assim, não é a utilização dos *media* que tornam este ou aquele movimento parte de uma cultura de massas/comercial/“vendida”, mas sim a forma como representam as práticas colectivas juvenis e como são utilizados pelas subculturas em seu proveito próprio.

No entanto, o método aplicado por Thornton, tal como a utilização do conceito sociológico de *club cultures*, é criticado por diversos autores (Bennett, 1999; Bennett e Kahn-Harris, 2004; Carrington e Wilson, 2004; Laughey, 2006) por não ser uma ideia consistente, já que a base da sua noção de capital subcultural é, como a própria autora identifica, fundada a partir de um pensamento centrado nas classes sociais, classes essas que a autora defende que não fazem sentido quando falamos de subculturas juvenis. A aplicação do conceito de capital subcultural proposta por Thornton pode ser considerada confusa e de certa forma contraditória, tornando-se assim um método difícil de aplicar na análise das práticas culturais dos jovens.

Dan Laughey (2006: 40-41) é dos mais críticos sobre a noção de *club cultures*. Para este autor os modelos aqui apresentados falharam em afastar-se do paradigma da teoria subcultural, afirmando mesmo que o modelo de Thornton não passa duma revisão dessa mesma teoria. Para este autor, o modelo de Thornton falhou por não analisar a realidade fora das reuniões temporais, colocando de parte a relação das práticas de

consumo subculturais com as experiências diárias, o que supõe que o mundo subcultural exclui qualquer consideração do dia-a-dia dos seus actores quando estão fora do contexto destas culturas de gosto.

Neste sentido, o método de Thornton parece falhar devido ao sistema hierárquico interno que criou para analisar as culturas *club*, que se baseia no consumo de certos artefactos e a forma como são exibidos dentro das subculturas. Este modelo de hierarquia interna cria uma clivagem na relação das subculturas com o meio que os rodeia. Desta forma, se as subculturas estão inseridas na sociedade, acontecem na sociedade, e consomem artefactos criados no mercado alargado, não as podemos excluir da realidade social e cultural mais abrangente. Não se pode catalogar determinado movimento apenas pela forma como é visto pelos seus participantes, pois é preciso não esquecer o seu papel e a sua relação com o social, assim como o significado do consumo subcultural nas experiências diárias dos seus participantes.

Apesar da tentativa de inovação e de ter tido uma contribuição relevante na análise de como o gosto pode ser socialmente e culturalmente revelado através das práticas do consumo, a proposta de capital subcultural de Sarah Thornton não ganhou muitos adeptos na academia. No entanto, o seu trabalho serviu para mostrar que o quadro teórico para a análise dos fenómenos colectivos juvenis necessita ser continuamente repensado e adaptado às constantes evoluções culturais e sociais causadas pela globalização e pela rápida troca de informação.

Os estudos de Redhead e Thornton assumem particular relevância pela aplicação do método etnográfico na sua pesquisa e pela aproximação do investigador com o objecto. Estes autores, tal como muitos outros que vislumbraram nas culturas que assentam na música electrónica de dança um ponto de viragem na forma de ver os movimentos juvenis, assumem que estas culturas, livres de compromissos étnicos, estruturais ou de género, têm que ser analisados de outra forma que não aquela proposta pelo CCCS, independentemente da sua origem, das suas práticas ou das relações com os diversos instrumentos que pertencem à esfera mais alargada do espaço cultural.

1.4.2. Neo-Tribos, Estilos de Vida e Cenas

Para além das *Club Cultures*, três dos modelos de análise pós-subculturais que têm vindo a ser referenciados nos estudos sobre as práticas culturais juvenis são as neo-

tribos, os estilos de vida e as cenas (Bennett, 2000, 2001; Bennett e Kahn-Harris, 2004; Filho, 2007; Laughey, 2006). Em *After Subcultures* (2004) Bennett e Kahn-Harris salientam que estas três teorias pós-Birmingham têm vindo a ser aplicadas principalmente na análise das práticas juvenis relacionadas com a música e dos movimentos que se formam em torno de determinados estilos musicais. Estes métodos assumem a temporalidade dos rituais contemporâneos assim como a flexibilidade dos gostos e das práticas juvenis, onde o gosto por um determinado estilo musical quebra as barreiras estilísticas, étnicas, culturais e sociais sugeridas pelo modelo do CCCS.

No artigo “Subcultures or Neo-Tribes?” (1999: 599-617), Andy Bennett baseia-se no conceito de *tribus* estudado por Maffesoli (1996), para aplicar a sua teoria de neo-tribos no estudo da *dance culture* existente em Newcastle. Esta teoria assenta nos pressupostos de que os agrupamentos ligados à música e ao estilo podem ser melhor compreendidos se interpretados como reuniões temporais, marcadas por fronteiras ténues e por uma participação flutuante dos seus actores (Bennett, 1999: 600).

Maffesoli utilizou o termo *tribus* para demonstrar o aumento da fluidez e a natureza instável das relações sociais na sociedade contemporânea, já que este termo se afasta das formas de organização comuns, referindo-se mais directamente aos estados de espírito que são exprimidos através de estilos de vida que favorecem a aparência e a forma (Bennett, 1999; Bennett e Kahn-Harris, 2004: 12). Este modelo de identidade tribal de Maffesoli mostra, acima de tudo, a flexibilidade das associações colectivas entre indivíduos na sociedade de consumo e ilustrar a natureza temporal das identidades modernas (Bennett, 1999: 606). Apesar de Maffesoli ver as neo-tribos como um fenómeno social recente, alimentado pelas mudanças sociais e culturais da sociedade consumista moderna, Bennett considera que a identidade tribal está directamente associada às origens do consumo de massas no pós-guerra (*ibid.*, 606-607).

Para Bennett as *dance clubs* (discotecas) oferecem uma articulação baseada no divertimento, no relaxamento e no prazer onde acontece o colectivismo (Bennett e Kahn-Harris 2004: 12). Este colectivismo pode ser então visto como algo limitado no tempo, formando uma associação neo-tribal caracterizada pela fluidez dos gostos dos jovens contemporâneos.

Através da sua análise, Bennett conclui que a participação em determinados eventos está cada vez mais dependente das escolhas individuais, onde o tipo de música ou o local onde acontecem os eventos podem influenciar na decisão da participação

(Bennett, 1999: 611). Para além deste factor, Bennett considera que os gostos musicais podem diferir, dependendo do contexto em que o individuo se encontra.

A noção de identidade neo-tribal afasta ainda a ideia criada pelo CCCS de que entre as escolhas musicais e os estilos visuais existe sempre uma relação homóloga. Não que essa relação não possa existir, mas que certamente não é tão rígida, e muito menos obrigatória, como aquela que se veiculou durante anos nos estudos juvenis (*ibid.*, 613).

As neo-tribos pensadas por Bennett centram-se na ideia de que é impossível nos tempos que correm colar os estilos juvenis e os gostos musicais a uma noção rígida de classes sociais, pois a identidade tribal, uma identidade que não se fecha sobre si mesma, admite a fluutuabilidade social e cultural.

Bennett entende que o estudo das culturas urbanas da música de dança abriu as portas para uma nova forma de entender o modo como os jovens relacionam os gostos musicais e o estilo, revelando a natureza maleável da escolha do consumidor (1999: 613). Assim, a livre escolha dos gostos musicais ou dos estilos – podendo ter diferentes significados para cada indivíduo que o consome – faz com que as reuniões colectivas não se governem pela rigidez subcultural, mas sim pelo carácter flexível das associações neo-tribais modernas.

Outro dos termos utilizados pelos pós-subculturalistas é o de estilo de vida. Este termo, aplicado por Max Weber no sentido de manifestação do *status* social, seria então a forma mais correcta para interpretar os fenómenos de mudança identitária e de associação estilística dos jovens contemporâneos através da escolha individualizada e da articulação entre o consumo e a utilização pessoal. Para Bennett, estilo de vida é um “*freely chosen game*” e não deve ser confundido como um modo de vida (*way of life*), já que um modo de vida pode ser associado a algo mais estável que o estilo de vida (1999: 607).

David C. Chaney (2001: 82-83), clarifica a noção de estilo de vida, de modo a justificar a utilização desta definição como modelo explicativo para o consumo cultural moderno. Para este autor, só faz sentido falar em estilo de vida na era do entretenimento e comunicação de massas, pois só com o acesso alargado ao consumo e ao lazer nas sociedades pós-industriais se pode falar em estilos de vida caracterizados pelo consumo dos gostos individuais.

Segundo Chaney, a questão do consumo cultural explica a distinção entre modos e estilos de vida. Um modo de vida é geralmente associado à produção e reprodução de instituições a comunidades estáveis que se revelam através da partilha de normas, rituais

ou padrões de ordem social (*idem*). Por outro lado, os estilos de vida funcionam através do *status* adquirido pela utilização de capital simbólico, estando mais associado ao consumo e ao lazer do que à produção. No entanto, este consumo não pode ser confundido com a noção de riqueza, pois na era consumista moderna o *status* adquirido pelo consumo não está confinado apenas aqueles que detém poder económico.

Para este autor, quando se fala de estilos de vida o factor económico torna-se muito significativo, pois a partir do momento em que um determinado estilo de vida estrutura a identidade social, as práticas económicas têm que ser vistas como representações (*idem*). A escolha, ao não ser padronizada, transforma-se em estilo, e é através da partilha de atitudes e valores que o gosto adquire pertinência moral e estética. Desta forma, são os gostos individuais que criam os sentimentos identitários colectivos que não assumem uma caracterização estável.

Este conceito foca a questão da criatividade do consumidor, reconhecendo as formas nas quais as *commodities* funcionam como recursos culturais, cujos significados são gerados no dia-a-dia através de signos que tenham significados colectivos. Aqui, as escolhas de consumo individuais são um reflexo das identidades auto-construídas. A experimentação é inerente às identidades modernas e desta forma as escolhas no estilo de vida em pouco ou nada estarão relacionadas a um passado de classe específico, já que teoricamente um estilo de vida permite que o consumismo ofereça a cada um novas formas de negociar as suas questões estruturais (Bennett 1999: 607).

Outro dos termos que tem vindo a ser utilizado na definição de algumas práticas culturais colectivas é o de cena (*scene*). Este termo é cada vez mais empregado na definição da relação entre jovens e música em espaço urbano e tem sido aproveitado por vários autores como forma de descrever locais de produção e consumo cultural, podendo representar um espaço subcultural mais localizado (Bennett e Kahn-Harris 2004: 13). Além de definir um espaço cultural onde acontecem práticas musicais, este termo define a relação entre o local e a música produzida (Filho e Fernandes, 2006: 5-6). Este termo é também vulgarmente utilizado pelas próprias pessoas que estão inseridas no mundo da música como forma de dizerem que pertencem a esta ou a outra cena musical.

Alguns autores têm tentado criar uma base teórica mais consistente para aplicar ao termo cena, de entre os quais, na opinião de Bennett e Kahn-Harris, se destacou Will Straw (2002; 2004). Para Straw, as cenas podem representar fenómenos locais ou trans-locais, podendo-se representar como espaços culturais que se orientam em torno do

estilo ou de um tipo de música através do contacto directo (*face-to-face*) em diferentes locais e contextos urbanos. Cena pode ainda ser um termo produtivo através da sua qualidade flexível e não essencialista, o que permite aplicá-lo a práticas culturais distintas (Bennett e Kahn-Harris 2004: 14).

Geralmente aplicada como forma de definir espaços específicos da prática musical, cena é no entender de Straw (2002) um termo flexível para a análise da morfologia social que define espaços específicos para a multiplicidade das práticas musicais. Straw aplica este conceito na análise sobre as práticas musicais urbanas, para além de defender que pode ser um conceito flexível para abordar diferentes realidades culturais. Para este autor, utilizar o termo “cena” para definir os movimentos musicais obriga-nos a examinar as afinidades e as conexões que regulam as pessoas e as ideias, pois oferecem-nos “laboratórios de cidadania cultural” livres do sentimento de obrigações culturais que sigam a política cultural nacional (*idem*).

As cenas podem distinguir-se pela sua localização, pelo género da produção cultural, ou pelas actividades culturais através das quais se formam (Straw, 2004: 411-413). Assim, esta definição não é apenas um nome para definir formas de lazer, pois as cenas surgem das sociabilidades que se criam em torno de interesses comuns, nas inovações e nas experimentações permitidas pela vida na cidade.

Segundo Filho e Fernandes, este conceito veio colocar entraves aos determinantes geralmente utilizados nos estudos sociais e culturais como classe, género ou raça, pois “o seu carácter flexível e *antiessencialista* (...) permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e económico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana” (2006: 5).

Desta forma, pode-se concluir que é na flutuabilidade das práticas e das preferências juvenis que assentam estas três vertentes pós-Birmingham, concordando todas que o método pouco flexível proposto e utilizado durante largos anos pelo CCCS não é aplicável na sociedade contemporânea, sendo por vezes, como é a opinião bem vincada de Bennett (1999), considerada uma teoria que nunca foi viável.

2. Os *Media*, os Jovens e a Sociedade das Redes

2.1. As Culturas Juvenis e a Crítica aos *Media*

Com a implementação das tecnologias de comunicação e informação nas práticas do quotidiano, os modelos de consumo cultural e de sociabilização tem vindo a alterar-se. Através da construção de novos espaços de interacção, a comunicação e a partilha dão-se hoje de forma rápida e simplificada, derrubando barreiras espaciais, temporais, culturais e políticas. Assim, a globalização, a partilha de conhecimento permitida pelos novos meios tecnológicos e a consequente quebra de barreiras culturais obrigam a reflexões teóricas e metodológicas sobre a elasticidade das questões temporais, sociais, políticas ou económicas quando se estudam os movimentos contemporâneos.

É necessário ter em conta que tal como a sociedade e os meios tecnológicos evoluem, as práticas humanas também evoluem e se adaptam à realidade em que se inserem, logo também as teorias e as metodologias para analisar os comportamentos sociais e culturais têm que se adaptar às constantes alterações das vivências do quotidiano. Desta forma, para analisar movimentos contemporâneos existe a necessidade de os entender como construções culturais moldadas pelo espaço e pelo tempo em que se inserem, pois a evolução tecnológica e a sua apropriação podem justificar a alteração substancial das visões sobre o papel dos *media* na criação, difusão e apropriação cultural.

A discussão em torno do papel dos *media* na criação e formação de identidades individuais e colectivas, através da influência que têm no consumo massificado das sociedades contemporâneas, resulta em conclusões discrepantes: entre o negativismo sobre o controlo social – padronização de comportamentos e de consumos; e entre as percepções que vêem nos agentes mediáticos numerosas possibilidades de interacção, de comunicação e de difusão cultural.

A teoria crítica associada à Escola de Frankfurt, e aos autores Walter Benjamin, Max Horkheimer ou Theodor Adorno, marcou profundamente os estudos sobre os meios de comunicação, principalmente através de uma visão mais pessimista sobre o papel dos agentes mediáticos na difusão cultural. Com a propagação do cinema e da rádio no século XX a crítica sobre o poder dos meios de comunicação de massa e a sua influência na padronização das práticas e dos consumos culturais projectou uma “visão

linear, fragmentada e mecanicista da comunicação” (Gomes, 2004: 21). Esta visão mais crítica via na divisão entre emissores e receptores, definindo uma origem e um fim, uma relação entre a onipotência do emissor e a passividade do receptor (*idem*).

Segundo Gomes, a partir da análise dos “fenômenos sociais considerando seus aspectos econômicos, culturais, históricos e ideológicos”, a teoria crítica permitiu “uma abordagem mais especulativa e menos empírica” (2004: 65). A homogeneização cultural era vista como uma forma de manipulação dos consumidores, que, ao consumir os produtos da indústria cultural, aderiam ao sistema (*ibid.*, 65-66).

Para esta autora, a indústria cultural seria entendida por Adorno e Horkheimer “como instrumento de reprodução das relações dominantes”, tornando-se responsável “por anular as consciências dos indivíduos para garantir uma adesão irrestrita aos valores do sistema social dominante” ao alienar e padronizar os gostos de forma a fomentar o consumismo (*ibid.*, 67-69).

A cultura de consumo que tem vindo a crescer desde do fim da II Guerra Mundial, ladeada pela difusão dos meios de comunicação, criou uma vasta quantidade de bens que enfatizaram as áreas do lazer e das actividades de consumo que, “embora sejam bem vistos por alguns, na medida em que teriam resultado em maior igualitarismo e liberdade individual, são considerados por outros como alimentadores da capacidade de manipulação ideológica e controle ‘sedutor’ da população” (Featherstone, 1995: 31). Para este autor é necessário ir “além da avaliação negativa dos prazeres do consumo, herdada da teoria da cultura de massa”, para explicar a emergência da relação entre *media* e consumo através duma “atitude sociológica mais distanciada” (*ibid.*, 32).

Esta relação entre *media* e consumo tem sido explorada nos estudos das práticas juvenis, através da sua afinidade com a criação e a difusão dos signos juvenis. Os meios de comunicação e informação, principais agentes da divulgação estereotipada dos costumes juvenis, funcionam muitas vezes como o elo de ligação entre estes fenómenos e a cultura mais alargada e dominante, actuando em múltiplos sentidos: culturais, através da divulgação dos gostos juvenis; sociais, com o negativismo e o pânico moral criado em torno das práticas dos jovens; e económicos, a partir do momento em que a mediatização da cultura juvenil beneficia a sua comercialização em massa.

Desde que existe o interesse pelas particularidades juvenis na academia, o papel dos *media* na criação e difusão dos movimentos juvenis tem sido destacado, seja como forma de absorção pela cultura dominante, de controlo das manifestações juvenis, de

distinção entre o autêntico e o não autêntico, seja de análise da sua utilidade enquanto difusor cultural.

Desta maneira, as abordagens e as visões sobre a relação entre os *media* e os jovens nem sempre têm sido consensuais. Entre a sociologia do pânico moral de Stanley Cohen, a teoria subcultural do CCCS de Birmingham, ou as teorias pós-subculturais que começaram a emergir na década de 1990, a relação entre os *media* e os grupos juvenis tem sido analisada de diferentes maneiras e resultado em diferentes conclusões.

Os investigadores do CCCS analisaram os *media* como mediadores da autenticidade subcultural. Para estes investigadores, a catalogação dos estilos e a maneira como eram retratados nos *media* tornavam os grupos juvenis mais vulneráveis perante as mais diversas formas de reacção social. Na opinião de Clarke, esta catalogação criou estereótipos sobre determinados grupos juvenis ao associar determinadas práticas a comportamentos delinquentes ou transgressivos, contribuindo para a sua estigmatização (1976: 184).

No entanto, os teóricos de Birmingham entendiam que as práticas culturais ao serem difundidas corriam o risco de sofrer as consequências da manipulação mediática e comercial, pois, os aspectos a tornarem-se públicos através dos *media* seriam geralmente influenciados pela percepção da cultura dominante (*ibid.*, 186). A difusão (*diffusion*⁵) das práticas subculturais resultava naquilo a que Clarke deu o nome de ‘*defusion*’, um fenómeno que acontecia a partir do momento em que um determinado estilo era retirado do seu contexto (do grupo original) e assumia uma posição comercial. Para Clarke, a ‘*defusion*’ seria caracterizada pela generalização dos signos juvenis através da qual perdiam a sua autenticidade. Assim, os signos subculturais ao serem mediatizados e comercializados convertiam-se de estilos de vida subculturais em novos estilos de consumo não autênticos a que qualquer um podia ter acesso (*ibid.*, 188).

Para o CCCS, as subculturas seriam dominadas e domesticadas através da comercialização, da banalização e da descontextualização dos seus signos. Estes signos, ao alcançarem a esfera mediática e comercial eram absorvidos pela cultura dominante e perdiam o seu sentido de resistência. Um ciclo vicioso que marcava o início e o fim de vida das subculturas juvenis.

⁵ “...the diffusion of youth styles from the subcultures to the fashion market, then, is not simply a ‘cultural process’, but a real network or infrastructure of new kinds of commercial and economic institutions.” (Clarke, 1976: 186)

Assim, para as subculturas e os seus signos conservarem a autenticidade e o poder de resistência teriam que se manter afastados dos cenários mais *mainstream* controlados pelos principais agentes mediáticos. A aproximação de uma determinada subcultura à esfera mais alargada e comercial da cultura de massas significava a sua incorporação e a sua submissão às regras instituídas pelo poder hegemónico.

Stanley Cohen⁶, com o estudo que fez sobre a representação das práticas juvenis nos *media* britânicos no período pós-guerra, adoptou uma posição que se aproxima do modelo de descriminalização da Escola de Chicago. Classificada por Thornton como a sociologia do ‘pânico moral’ e dos ‘*folk devils*’, a interpretação de Cohen sugere que foi a catalogação feita pelos *media* sobre os diferentes movimentos que criou um sentimento de pânico moral, descrevendo os jovens e as suas práticas como ameaças à ordem social e de carácter delinvente (Bennett, 2000: 15-16). Neste sentido, Widdicombe e Wooffitt (1995: 7) sugerem que foi a reacção dos *media* e a criação de um pânico moral sobre as subculturas juvenis que assegurou a sua proeminência, de tal forma que qualquer actividade subcultural, transgressiva ou não, seria sempre uma boa notícia para os jornalistas.

Ulf Boëthius (1995: 44-48) considera que, quando se fala de culturas juvenis, o que é chamado de pânico moral seria mais correctamente definido como pânico dos *media*. As causas desse pânico residem principalmente na alteração e na crescente pertinência do papel social dos jovens, pois são estes que estão mais directamente relacionados com os consumos mediáticos e são estes que sofrem maior exposição perante os agentes mediáticos.

Pode-se concluir que os *mass media*, apesar de serem apontados como geradores e difusores dos estereótipos negativos criados em torno das práticas juvenis, apenas terão seguido a tendência do pensamento socialmente generalizado que se baseava na criminalização e na desconfiança sobre os ideais e sobre as experiências desta fase de vida. No entanto, a visão sensacionalista dos *media*, sobretudo ao focar maioritariamente os aspectos transgressivos e criminais das práticas juvenis, não impediu que esses instrumentos estivessem também a dispor da cultura juvenil.

A leitura crítica que Thornton (1995: 120-121) faz do trabalho de Cohen aponta para o aproveitamento dos agentes mediáticos por parte das subculturas. Para esta autora, mais do que problematizar os fenómenos juvenis, o pânico moral tornou-se

⁶ Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics* (1972)

numa forma de marketing de alguns signos juvenis, como a música ou o estilo. Para Thornton, os *media* funcionam como mediadores culturais, e não como mediadores da autenticidade subcultural, pois no seu entender já não existem culturas que não sejam influenciados pelos *media*, mesmo quando as subculturas se mostram contra a mediatização do movimento ou contra movimentos mediatizados.

Para esta autora, as subculturas são produtos da dinâmica juvenil e da relação deste segmento com os *media*, já que são os *media* que fornecem a grande parte dos recursos visuais e ideológicos que fundam as identidades subculturais, ao mesmo tempo que as catalogam. Desta forma, Thornton defende que os *media* confirmam a existência das subculturas, não as destroem, pois, ao contrário da ideia proposta por Birmingham, só a mediatização, positiva ou negativa, pode conferir esse estatuto.

A proposta de Thornton passa por analisar as diferentes representações que os *media* podem ter de uma subcultura. Neste caso, a autora identificou claras diferenças nas relações da cultura *club* com os diferentes *media*. Por exemplo, uma associação positiva com os *mass media* poderia ser entendida como traição à ideologia *underground* ou simbolizar mesmo a morte de uma subcultura, ao mesmo tempo que notícias alarmistas e de desaprovação que enchiam as páginas dos tablóides britânicos legitimavam o seu sentimento de autenticidade. Com isto Thornton pretendeu clarificar que a problematização social nos grandes meios de comunicação, como aconteceu com a cultura *club* em Inglaterra, pode representar um importante marco na relação entre os *media* e as subculturas juvenis (*ibid.*, 122-135).

Negar a relação entre os *media* e as práticas juvenis pode representar a irrelevância social e política das subculturas. Se não fossem os *media*, como é que o papel ideológico e político das subculturas poderia ser representado? Os *media* concedem relevância política aos aspectos juvenis, mesmo que seja de forma hostil ou negativa, pois como salienta Thornton, as representações negativas nos *media* não são o veredicto, mas sim a essência da sua resistência (1995: 137).

Sem a acção dos *media* os diferentes movimentos juvenis, modas ou géneros musicais dificilmente teriam conseguido difundir-se para além dos seus pontos de origem. Só desta forma foi possível que fenómenos fechados e confinados a um espaço geográfico e político estabelecido se tornassem fenómenos globais. A divulgação em massa de elementos culturais, como a música, o estilo e toda uma série de práticas juvenis, permitiram que diferentes orientações culturais se dessem a conhecer no espaço

público mais alargado ou a entrar em contacto directo com a cultura mais abrangente, comercial e hegemónica.

Aproveitados como fomentadores do mercado juvenil, os *media* estão presentes na maioria das relações quotidianas da realidade contemporânea, seja nos seus formatos mais massificados (televisão, jornal, rádio) ou seja através de meios pessoais (Internet, telemóvel, correio). Estes agentes mediáticos têm vindo a assumir cada vez mais protagonismo na criação e divulgação de modas, géneros musicais ou formas de lazer que potenciam o ideal de ser jovem na sociedade capitalista contemporânea.

Thornton argumenta que não é possível compreender as culturas juvenis sem investigar os seus consumos mediáticos, já que os *media* são uma ferramenta fundamental na definição e na distribuição do conhecimento cultural (1995: 13-14). Assim, a análise que esta autora faz das relações entre os jovens e os diferentes *media* é importante para compreender como as representações mediáticas podem influir na criação, na difusão e na manutenção das subculturas juvenis.

No entanto, tal como a teoria subcultural do CCCS que via a relação entre *media* e subculturas de uma forma mais distanciada, a proposta de Thornton – apesar da sua referência ao crescente fenómeno da Internet – é anterior à difusão e globalização das tecnologias de informação e comunicação da era digital.

Com os novos meios tecnológicos, principalmente a Internet, a escolha individual é cada vez mais pertinente no consumo, nas experiências e trocas culturais entre indivíduos, pois “o corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida [...] são vistos como indicadores da individualidade do gosto e o senso do estilo do proprietário/consumidor” (Featherstone 1995: 119).

Tal como refere Bennett, os *media*, sejam eles de massas, micro ou de nicho, são recursos que influenciam e são influenciados pelos conhecimentos e pelas sensibilidades das audiências (2005: 77), pois a escolha e a criatividade individual são agora mais independentes.

Desta forma, a importância e omnipresença dos agentes mediáticos nas experiências diárias obrigam a reformulação dos paradigmas quando se estudam movimentos contemporâneos. Para estudar estes movimentos torna-se necessário reflectir sobre a utilização dos dispositivos mediáticos no consumo e na partilha, mas também na produção cultural. Essa análise “permite entender esses fenómenos como processos partilhados de maneira global por meio de lançamentos mundiais de discos, vídeos, sites, enfim, mediante atividades midiáticas de carácter geral”, tornando-se

assim “importante [...] identificar a maneira como os objectos são consumidos e o modo como suas apropriações são efectivas” (Janotti Jr, 2005: 115-118).

Se os *media* são aproveitados para cativar os jovens para o consumo massivo de produtos comercializados que simbolizam ou representam uma identificação com um determinado movimento, não se pode negar que este aparato mediático beneficiou também a criação e difusão de várias tendências musicais, vários estilos e diversas formas de lazer apropriados pelos jovens. Assim, acompanhando a tendência mediatizada da cultura e o crescimento do consumo, as manifestações culturais assentes em determinados estilos ou géneros musicais beneficiam da relação com os diferentes agentes mediáticos, atingindo diferentes públicos e alargando a sua esfera de influência, ao permitir que indivíduos de realidades distintas consumam e se apropriem da mesma produção cultural.

Vivemos numa era onde as comunicações mediatizadas fazem parte das vivências do dia-a-dia. Vinculadores de modas e tendências, no estilo, na música, ou noutros consumos directamente relacionados com os aspectos de lazer, os *media* estão presentes em quase todas as esferas da vida particular e social dos indivíduos modernos – em casa, na escola, no trabalho, etc.. Por isso, para além das questões da catalogação ou do aproveitamento comercial, é necessário ver a relação de proximidade entre os *media* e os movimentos contemporâneos através das formas como estes meios actuam nos modelos de consumo e produção cultural, permitindo que cada um construa os seus próprios laços com a cultura.

2.2. A Internet e a Cultura das Redes

Assistimos hoje a uma domesticação e a uma relação quase que interdependente entre indivíduos e máquinas, que constroem e possibilitam novos processos de mediatização (Araújo, Cardoso e Espanha, 2009: 3). Estes novos processos de mediatização favorecerem aquilo que Cardoso (2008: 603-605) considera ser a habilidade de comunicação inerente ao ser humano, pois esta habilidade faz com que este procure maximizar a utilização da comunicação como forma de atingir os seus objectivos individuais e colectivos, através da adaptação e do aproveitamento tecnológico numa sociedade que vive cada vez mais envolvida e inter-relacionada com os diferentes *media*.

Bennett (2005: 75) sugere que vivemos numa cultura saturada pelos *media*, onde os agentes mediáticos são elementos centrais do dia-a-dia do indivíduo moderno. No entanto, e ao invés das previsões pessimistas sobre o papel dos *media* na cultura contemporânea, Bennett observa na cultura mediatizada audiências heterogêneas que assentam em diferentes culturas de gosto.

O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação potenciaram o intercâmbio cultural, criando novas problematizações na análise das práticas culturais contemporâneas. Os novos instrumentos, de entre os quais se destaca a Internet, oferecem aos seus utilizadores um vasto leque de possibilidades na criação de novas relações culturais, sociais e de consumo, mediadas por estes mesmos instrumentos tecnológicos.

A Internet assume particular relevância na alteração das formas de interacção com o outro e com a cultura, principalmente quando se pretende entender o papel que este meio tem no consumo, na divulgação e na produção de estilos, imagens ou ideologias que influenciam a formação e a difusão de movimentos contemporâneos.

Este meio veio alterar as noções de espaço e de tempo, pois a proximidade entre indivíduos de diferentes realidades sociais e culturais tornou-se facilitada. Segundo Hodkinson (2002: 565), a relevância da Internet na difusão e apropriação cultural deriva, acima de tudo, por funcionar como uma rede que facilita e permite a conexão com diversas outras formas mediáticas. Desta forma, tal como aponta Gaspar (2008: 19), a Internet permite que os indivíduos contemporâneos combinem diferentes *media* nos seus usos diários, de forma a alcançarem os seus objectivos de apropriação cultural.

Para além de permitir novas formas de relacionamento entre indivíduos e novas formas de apropriação individual da cultura, a Internet permitiu a abertura de espaços mais livres para a discussão. Se entre a televisão, a rádio ou o cinema e as audiências existe uma relação de receptor sem poder, com a Internet assiste-se a uma democratização da escolha e da participação na troca cultural.

Ao democratizar a escolha das audiências, a Internet permite que estas procurem autonomamente, por exemplo, as músicas que querem ouvir ou os vídeos dos artistas dos géneros musicais que gostam, fugindo às propostas das *playlists* das rádios, dos programas musicais da televisão generalista que divulgam os discos mais comercializados, ou à oferta limitada oferecida pelos canais de música na televisão por cabo, pois, como mostra Hodkinson, a Internet obriga os utilizadores a escolherem aquilo que querem ver, ler ou ouvir (2002: 565).

Na opinião de Gustavo Cardoso, estas tecnologias permitiram a criação de uma rede comunicacional que pode ser moldada às necessidades e aos objectivos de quem a utiliza, criando novos espaços de sociabilização (2008: 597). No caso dos jovens, estes espaços de sociabilização proporcionam novas formas de expressão que fogem aos domínios da cultura dominante. Para Bennett, devido à sua interactividade a Internet torna-se um meio pelo qual os jovens não só constroem o seu conhecimento subcultural, mas também como expõem colectivamente o seu estatuto subcultural (2004: 172).

Os *blogs*, as redes sociais ou os fóruns *online*, funcionam como instrumentos de difusão das manifestações juvenis, dos seus gostos, dos seus problemas ou das suas formas de pensar e ver o mundo em que vivem (Coelho, 2009: 363-4). Ainda que de forma marginal, os jovens apropriam-se destes novos meios de expressão para alargarem o seu conhecimento, criarem novas formas de sociabilização, e ainda, construírem a sua própria visão da cultura, afastando-se da oferta dos meios massificados onde a expressão juvenil continua a ser mediada de forma comercial.

Assim, torna-se necessário, como Jones e Kucker (2001: 212) nos propõem, ver a Internet e todos os outros *media* contemporâneos, não pelos seus aspectos negativos ou utópicos, mas sim a partir das suas relações com as rotinas que fazem parte das vivências diárias. Teremos de questionar, tal como sugere Thornton (1995: 121), como é que os indivíduos inseridos num determinado movimento posicionam e se relacionam com os diferentes agentes mediáticos, assim como questionar o papel dos *media* na formação destes mesmos movimentos. É preciso perceber como os signos são usados pelas pessoas nas suas práticas quotidianas, investigando o papel da produção, da transmissão e do consumo da cultura (Featherstone, 1995: 95).

Para estudar movimentos contemporâneos torna-se fulcral compreender a relação entre utilizadores e tecnologias. Desta forma, para compreender a pertinência da relação entre os meios tecnológicos e os movimentos contemporâneos, torna-se necessário situar essa relação na actual conjuntura social e cultural que permite que a maioria das acções humanas sejam hoje mediadas de forma tecnológica.

Esta nova forma de configurar a cultura, onde a relação entre homens e máquinas gere novos fenómenos de sociabilização e de troca cultural, denomina-se Cibercultura. Esta terminologia, utilizada desde o início da década de 1990, tem vindo a ser aplicada para definir a relação entre humanos, cultura e máquinas a partir do momento em que esta relação se tornou presente da maioria das actividades, sejam elas privadas ou públicas, do quotidiano ocidental. Para André Lemos a cibercultura

“representa a cultura contemporânea sendo consequência direta da evolução da cultura técnica moderna” (2003).

Como sugere Rüdiger, teremos que ver a cibercultura como “o movimento histórico, a conexão dialética, entre o sujeito humano e suas expressões tecnológicas, através da qual transformamos o mundo e, assim, nosso próprio modo de ser interior e material em dada direção (cibernética)” (2004: 71). Teremos ainda que entender a cibercultura como uma formação cultural, pois como demonstra Felinto, só assim poderemos estabelecer “uma compreensão do termo que envolve tanto discursos sociais e narrativas ficcionais quanto realidades tecnológicas e práticas comportamentais e de consumo” (2010: 169).

A ideia de cibercultura parece assim representar e/ou definir o momento em que vivemos, onde as tecnologias de informação e comunicação assumem um papel cada vez mais pertinente nas vivências diárias dos actores sociais. A cibercultura como uma cultura que se relaciona com as tecnologias digitais, onde o indivíduo apropria e aproveita estes meios de forma a criar novas redes comunicacionais e novas formas de apropriação cultural. Para Lemos (2004) a cultura das redes instaurada pela cibercultura enriquece a nossa inteligência e o nosso capital cultural, onde a globalização da cultura representa não só “um processo de riqueza cultural” como cria e reforça laços sociais locais.

Assumindo que estes meios fazem parte do dia-a-dia do indivíduo contemporâneo, e que pertencemos hoje à cibercultura, torna-se necessário analisar e interpretar a relação entre meios tecnológicos, produção cultural e a formação de movimentos locais numa era de globalização cultural. Em momentos de lazer, na escola ou no trabalho, os *media* estão implementados nas relações individuais e colectivas, funcionando, acima de tudo a Internet, como um “espaço de sociabilidade, no interior do qual se desenvolvem práticas sociais, culturalmente determinadas e relativamente autónomas” (Silva, 2007: 208).

2.2.1. Música: Consumo e Produção

A música assume particular relevância quando se falam das trocas culturais permitidas pelos meios informáticos. A opinião de Simon Firth, de que a música é o

elemento cultural que mais facilmente se consegue expandir e transpor barreiras (1996: 125), torna-se na actual conjuntura ainda mais evidente.

As novas tecnologias abriram portas para a expansão e divulgação de culturas e de tendências associadas à música em diferentes locais, mas não necessariamente em tempos diferentes, podendo, desta forma, ter significados distintos nas realidades em que são apropriados. No entanto, e apesar da sua flutuabilidade, dos diferentes significados que pode assumir em diferentes realidades e do aumento da velocidade na sua propagação, a música mantém-se como signo representativo de identidades individuais e colectivas.

A alteração das formas de apropriação cultural teve um grande impacto na distribuição da música forçando a mudança e a adaptação da indústria, impondo novas regras às empresas discográficas e a todo um negócio que se alimenta da cultura musical. Assim, adaptando-se à evolução tecnológica, também as formas de comercialização da música têm vindo a alterar-se. Se o vinil teve o seu papel na reprodutibilidade da música, a cassette na gravação e na portabilidade da música e o CD no melhoramento da qualidade sonora da gravação, a era informatizada e a criação do formato mp3 permitiram não só englobar a facilidade de gravação, portabilidade e qualidade, mas também a potenciação da troca de música de forma rápida e muitas vezes livre.

A criação de mecanismos de distribuição não comerciais, assim como as redes sociais que permitem a divulgação tanto de artistas comerciais como não comerciais, foram problematizadas por questões relacionadas com os direitos de autor que levaram à criação de leis e à responsabilização daqueles que criam e utilizam estes meios para obter música, remetendo-os para formas de distribuição e publicitação controladas pelas principais empresas discográficas (Lister *et al.*, 2009: 192-3). A digitalização da música aliada à Internet criou, no entanto, um problema que as editoras têm tido dificuldade em resolver, pois, para além da gravação estes meios permitem a distribuição da música de forma rápida e sem custos (*ibid.*, 194).

Lister *et al.* demonstram que as tentativas de controlo de formas de gravação e distribuição da música são geralmente resolvidas pelos utilizadores da Internet, adaptando as formas de distribuição a contextos que não estão juridicamente previstos (*idem*). Dadas as dificuldades na adaptação das editoras e das leis sobre a distribuição cultural *online*, a opção tem sido levar a tribunal indivíduos que utilizam estes meios na apropriação musical. A criação de limites à distribuição livre de música proporcionada

pelos novos *media* tem tendencialmente apontado para a absorção dos meios de distribuição por parte das grandes editoras, transformando-os em meros objectos para a partilha legal e comercializada de música (*ibid.*, 197).

A aplicação da tecnologia digital no cenário musical, principalmente com o aparecimento dos ficheiros de música em formato mp3 e os *downloads* P2P (*peer-2-peer*) através da Internet, aumentou em grande escala a livre troca de ficheiros e permitiu um acesso facilitado e mais rápido ao público em geral do produto musical, fomentando, ainda mais, a individualização do consumo musical.

Ao mesmo tempo, a Internet tornou-se numa forma de músicos, bandas ou *dj's* ganharem público, possibilitando que artistas desconhecidos no mundo discográfico possam usufruir de altos níveis de popularidade *online*. A troca de informação proporcionada pela Internet funciona como um instrumento para a divulgação dos diferentes géneros musicais e de diferentes artistas, onde mesmo a troca ilegal e a livre circulação de ficheiros assumem um papel fundamental para a formação e renovação dos públicos (Herschmann, 2007: 182).

Apesar das tentativas de controlo por parte das companhias discográficas, a rede permite que artistas desconhecidos divulguem o seu trabalho ganhando reconhecimento público sem necessitar da assistência ou da permissão do poder editorial. Deste modo, os meios tecnológicos possibilitam novas formas de divulgação e de consumo da música, tornando o objecto musical mais móvel e mais facilmente consumido.

Para além da difusão, os novos meios informáticos e a Internet potenciaram a ideia do consumidor/produtor. Segundo Bennett, a Internet e todas as suas funcionalidades dão aos jovens maiores possibilidades criativas (2004: 168). Assim, para além de beneficiar das novas formas de troca e apropriação cultural, a música é um exemplo claro de como as novas tecnologias beneficiam também a produção da cultura.

Bennett entende que estas tecnologias permitem a democratização do processo criativo, aumentando ainda a participação colectiva (*ibid.*, 172). Com a apropriação e utilização destas tecnologias nas práticas diárias qualquer indivíduo, para além de ser consumidor, pode assumir agora um papel mais pertinente na partilha e na criação cultural, afastando-se da ideia de receptor sem poder ao tornar-se mais independente nas suas escolhas pessoais e nas suas possibilidades criativas.

Esta relação pode ser exemplificada através da produção musical em computadores, que possibilitam que qualquer um possa produzir a sua versão de cultura. Sá e Marchi entendem a música electrónica como uma expressão da cibercultura e como

uma representação clara dos efeitos do avanço tecnológico no consumo e na produção musical (2003: 53). Para estas autoras, a música electrónica está directamente associada à inovação tecnológica e à reconfiguração dos “sistemas de produção, circulação e consumo de música” (*idem*). Assim, a utilização de diferentes tecnologias, como o computador, o *software* de produção musical, os sintetizadores ou as caixas de ritmos, é fundamental na criação de novas formas de produção musical.

O interesse desta reflexão passa por analisar as questões de apropriação e utilização dos novos meios tecnológicos na propagação de géneros musicais e na criação de novas formas de produção musical, que permitem não só a globalização da cultura, como também o aumento da pertinência da criatividade do utilizador. Para situar a música e a sua influência na criação identitária na actual cibercultura torna-se necessário entender como a música, quem a produz, comercializa, divulga e consome, beneficia e aproveita estes meios na divulgação, partilha, portabilidade e produção musical. Assim, quando falamos de música e da articulação permitida pelo avanço tecnológico entre consumo e produção cultural, torna-se necessário analisar como é que esta relação resulta na criação de novas formas de exploração da criatividade individual e ao mesmo tempo em novas formas de sociabilização colectiva.

É preciso perceber como se potencia esta relação entre os *media* e a construção identitária, questionando como é que a utilização destes meios está implícita na difusão do conhecimento e das práticas de diferentes movimentos culturais. É igualmente necessário explorar o aproveitamento dos *media* na dicotomia produção/consumo de cultura, pois, tal como aponta Bennett os estudos académicos têm explorado pouco as formas complexas como os jovens têm construído a sua versão da cultura através dos novos meios tecnológicos (2004: 171).

Assim, devido à fluabilidade que os novos meios proporcionam ao objecto cultural e às novas formas de consumo numa era de globalização cultural, torna-se indispensável estudar estes fenómenos e a sua aplicabilidade em práticas colectivas locais, de maneira a entender os efeitos da globalização da cultura e a aplicação do conhecimento gerado pela sociedade em rede na construção identitária e na apropriação cultural de movimentos colectivos contemporâneos.

3. A Música Electrónica de Dança e as Culturas Juvenis Contemporâneas

3.1. Origens da Música Electrónica de Dança – *House* e *Techno*

A música electrónica de dança marcou as últimas décadas do século XX. Este género musical, criado originalmente nos Estados Unidos da América, tornou-se em Inglaterra um autêntico fenómeno, expandindo-se como tendência musical, estilística e ideológica. O fenómeno tornou-se de tal maneira marcante que se propagou para além dos seus locais de origem.

Com a difusão dos diversos subgéneros, a música electrónica de dança fomentou a criação de movimentos festivos, com expressão local e global, um pouco por todo o mundo. Desta forma, ao abordar um movimento festivo local associado à música electrónica de dança torna-se fulcral perceber as suas origens e a sua influência na criação de movimentos colectivos.

As primeiras influências da música electrónica surgiram ainda no decorrer da década de 1970, através do experimentalismo de Jean Michel Jarre (música e produtor francês) ou do conjunto alemão Kraftwerk (considerados por muitos os fundadores da música electrónica de dança). A exploração de sintetizadores e o *sampling* de diversos sons, criados ou reutilizados, proporcionaram a criação de novos géneros musicais. Os mais marcantes foram o *house* de Chicago e o *techno* de Detroit.

A grande influência do *house music* foi o *disco sound*, género musical celebrado nas discotecas *underground* de Nova Iorque e Filadélfia. O *disco* era usualmente associado aos movimentos gay afro-americanos nas décadas de 1960 e 1970, atingindo alguma notoriedade após a estreia do filme *Saturday Night Fever*, protagonizado por John Travolta em 1977. Em 1979, um motim anti-*disco* despromoveu o movimento da sua ascensão mediática. Assente em questões raciais e homofóbicas, este motim foi aproveitado por algumas editoras para relançar mediaticamente o *rock* e recuperar as receitas que estavam a perder devido à implementação do *disco*.

Apesar do assassínio comercial, a vertente festiva *underground* do *disco* manteve-se, dando espaço para o aparecimento de novas tendências musicais como o *house music*. O *house* original baseava-se em músicas anteriormente produzidas às quais eram adicionadas batidas electrónicas para criar ritmos dançáveis, e em 1985 já estava implantado na cultura *club* de Chicago. Embora se tenha assistido a uma rápida

implementação do *house* nos roteiros nocturnos, a cultura *club* norte-americana manteve-se numa posição marginal, pois tal como constata Rietveld, foi apenas depois de ter chamado a atenção dos europeus que atingiu um maior sucesso comercial e financeiro no seu local de origem (1998: 114).

Para esta autora o discurso do *house* era representado pela celebração de um sentimento comunitário, que moldava identidades geralmente excluídas ou menos representadas (*ibid.*, 115-116). A *house culture* de Chicago criou um espírito libertador de deu expressão a identidades minoritárias, onde os afro-americanos ou os elementos da comunidade gay não seriam considerados estranhos ou exteriores ao movimento. O espaço da festa era um local onde essas identidades alternativas podiam expressar o seu sentimento de oposição.

O *techno*, o “*nervous brother*”⁷ do *house* de Chicago, surge no início da década de 1980 na industrializada cidade de Detroit. A desertificação do centro da cidade através da recolocação da população nos subúrbios criou locais perfeitos, como os armazéns abandonados, para a explosiva celebração desta nova vertente de música. Estilo musical influenciado pelo “irmão” *house* mas principalmente pelo *euro sound* electrónico dos Kraftwerk e pelo estilo de vida industrializado da cidade de Detroit, o *techno* era visto como uma sofisticação da *dance music* criada anteriormente.

Inicialmente experimentado e idealizado por Derrick May, Juan Atkins e Kevin Saunderson, três jovens afro-americanos, o *techno* de Detroit, juntamente com o *house*, passou de uma cena localizada do *underground* cidadão norte-americano para um fenómeno global, onde os *dj's* deixaram de ser vistos como meros *entertainers* e passaram a ser vistos como autênticos *superstars*.

3.2. A “Ravelução” da Música de Dança – Do *Underground* ao *Mainstream*

Apesar de ter as suas origens no início da década de 1980, foi apenas alguns anos mais tarde, e principalmente sobre a designação de *Acid House*⁸, que se assistiu à

⁷ Designação dada no documentário *Pump Up The Volume – The History of House in the UK* (2001), exibido pela Channel 4 britânica.

⁸ Estilo criado através do experimentalismo de alguns *dj's* de Chicago com o sintetizador Roland TB-303, instrumento considerado fundamental para o desenvolvimento da *dance music*. O *Acid House* é uma vertente mais psicadélica e hipnotizante e, ao mesmo tempo, menos lírica que o *house* original.

internacionalização da música electrónica de dança. Com esta internacionalização apareceram novos locais onde os ritmos do *house* passaram a ser explorados, nomeadamente na ilha de Ibiza, ou nas cidades inglesas de Londres e de Manchester.

A ilha de Ibiza, destino de férias de muitos jovens ingleses, tornou-se o elo de ligação entre o cenário *underground* norte-americano e a cultura *club* britânica. Em Ibiza misturava-se um pouco de tudo (*rock, pop, disco*) juntamente com os sons *house* provenientes de Chicago. Alguns turistas britânicos sentiram-se de tal forma inspirados pelas suas experiências em torno destas sonoridades que tentaram recriar o espírito vivido em Ibiza nas discotecas *underground* inglesas.

No contexto britânico, a música electrónica de dança surgiu como um instrumento revolucionário, tanto a nível musical como a nível político. O impacto em Inglaterra foi de tal forma marcante que chamou-se ao período mais mediático do movimento (durante os anos de 1987 e 1988) de *Second Summer of Love*, numa clara alusão ao original verão do amor de 1967 em São Francisco⁹.

Com a implementação dos ritmos dançáveis nas discotecas inglesas, começaram-se a fazer festas em locais não regulados, e por isso ilegais, como armazéns abandonados ou ao ar livre (Rietveld, 1993: 42). A estas festas começou a chamar-se *rave*. Na opinião de Thornton, a deslocalização do movimento das discotecas para outros locais, explorando novos territórios, deveu-se à tentativa de criar um sentido de imprevisibilidade em ilegalidade ao espaço (1995: 22).

O discurso negativo apregoado pelos agentes mediáticos massificados sobre a cultura *rave* criou no seio da sociedade e da opinião pública britânica um sentimento de oposição e de pânico moral. Esse discurso focava acima de tudo a realização de festas ilegais onde o consumo recreativo de drogas seria utilizado de forma desmedida e com o único propósito de prolongar o prazer e a duração da festa. Na opinião de Sarah Champion, o consumo de MDMA¹⁰ nas discotecas representou mesmo um factor marcante na emergência da música *house* e do cenário festivo em Inglaterra (1998: 95).

O combate às festas ilegais por parte da polícia, suportado pelo governo de Margaret Thatcher, fez com que se criassem pequenos movimentos de resposta

⁹ Para mais informações sobre o Summer of Love original aceder <http://www.summeroflove.org/>

¹⁰ MDMA (3,4 metilendioximetanfetamina) é uma droga sintética vulgarmente conhecida por ecstasy. “Pastilhas” foi o nome popularizado em Portugal para definir o MDMA em formato de comprimido. O ecstasy ou XTC, foi considerado durante muito tempo a droga do amor, principalmente no movimento festivo em Inglaterra das décadas de 1980 e 1990, devido aos efeitos estimulantes e alucinogénicos da droga que beneficiavam o espírito de companheirismo e aceitação do outro nas festividades em que era consumido. Em Portugal utilizam-se ainda os desígnios de “tilha”, “rodas”, “rodinhas”, “bubbles”, “chwinga” ou “cd’s”, entre outros.

inconsciente dos jovens britânicos contra os propósitos da ministra britânica. A cultura *rave* britânica acabou por representar uma revolução social e cultural maciça em Inglaterra entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, reflectindo o desejo e a necessidade de criar e viver experiências colectivas em oposição às limitações impostas pelo autoritarismo do governo de Thatcher e pelo individualismo vincado na sociedade inglesa.

Com a aprovação do *Criminal Justice and Public Order Act*¹¹ em 1994, passou a ser legalmente permitida a intervenção da polícia nas *raves*¹², criando um controlo maior e mais rígido sobre este tipo de festas. No entender de Carvalho (2007), estas restrições não acabaram com o movimento. Pelo contrário, fortaleceram e estimularam-no, pois estas limitações à liberdade encorajaram ainda mais a realização de *raves* ilegais em massa, representando aqui uma forma de resistência não de classe, mas do direito ao lazer e à diversão.

Este movimento tornou-se na maior e mais universal cultura juvenil britânica desde da década de 1960, apesar de todas as alterações musicais e estilísticas, dominando o mercado musical na década de 1990 (Champion, 1998: 95). A comercialização da música electrónica tornou-se inevitável. As festas passaram a ser legais e fortemente patrocinadas, marcando a faceta mais *mainstream* do movimento.

Segundo Sarah Champion, a música electrónica dança só teve sucesso nos Estados Unidos da América após ter sido absorvida pelos britânicos e se ter transformado numa moda europeia (*idem*). A separação elitista dos diferentes géneros entre os que saíram do *underground* e os que por lá ficaram, os *dj's superstars*, a europeização do conceito de *dance music*, assim como os novos géneros que sofreram influências alemãs e holandesas, definidas por Rietveld como “*hardcore super speedy tracks*” (1998: 115), alteraram a ideia original do som nascido em Chicago que perdeu as suas “*African-American sensibilities*” (*idem*).

Desde a sua origem nos *clubs* de Chicago, passando pelo fenómeno *rave* britânico e pelo aparecimento de diversos subgéneros musicais, como o *techno*, o *jungle*, o *UK Garage*, o *drum'n'bass*, o *Goa trance* ou o *trance* psicadélico, a cultura da *dance music* dividiu-se por diversas tendências. Algumas dessas tendências continuaram associadas ao *underground* dos prazeres nocturnos enquanto outras

¹¹ Documento na íntegra em http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/Ukpga_19940033_en_1.htm

¹² Definidos como agrupamentos de 100 ou mais pessoas, ouvindo música amplificada assente em batidas repetitivas.

atingiram altos níveis de popularidade em diversos locais. Porém, isto não quer dizer que um determinado movimento que atinja altos níveis de popularidade num local não possa ser um movimento *underground* noutra. As diferenças entre a realidade americana e a realidade britânica demonstram isto mesmo: nos Estados Unidos o fenómeno manteve-se relativamente afastado do cenário mais comercial, estando confinado ao espaço das discotecas e assumindo uma posição marginal nas rádios e nos *media* em geral; por sua vez, em Inglaterra alcançou grande mediaticidade, com a música de dança a dominar as *playlists* das rádios e as festividades a surgirem nas primeiras páginas dos jornais sensacionalistas. Apesar de se ter tornado um fenómeno global, este exemplo vem mostrar que os diferentes fenómenos locais podem divergir entre si a partir do momento em que são directamente influenciadas pelas realidades políticas e socioculturais em que surgem.

O fenómeno da música electrónica de dança tornou-se fonte de inspiração para as teorias das *Club Cultures* e das *Rave Cultures* de Steve Redhead e Sarah Thornton, mas também para a teoria neo-tribal de Andy Bennett e de outros investigadores que viram na *dance music* um fenómeno que poderia colocar em causa as abordagens normalmente utilizadas no estudo das práticas culturais juvenis. A velocidade com que esta vertente musical se disseminou globalmente em discotecas ou em *raves* ao ar livre, fomentando a criação de movimentos locais, demonstrou que as tendências estilísticas ou musicais podem transmitir-se rapidamente entre diferentes realidades sociais, culturais e políticas.

Tal como nos demonstra Sarah Thornton, a música de dança tem sido considerada “*standardized, mindless and banal*” e os participantes das festas considerados “*narcotized, conformist and easily manipulated*” (1995: 1). O prazer individual retirado pela dança em espaços colectivos criou a ideia de que este tipo de música e este tipo de festas sustentariam mais o hedonismo do que qualquer ideia de identidade colectiva. Esta ideia pode ser confrontada pela necessidade de experiências colectivas, mesmo que temporalmente restritas, proporcionadas pelos rituais que são as festas.

Com o aumento da oferta e da comercialização do cenário da *dance music*, as experiências associadas aos roteiros nocturnos também ganharam uma maior expressão relativamente aos modos de vida dos jovens, passando a ser um ritual frequente das vivências desta fase de vida. Devido ao aparecimento de diferentes subgéneros, tem-se vindo a assistir à divisão dos públicos e ao aparecimento de novos movimentos festivos associados à música de dança. Estes diferentes movimentos, além de divergirem nas

sonoridades e no seu posicionamento comercial e mediático, divergem também na maneira como se faz a festa, nos locais onde se faz a festa ou nas questões ideológicas que estiveram na sua origem.

As diferenças na sonoridade e nas práticas entre os diferentes movimentos, apesar de alguns dos signos associados à música de dança poderem sofrer as consequências do mediatismo ou da comercialização, marcam o gosto particular de cada um dos indivíduos que participam nas diferentes festividades. Com a difusão das diferentes vertentes da música electrónica de dança tem-se assistido à união de indivíduos com diferentes passados sociais e culturais nas mesmas pistas de danças, que dificilmente podem ser catalogados de uma forma estrutural, etária ou étnica.

Com a globalização das sonoridades dançáveis e das práticas festivas a elas associadas, torna-se necessário compreender como é que fenómenos globais são adoptados e recriados a uma escala local, com o intento de entender como é que estes mesmos fenómenos globais podem incidir na formação e na manutenção de movimentos locais.

3.3. Trance Psicadélico – O Misticismo de uma Cultura Electrónica

We are using Trance music and the Trance Dance Experience to set off a chain reaction in consciousness.... This is what we call "Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century". (...) The music and the whole party becomes an offering to the Cosmic Spirit (...) Dance...dance is active meditation.... When we dance, we go beyond thought, beyond mind, and beyond our own individuality...To become One in the Divine Ecstasy of union with the Cosmic Spirit.... This is the essence of the Trance Dance Experience. (Goa Gil)¹³

O *Goa trance*, precursor do *trance* psicadélico, é uma variante da música de dança que tem as suas origens numa realidade distinta de grande maioria dos novos estilos que surgiram após a difusão do *house* e do *techno*. Existe alguma dificuldade para definir a origem do nome deste género musical, pois o termo *trance* já seria utilizado para classificar algumas das propostas apresentadas por *dj's* e produtores europeus, principalmente alemães e holandeses.

¹³ Entrevista a Goa Gil disponível em <http://www.goagil.com/goatranceinterview.html>

De facto, a expressão *trance* acompanhou a música electrónica de dança quase desde o seu aparecimento. O termo seria utilizado para definir alguns dos efeitos da conjugação entre as sensações criadas pela música e pelas drogas psico-estimulantes. Esta combinação ajudava a atingir o estado de transe e por isso algumas das festas eram chamadas de “*trance dance*”.

O género que hoje conhecemos como *trance* psicadélico foi inspirado pelas sonoridades criadas na realidade festiva de Goa durante as décadas de 1980 e 1990. Após a sua difusão, o género musical designado e conhecido por Goa *trance* devido à influência do seu local de origem no espírito criativo dos artistas que começaram a produzir estas sonoridades, tem vindo a multiplicar-se em diferentes subgéneros.

As constantes alterações de formatação¹⁴ que estão no desenvolvimento de novos estilos são influenciadas em grande medida pelos locais e pelas condições sociais e culturais onde se fundam. Se o *house* de Chicago foi influenciado pelos *clubs underground* gay e afro-americanos de Chicago como que representando uma chamada de atenção contra o racismo e a homofobia, e o *techno* influenciado pelo cenário industrializado de Detroit, outros géneros também foram certamente influenciados pela sua localização e pelo sentimento experienciado na época em que foram idealizados.

Ponto de encontro e de passagem obrigatória para os viajantes interessados no simbolismo espiritual e ritual, nas praias e do cenário natural existente, Goa tornou-se num local desejado por diferentes tipos de turistas. Desde o início da década de 1970 que jovens viajantes, entre os quais os *hippies*, encontraram em Goa um local de fuga à realidade quotidiana do mundo ocidental. Um local onde novas e intensas experiências podiam ser vividas.

Com o crescimento do turismo em Goa, começaram a realizar-se encontros e festas nas praias. Estas festas fomentavam a partilha de experiências e de música, onde o *rock* psicadélico e o *reggae* assumiam particular evidência juntamente com decorações fluorescentes e/ou baseadas na mitologia hindu. Estas festas tornaram-se de tal forma populares que nelas participavam pessoas de diferentes países, muitas delas viajando para Goa com o único propósito de experienciar o espírito vivido nestas reuniões festivas.

A música electrónica só começa a fazer parte destas festas com o aproximar da década de 1990, quando alguns *dj's* começaram a tocar os sons que na Europa atingiam

¹⁴ Exceptuando o compasso quaternário, base de quase todas as vertentes da música electrónica de dança.

altos níveis de popularidade. Inicialmente com pouca aceitação por parte dos participantes, a música electrónica acabou por se impor e começou a fazer parte integrante do cenário festivo em Goa.

No vai-e-vem de turistas ocidentais iniciou-se uma autêntica partilha cultural. Se muitos desses viajantes levavam para casa a cultura de Goa, no sentido inverso levavam para Goa as novas tendências musicais que já faziam parte do quotidiano do mundo ocidental. Novos instrumentos e novas tecnologias, como o computador e os sintetizadores, foram levados para Goa, onde, juntamente com a miscelânea de influências musicais e culturais que pairavam no cenário festivo, se criou o estilo *Goa trance*.

Tal como em qualquer outro género da música de dança, foi através da experimentação de novas técnicas e de novos sons que se formou o *Goa trance*. A mistura de batidas electrónicas com ritmos tribais e a espiritualidade baseada na cultura e no imaginário hindu, idealizada e criada por *dj's* como Goa Gil¹⁵, visava criar um certo tipo de revivalismo – através da alteração do estado de consciência – assente em rituais dum passado ancestral. As festas de Goa viviam-se como experiências únicas, funcionando como rituais xamânicos em ligação com a natureza e símbolos exóticos – um ritual de iniciação que permitia a abertura para novas experiências individuais e colectivas.

Apesar das influências de diferentes sonoridades, o *Goa trance* baseou-se num pretexto ideológico alternativo que pretendia afastar-se do cenário comercial da música de dança. No entanto, o *Goa trance* transformou-se de um género idealizado para viver as festas nas praias de Goa, num movimento global suportado por uma ideologia colectiva.

O movimento *trance* formado em Goa é muitas vezes comparado, ou aproximado, ao movimento contracultural *hippie* norte-americano da década de 1960. Por diversas vezes os *trancers*¹⁶ são catalogados de *neo-hippies*, não só porque os *hippies* estiveram na origem das festas em Goa, mas também pela aproximação do movimento *trance* à ideologia *hippie*. Uma ideologia que se afasta das ofertas capitalistas do mundo ocidental e propõe uma aproximação ao espiritualismo e uma conexão entre música e drogas e entre homem e natureza.

¹⁵ Goa Gil é considerado o pai do *Goa trance*. *Hippie* norte-americano que se radicou em Goa no início da década de 1970. Foi ele que começou a realizar festas utilizando a nova música de dança nos anos de 1980, criando uma nova sonoridade que viaja entre o misticismo ancestral e a tecnologia moderna.

¹⁶ Forma comum de definir os participantes das festas de *trance* dentro do próprio movimento.

Como demonstra Roberts, para além da música, o movimento compõem-se de diferentes elementos que fomentam a alteração do estado de consciência através da espiritualidade, do consumo de drogas psico-estimulantes, do estilo de vestir e de imagens iconográficas que permitem atingir o estado de transe (2004: 582). Este autor aproxima o movimento festivo criado em Goa a um certo primitivismo moderno. Signos como os *piercings* ou o *body-painting*, a posição do *dj* enquanto xamã da era moderna, ou o próprio nome *trance*, são para este autor referências ao primitivo, pois evocam a utilização da música nos rituais em sociedades tradicionais (*idem*).

Transportada para a Europa pelos viajantes que se apaixonaram pela mistura entre a música electrónica e o misticismo hindu, este género musical começou a ser reproduzido nas *raves* e discotecas inglesas e alemãs. Se a Inglaterra liderou o movimento na Europa graças ao cenário *underground* e à realização em massa de *raves* ao ar livre, a proibição das *raves* fez com que este género perdesse alguma expressão, já que a sua celebração fazia mais sentido em ambientes naturais do que em discotecas fechadas no centro da cidade.

A Alemanha¹⁷ tornou-se um local ideal para este tipo de festas devido à situação política criada pela queda do muro de Berlim. Foram organizadas muitas *raves* e a mediatização do fenómeno lançou o *trance* para o *mainstream* do cenário musical alemão, resultando na saturação do mercado e na decadência do estilo.

Após a popularidade que atingiu na Europa durante a década de 1990, o género perdeu adeptos, e deu origem a uma série de subgéneros com ritmos mais acelerados e com diferentes composições melódicas, que alteraram a proposta original. Contudo, o movimento *trance* manteve o seu espírito vivo noutros locais, como é o caso de Israel, do Brasil, ou de diversos outros países, onde ainda hoje se reproduzem algumas das representações originais do movimento.

Acordos políticos entre o estado de Israel e a Índia permitiram que muitos jovens israelitas que acabavam o serviço militar obrigatório encontrassem em Goa um local perfeito para o descanso. Invasas pelos jovens israelitas sedentos de diversão, as praias e as festas de Goa tornaram-se locais de eleição, onde rapidamente se estabeleceu uma forte ligação entre Israel e as sonoridades Goa *trance*. Em Israel, o *trance* alcançou altos níveis de popularidade, de tal forma que este género começou a ser tocado em

¹⁷ O VooV Experience Festival (1992) é apontado como o primeiro grande festival de *trance* na Europa, tendo sido frequentada por mais de 1500 pessoas. Hoje o festival mantém-se, e o público já é superior às 20 mil pessoas.

rádios e começaram a surgir muitos *dj's* e produtores israelitas, criando a face mais psicadélica do *trance* e o formato que hoje mais facilmente identifica o género – o *trance* psicadélico.

Com a globalização do género, têm surgido mutações e novos subgéneros dentro do *trance* psicadélico, como o *full on*, *dark trance.*, o *trance* progressivo¹⁸ ou o euro *trance*. Esta divisão tem suscitado alguma discussão, pois antigamente o *trance* dividia-se simplesmente entre noite e dia (nocturno e matinal), e agora existem uma série de subgéneros que se confundem dentro do próprio movimento.

Há quem defenda que o *dark trance* é uma proposta menos comercial e o *full on* a proposta mais comercial do cenário do *trance* psicadélico. O *full on* é muitas vezes conotado de forma negativa por parte daqueles que estão mais relacionados com o *dark*, sendo apontado como a razão de todos os males do meio festivo, principalmente da sua comercialização e da participação de públicos alheios ao movimento.

O *full on*, estilo de *psy trance* criado em Israel, baseia-se em sons mais melódicos, criando uma viagem festiva e de bem-estar que desenvolve uma euforia colectiva em torno da música. Por outro lado, o *dark* é um som mais pesado e forte, mais sombrio, mais rápido e ritmado, menos melódico e mais agressivo, onde a batida muitas vezes se torna mais central do que a melodia.

A mediação do cenário festivo em torno do *trance* psicadélico assumiu tais proporções que hoje fala-se numa “*Global Trance Scene*”, apesar das diferenças existentes de local para local, onde a alta mediação do género acontece nuns locais, em oposição à contínua marginalização noutros.

3.3.1. *Trance* Psicadélico em Portugal

O movimento *rave* em Portugal surge no início da década 1990 influenciado por aquilo que se passava noutros países europeus. Apesar desta influência, o movimento português e a massa festiva não emergiram a partir de nenhuma situação social ou política de ruptura, como aconteceu em Inglaterra ou na Alemanha.

¹⁸ Carvalho (2006:130-131) afirma que o aparecimento dos géneros progressivos na música de dança “representa a evolução do som no sentido de um afastamento relativamente à sonoridade original, de contornos mais ‘duros’, de maior ‘pureza’ estilística (...) assinala a disponibilidade dos seus músicos para se abrirem à exploração das relações que se podem estabelecer com outros géneros musicais próximos, promovendo assim a renovação das sonoridades originais”.

As primeiras *raves* realizadas em Portugal centraram-se “exclusivamente pelas alternativas e propostas que encerrava do ponto de vista estético, do lazer e do psicotropismo” (Carvalho, 2006: 143), surgindo como uma cultura de elites, *underground* e de divulgação quase nula. No entanto, com a mediatização e a comercialização da música de dança, principalmente do *house*, os diferentes géneros propagaram-se rapidamente no roteiro nocturno português, dando espaço para o aparecimento de novas propostas festivas e de novos públicos.

Apesar do consumo de estupefacientes já fazer parte deste género de festividades, foi a partir do momento em que esse consumo se transformou “na razão de ser de todo o movimento” (*ibid.*, 144), atraindo pessoas alheias ao movimento e mais interessadas em consumir e/ou vender drogas do realmente conviver e partilhar experiências que fomentassem um espírito colectivo, que se assistiu ao declínio das *raves* ar livre.

A decadência do cenário das *raves* associado ao *house* e ao *techno* acabou por funcionar como catalisador do movimento *trance* em Portugal. As festas de *trance* criaram uma alternativa de expressão nos movimentos associados à música electrónica de dança e determinaram “uma nova aproximação das elites à esfera de influência cultural da música electrónica, mas agora a partir de referências de reminiscência *hippie* e *new age*, fixadas na Índia” (*ibid.*, 145).

Juntamente com as referências *hippie* e *new age* surgiu o gosto por uma nova expressão musical, considerado na opinião de Carvalho apenas como “uma variante de contornos psicadélicos do *techno* original” onde “a diferença residirá na forma de fazer a festa e nas propostas existenciais que se instituem como símbolos da nova geração” (*idem*). Quando se refere a “símbolos da nova geração” Carvalho exemplifica com propostas existenciais – traços *new age*, naturalismo, espiritualismo e uso de drogas ao serviço da amplificação da consciência – e propostas ideológicas – anarquia, tolerância à diferença, vegetarianismo.

As pessoas que estão no emergir do movimento em Portugal são definidas por Carvalho como os “filhos das elites cultural e financeiramente diferenciadas, que puderam viajar até ao território em busca dos ecos de outros tempos, marcados pela originalidade do naturalismo e da ligação ao espiritual” (*idem*). Foram estes aventureiros que trouxeram, à imagem do que aconteceu noutros locais, o espírito vivido em Goa para o cenário festivo português.

O *trance* psicadélico em Portugal esteve durante algum tempo confinado às festas ilegais e a um público reduzido, mantendo-se afastado dos roteiros nocturnos citadinos e do mercado discográfico. O desconhecimento das sonoridades, a reduzida divulgação das festividades e os locais remotos e de difícil acesso, geralmente fora dos centros urbanos, onde se realizavam as festas marcavam o carácter marginal e alternativo do movimento.

As primeiras festas organizadas começaram com a organização Good Mood em 1994. Nesta época, a celebração explosiva do *house* e do *techno* já acontecia em discotecas e armazéns – bem ao estilo da cultura *club* britânica. Esta organização ficou conhecida, acima de tudo, por ter começado o Boom Festival em 1997, para além de já ter realizado diversas festas do género em Portugal, principalmente em herdades alentejanas, que eram praticamente desconhecidas do público em geral. O sucesso deste festival acabou por impulsionar o movimento português, até ai afastado dos roteiros de diversão nocturna.

O aumento da oferta festiva, o aparecimento de diversos *dj's* e produtores interessados no *trance* psicadélico e o aumento significativo do público sugerem que o fenómeno global existente em torno destas sonoridades se tem vindo a implantar no território português. A festa em meio natural, muitas vezes ilegal, que dura quase 24 horas continua a existir, mas, tal como aconteceu com o *house* e com o *techno*, o género tem vindo lentamente a ser explorado em discotecas de meios urbanos tornando-se mais conhecido e mais presente nas actividades de lazer nocturnas dos jovens.

Actualmente, não é estranho verem-se cartazes a divulgarem festas de *trance* lado a lado com as habituais publicidades de concertos de bandas altamente mediatizadas¹⁹. Este método de divulgação afasta-se daqueles que eram geralmente utilizados na divulgação das festas de *trance*, como a troca de informações boca a boca ou os *flyers* que dificilmente chegavam ao público mais alargado e mantinham o circuito festivo no desconhecimento.

O mediatismo que o género tem vindo a assumir em Portugal não se traduz, geralmente, numa maior aceitação por parte das autoridades locais, já que muitas vezes as organizações das festas têm dificuldade em obter permissões para as realizar. O movimento encontra-se ainda afastado do mundo corporativo das principais marcas (principalmente de bebidas alcoólicas e energéticas), das discotecas que estão na moda,

¹⁹ Ver Anexo I

das emissoras de rádio e da produção discográfica. Além do afastamento das lides de cunho mais comercial, este movimento festivo é diversas vezes relacionado com questões problemáticas como o consumo de drogas, a alienação criada pela música e a falta de condições dos locais em que se realizam as festas.

Tal como noutros locais, o aparecimento de movimentos, tendências e consumos juvenis chamou a atenção da academia. Em Portugal, o fenómeno da música electrónica de dança tornou-se alvo de análise nas áreas da sociologia, da psicologia do desvio e da antropologia.

Calado (2007) e Carvalho (2003 e 2007) nas festividades associadas ao *trance* psicadélico e Chaves (2003), Henriques (2003) e Silva (2005) em análises mais abrangentes sobre a música electrónica de dança, retratam o consumo recreativo de drogas no meio festivo português. Estes trabalhos analisam os diferentes consumos, quais os públicos desses consumos, e a forma como os diferentes consumos estão directamente associados aos diferentes géneros musicais. Azevedo (2002), por seu lado, analisa as representações das *raves* enquanto fenómenos rituais sob uma perspectiva antropológica, relacionando o lazer a uma forma de ritual tribal contemporâneo ao aproximar a perspectiva de Victor Turner às práticas e às performances em meio festivo.

A perspectiva antropológica de Vasconcelos (2008), investigador que tem trabalhado sobre o fenómeno do *trance* psicadélico em Portugal, aborda a percepção sensorial do espaço e da mobilidade relativamente a um género de festividades que se realiza fora de zonas urbanas. A importância do espaço, a criação de ambientes através do som, da decoração e das luzes, e as distintas percepções por parte dos participantes são abordadas por este antropólogo como forma de analisar as questões da intensidade relacional, da presença e da cooperação entre as dinâmicas locais e globais na realização deste género de festas.

Victor Silva (2005) distingue os públicos das festas de três diferentes géneros de música de dança em Portugal – *house*, *techno* e *trance* – e os diferentes consumos de droga destes três meios festivos. Este autor concluiu que o público das festas de *trance* é maioritariamente composto por “estudantes universitários, muitas vezes alunos de cursos de humanidades ou belas-artes, oriundos da classe *media*, com um nível cultural relativamente elevado” (2005: 69). Para além deste retrato, Silva considera o movimento *trance* um “verdadeiro ‘*melting pot*’ das facções juvenis mais contra-cultura, desde o ‘*freak*’ psicadélico à procura de epifanias espirituais ao anarca

assumido que rejeita o sistema capitalista, passando pelos ‘travellers’, pessoa com uma ideologia ou visão *neo-hippie*” (*idem*).

No presente trabalho, o meio festivo do *trance* psicadélico será analisado através duma perspectiva localizada. A região do Algarve, onde este género de música continua posicionado nas margens da oferta de diversão nocturna, tornou-se o espaço de observação. As festas e as práticas individuais e colectivas serão analisadas juntamente com as questões da divulgação e da importância dos novos meios tecnológicos nessa mesma divulgação. Assim, através da limitação do estudo ao espaço algarvio pretendeu-se observar a influência da música e da globalização de um determinado movimento na criação, manutenção e expansão de movimentos locais.

4. *Trance* Psicadélico no Algarve: As Práticas Culturais de Um Movimento Marginal

4.1. O Movimento *Trance* no Algarve: Observação Participante em Meio Festivo

Although club culture is a global phenomenon, it is at the same time firmly rooted in the local. Dance records and club clothes may be easily imported, but dance crowds tend to be municipal, regional and national. (Sarah Thornton, 1995: 3)

Tendo em conta o papel da música electrónica de dança nos lazeres nocturnos dos jovens, este estudo aborda um movimento festivo local associado ao género de música *trance* psicadélico. Limitando a observação à região do Algarve, foram analisadas as características gerais do movimento, os signos representativos, o público e a relação do movimento com as tecnologias de informação e comunicação.

Actualmente, o número de interessados nestas sonoridades na região tem vindo a aumentar como consequência da mediatização do fenómeno global idealizado nas praias de Goa. Assumindo que a formação de movimentos locais é cada vez mais influenciada pela globalização e pela mediatização da cultura, abordar uma realidade festiva a uma escala localizada serviu para analisar esta influência.

Este estudo aproveita a multidisciplinaridade dos Estudos Culturais que permite uma aproximação à Antropologia na observação das práticas culturais dos actores sociais, sobretudo quando se explora o modelo de análise centrado no trabalho de campo etnográfico. O trabalho de campo possibilita o contacto directo entre o investigador e o fenómeno que estuda, permitindo uma maior visibilidade sobre as práticas colectivas e individuais.

O trabalho de campo etnográfico, colocado em prática pelos sociólogos de Chicago na primeira metade do século XX para analisar as diferentes relações dos grupos urbanos, voltou a assumir a sua utilidade nas teorias pós-subculturais. O regresso ao trabalho de campo etnográfico nos estudos sobre jovens resultou da necessidade de observar *in loco* a relação directa entre diferentes indivíduos, os seus gostos particulares e as suas diferentes práticas culturais de forma individual ou em grupo, pois a ideia de identidades colectivas estanques – baseados na classe, grupos étnicos ou nos gostos – é

facilmente desmistificada pelas constantes mutações sociais e culturais de que são alvo as sociedades contemporâneas.

Através da observação participante em meio festivo e da realização de entrevistas livres a participantes, artistas e organizadores, este estudo tem em atenção o impacto que a mediatização da música e dos lazeres nocturnos pode ter na formação, difusão e manutenção deste tipo de movimentos. A análise das particularidades do movimento *trance* no Algarve, dos seus signos e dos seus actores, busca compreender o papel da música enquanto unificadora de identidades individuais e a representação que fenómenos globais podem ter em realidades locais.

O trabalho de campo realizou-se entre Março de 2009 e Abril de 2010, durante o qual se observaram 22 festas de *trance*²⁰. As saídas de campo serviram ainda para compreender a pertinência do espaço festivo na unificação colectiva e a diferença entre as propostas festivas realizadas em espaços fechados e em meios naturais. Durante este período, efectuou-se uma tabela de campo que contém dados sobre as festas realizadas na região, como o nome da festa, a localização, quem organizou, o preço e o número de participantes.

A investigação de cariz etnográfico foi elementar na aproximação do investigador com o fenómeno em estudo, pois permitiu observar actividades que ainda se mantêm fora da rota comercial dos lazeres associados à música electrónica de dança, englobadas na “clandestinidade” e “suspeição” (Neves, 2004: 97) perante o público mais alargado.

Para Telmo Caria, o papel do etnógrafo não está limitado à observação, pois este tem que fazer “perguntas adequadas e pertinentes ao contexto, ainda que estas não sejam as que os autóctones verbalizam no quotidiano sobre o seu ‘nós’” (2002: 14). Caria acrescenta ainda:

[A] etnografia em Ciências Sociais pode fazer reconhecer e dar visibilidade pública e social a realidades multiculturais e identitárias, de forma a contrariar as práticas monoculturais dominantes de discriminação sócio-cultural e os preconceitos racistas, classistas ou sexistas. (Caria, 2002: 16)

Para o investigador conseguir a análise que pretende tem que criar laços para “chegar às pessoas” e “estar presente” para poder reflectir sobre as práticas em estudo. Como menciona Ribeiro, é necessário ganhar a confiança e conquistar as pessoas, de

²⁰ Ver Anexo II – Festas de *Trance* Psicadélico no Algarve (entre Março de 2009 e Abril de 2010).

maneira a garantir a sua colaboração na investigação (2002: 100). Por vezes, o investigador tem que solucionar problemas com os quais à partida não esperava, tendo a necessidade de arranjar “soluções relativamente originais e, portanto, muito diversificadas e dificilmente replicáveis” (*idem*). O sucesso do trabalho de terreno pode depender das relações conseguidas e dos dados empíricos alcançados. Assim, teve-se em mente a necessidade da aproximação da investigação ao “mundo” *underground*.

O investigador nunca se pode esquecer da sua posição externa relativamente ao fenómeno, assim como da necessidade em criar limites à sua aproximação pessoal, pois pode correr o risco de que esta aproximação excessiva coloque em causa o discernimento teórico e metodológico das suas conclusões. É necessário que o investigador clarifique à partida os seus objectivos dando a conhecer a sua posição enquanto investigador, os seus objectivos e as suas expectativas, para além de passar a mensagem aos seus informantes de forma perceptível e clara (*ibid.*, 103).

As festas de *trance* realizadas no Algarve tornaram-se locais exclusivos para a apreciação das práticas em grupo, exigindo uma adequação ao terreno e aos seus contextos. Esta fase do trabalho exigiu a delimitação dos contextos espaciais e dos actores que pudessem fornecer as informações que melhor enquadrassem no objectivo do presente estudo: onde, quem, como e de que forma?

Durante o período de observação realizaram-se 13 entrevistas com informantes chave, entre eles organizadores de festas, artistas (*dj's* e produtores) e participantes do meio festivo²¹. A dificuldade em realizar entrevistas no espaço das festas, limitou as abordagens aos participantes nestes contextos a algumas trocas de ideias. Fora das festas tornou-se mais fácil encontrar espaço para aplicar entrevistas qualitativas, onde se pretendeu explorar o relacionamento dos diferentes actores com o movimento *trance* e perceber as suas perspectivas sobre o fenómeno na região do Algarve.

Um pedido de boleia, uma informação ou um pequeno favor, foram algumas das técnicas utilizadas para criar uma aproximação e fazer algumas perguntas soltas a diversos participantes das festas. Por vezes, obtiveram-se respostas inesperadas mas bastantes pertinentes na conclusão do estudo.

As entrevistas foram aproveitadas para adquirir um melhor conhecimento sobre a linha evolutiva do cenário em terras algarvias, assim como apreender as expectativas sobre o futuro do movimento, as formas de divulgação e a pertinência da globalização

²¹ Ver Anexo III – Informantes.

da cultura e dos instrumentos que permitem essa globalização na formação e manutenção do movimento algarvio.

A Internet foi um importante meio para investigar a influência dos instrumentos tecnológicos na globalização da cultura. Esta ferramenta, utilizando portais como o Facebook²² ou o MySpace²³, facilitou o contacto com indivíduos que estão relacionados e conhecem o movimento algarvio e permitiu observar os meios através dos quais se divulgam os artistas e a maioria dos eventos associados ao *trance*²⁴. Além das pesquisas *online* e do contacto permitido pelas redes sociais, este estudo beneficiou da utilização do programa de mensagens instantâneas MSN Messenger. Este meio permitiu uma sucessão de conversas com diversos informantes ao longo da pesquisa.

A junção entre o trabalho de campo, entrevistas semi-estruturadas e conversas *online* com alguns informantes teve como pretensão contextualizar o papel dos diferentes indivíduos no consumo e na produção da música, tanto nos seus contextos colectivos como nas suas vivências diárias, pois “a actividade (acto; consumo, etc.) musical ritualiza a identidade (musical), ou por último, ritualiza o próprio processo de identificação” (Contador, 2001: 39).

A música, o seu consumo e as práticas que resultam desse consumo foram analisados com o objectivo de desenvolver um argumento que relacione movimentos marginais contemporâneos associados à música com o contexto social e cultural actual, onde os meios de informação e comunicação estão presentes na maioria das experiências do quotidiano.

O movimento algarvio ao permanecer afastado das ofertas de carácter comercial associadas aos lazeres nocturnos mantém um posicionamento marginal. No entanto, tal como a grande maioria dos movimentos juvenis contemporâneos, este movimento encontra-se dividido entre a tentação da expansão – procurando novos públicos, melhores condições festivas e uma melhor aceitação na cultura alargada – e entre a retracção purista e exclusivista das suas práticas e dos seus signos – mantendo um carácter alternativo e relativamente afastado da poluição comercial e capitalista. Esta questão tornou-se central e será analisada através do posicionamento comercial do movimento no Algarve e das consequências que resultam da difusão das sonoridades *trance* e das práticas colectivas através dos meios de informação e comunicação.

²² Disponível em www.facebook.com, visualizado pela última vez a 20 de Abril de 2010

²³ Disponível em www.myspace.com, visualizado pela última vez a 10 de Fevereiro de 2010

²⁴ Os sites utilizados para adquirir o conhecimento sobre a realização de festas foram: www.goabase.de, www.psypartys.com e www.elastiktribe.org

4.2. Rituais e Práticas de Sociabilização Colectiva: A Música e a Festa

O trance permite a criação de locais onde é possível as pessoas serem elas mesmas e não viverem uma vida estandardizada. Mais que uma questão de resistência, o trance psicadélico é uma questão de libertação. Rui Pedro²⁵

A festa é o local de reunião, o espaço ritual onde se dá a união de diferentes indivíduos em torno de um objectivo comum: dançar ao ritmo das batidas psicadélicas do *trance*. O *trance* psicadélico é, antes de tudo, um estilo de música que unifica diferentes indivíduos em torno de um movimento festivo colectivo. Apesar das mutações nas composições sonoras e dos diferentes subgéneros que surgiram após a disseminação do Goa *trance*, estas sonoridades mantêm o objectivo de criar sensações transcendentais, onde a ligação entre homem, natureza e música tende a criar uma elevação espiritual e um desapego da realidade quotidiana. A dança é a expressão máxima do ritual festivo.

Em arraiais e bailes populares, nos clubes nocturnos e cabarets dos “loucos anos 20”, em concertos e festivais ao ar livre, nas discotecas e *raves*, a música foi, e continua a ser, um elemento fulcral nos rituais de sociabilização colectiva. A música tem o poder de unificação de diferentes identidades, mesmo que seja durante um tempo pré-determinado.

A música continua a assumir o seu papel na identificação colectiva de movimentos juvenis contemporâneos, acima de tudo quando relacionada com as práticas de lazer. Seja representado em concertos, festas, ou em redes sociais e fóruns *online*, o gosto individual por um determinado género musical permite a aproximação de indivíduos com passados culturais e sociais distintos.

As práticas contemporâneas associadas à música e a sua relação individualizada nas experiências diárias, seja no papel do produtor – músicos, produtores, *dj's* – ou no papel do consumidor – em festas ou concertos (experiências colectivas) ou em ambientes particulares (experiências individuais) –, formam identidades flexíveis baseadas nos gostos individuais de cada um. Diferentes géneros musicais criam diferentes identidades individuais, pois cada um vive a música de forma única e

²⁵ Rui Pedro (27 anos, Portimão), *dj* e organizador de festas de *trance* no Algarve foi um dos informantes entrevistados, com o qual se mantiveram diversas conversas via MSN Messenger ao longo do estudo.

diferenciada, o que constitui uma forma de identificação individualizada por excelência (Firth, 1996: 121).

No entanto, esta individualização do gosto musical não inviabiliza a formação de identidades colectivas. Firth sustenta que é através do sentimento individualizado e da sua ligação com a experiência colectiva que se formam as identidades alargadas ao grupo (*idem*). A música está na génese da união colectiva de identidades individualizadas, seja pela sua mensagem política, pelo gosto musical ou pela simples identificação com um artista.

As saídas de campo para o meio festivo serviram para confirmar a união colectiva no espaço da festa e em torno do género *trance* psicadélico, mesmo quando as pessoas não se conhecem e independentemente da etnia, do género, da idade, da localidade onde vivem, ou até mesmo do estilo de vestir ou do corte de cabelo.

Para Firth, a música constrói o nosso sentido de identidade através das experiências que oferece a nível de corpo, de tempo e de sociabilidade (1996: 124). No fenómeno festivo do *trance* psicadélico, a dança (corpo) e a disponibilidade para viver emoções colectivas (sociabilidade) durante um determinado espaço de tempo determinam a unificação tribal estimulada pelas batidas e pelas melodias hipnóticas do género. Na opinião de Reynolds, as diferenças nos ritmos, nas melodias e nas texturas dos diferentes géneros de música electrónica tendem a criar diferentes formas de sociabilização e de expressão, tanto ao nível da expressão identitária como da expressão corporal (1998: 91).

Tendo em conta que a música antes de produzir atitudes ou formas de consciência social produz sentimentos e emoções individualizadas (Willis, 1990: 22), pode considerar-se que as sensações que advêm da relação com o espaço de uma festa de *trance* marcam a forma como cada um se relaciona com a música e vive a sua experiência individual. Os diferentes actores relacionam-se de diferentes modos com a música, mas o espírito de união e de bem-estar com o próximo, o tal colectivismo alimentado pelas batidas psicadélicas e hipnotizantes, só é possível no espaço da festa.

A música, o espaço envolvente, as pessoas, as drogas e a dança são elementos que configuram estas reuniões. Cada um deles tem o seu papel no ritual colectivo. A música e a dança criam a união entre os diferentes participantes, as decorações criam a envolvência necessária para cada festa ser vivida como uma experiência única, as drogas para ampliar e alterar o estado de consciência, proporcionando o afastamento, ou até mesmo uma fuga, da vida rotineira.

Ao longo dos anos a popularidade do *trance* psicadélico tem vindo a aumentar no Algarve. O acréscimo substancial de festas e de pessoas envolvidas estenderam o movimento para diferentes localidades da região. Inicialmente, este género de música e de celebração apenas tinha alguma expressão na zona de Lagos. O turismo alternativo, a realização de festas ilegais ao ar livre e a aposta de alguns espaços de diversão nocturna no *trance* psicadélico fizeram de Lagos o primeiro local de referência destas sonoridades no Algarve.

É nesta localidade que se encontra o único estabelecimento da região onde a proposta musical é o *trance* psicadélico, o Zappa Club²⁶. Este espaço, apesar de existir há mais de 10 anos, continua no desconhecimento do público em geral, e será provavelmente mais conhecido por turistas, tanto estrangeiros como nacionais, do que pelos próprios algarvios.

As primeiras festividades *trance* na região tiveram a forte influência de turistas estrangeiros, admitindo-se mesmo que foram estes os primeiros a aproveitar as potencialidades naturais do Algarve neste tipo de celebrações. Estas festas surgiram como alternativas às propostas de diversão disponíveis na região onde os géneros *pop* e *house* eram predominantes.

A expansão do movimento em Portugal e a divulgação do género fomentaram a realização de festas na região. No ano 2000, consumou-se uma das primeiras grandes festas de *trance* psicadélico no Algarve, organizada pela Nostradamus. Esta festa, legal e com as condições de segurança e higiene asseguradas, contou com a participação de alguns artistas internacionais e o público era maioritariamente forasteiro (principalmente estrangeiros). O número de participantes rondou as 2 mil pessoas. Esta festa foi um autêntico fenómeno tendo em conta o desconhecimento quase total destas sonoridades na região e por registar um número de participantes que supera em muito a média de participação actual.

Nesta altura o *house* e o *techno* ainda dominavam a maioria das propostas de lazer nocturno no Algarve. Durante a década de 1990 e os primeiros anos do presente milénio, a cena *club* instaurou-se em grande força na região algarvia, com discotecas como a Kadoc ou Locomia a atraírem muito público e a criarem um verdadeiro movimento festivo em torno destas sonoridades. Ao longo destes anos realizavam-se festas todos os fins-de-semana, e durante o verão praticamente todos os dias.

²⁶ O Zappa Club encerrou durante o ano de 2010, voltando a abrir portas com um novo nome – Super Fly.

A duração prolongada da noite, onde certas festas acabavam bem depois da hora de encerramento dos estabelecimentos, o aumento do público destas sonoridades, assim como a localização central no Algarve, perto de duas localidades turísticas como Vilamoura e Albufeira, colocaram estas duas discotecas nos mapas dos roteiros nocturnos nacionais e internacionais. Passaram por estes espaços alguns daqueles que seriam considerados os melhores *dj's* do mundo²⁷, entre os quais aquele que é visto como o pai do *house*, e por consequência um dos fundadores da música electrónica de dança, Frankie Knuckles.

Foi durante esta fase de maior fulgor, mais precisamente em 1997, que se realizou em Albufeira um dos primeiros festivais de música electrónica em Portugal, o Festival Neptunus. Deste festival, em que o *techno* ditava as regras para além da óbvia presença do *house*, resultaram algumas das primeiras notícias negativas sobre este tipo de sonoridades na comunicação social portuguesa – violações, hospitalizações devido a consumos excessivos de drogas e assaltos – e também uma opinião local negativa sobre este género de festividades, muito por culpa do ruído e do impacto inesperado que o festival teve durante dois dias na localidade. O fenómeno da música electrónica de dança estava fortemente implantando na região até ao momento em que o cepticismo e a problematização começaram a ficar irremediavelmente associados a estas festividades.

Com o encerramento de algumas discotecas alternativas e o súbito desaparecimento de propostas associadas ao *techno* assistiu-se a um afastamento do público e a uma alteração substancial das propostas de diversão na região. A comercialização do *house* e o declínio do movimento *techno* abriram espaço para o aparecimento de movimentos alternativos associados à música electrónica. As potencialidades naturais do Algarve, assim como as trocas culturais e de experiências entre locais e forasteiros, fomentaram a entrada em cena de novas sonoridades e novas propostas festivas. O *trance* psicadélico foi um desses géneros, beneficiando da globalização deste movimento festivo e das festas que já se realizavam na zona de Lagos.

Apesar de no início dos anos 2000 já se realizarem festas do género na região, o movimento festivo algarvio manifestou-se de forma muito lenta, não seguindo a mesma tendência de outros locais do país onde o *trance* psicadélico se impôs rapidamente. O

²⁷ Alguns *dj's* que passaram pelas pistas de dança algarvias durante a fase de maior fulgor do movimento festivo: *dj's* internacionais como Carl Cox, Jim Masters, Green Velvet, Jeff Mills, PlastikMan, Roger Sanchez, Deep Dish, David Morales, Erick Morillo, e nacionais como Carlos Manaça, Luis Leite, A. Paul, XL Garcia, Dj Vibe, Dj Jiggy, entre outros.

desconhecimento e o reduzido interesse dos jovens algarvios nestas sonoridades fizeram com que o número de festas realizadas no Algarve até ao ano de 2007 fosse muito reduzido.

Desde então assistiu-se a um aumento significativo da oferta festiva na região. Se a referência às festas antes deste período se limitam aquelas realizadas em Lagos, facto assinalado pela maioria dos informantes entrevistados, e a algumas pequenas festas realizadas perto de Olhão, durante o período de observação deste estudo realizaram-se mais de 40 festas por todo o Algarve²⁸.

Actualmente realizam-se festas nas zonas de Lagos, Portimão, Boliqueime, Faro, Tavira, Loulé, São Brás de Alportel ou Vila Real de Santo António com alguma regularidade. Esta dispersão comprova que o *trance* psicadélico está cada vez mais implantado no Algarve e que existem cada vez mais pessoas interessadas na produção de eventos relacionados com estas sonoridades.

As festas realizadas em ambientes naturais são aquelas que reúnem maior consenso entre os participantes algarvios. Este facto está directamente relacionado com a proposta original associada à ideologia do *trance* psicadélico – indivíduo, música e natureza. No entanto, as festividades em espaços fechados e em meios urbanos já assumem um papel significativo no cenário algarvio²⁹. As 17 festas realizadas em espaços fechados durante o período de observação demonstram que este modelo é cada vez mais aceite entre os participantes algarvios.

O movimento festivo do *trance* psicadélico assume uma relação de interdependência com o meio natural³⁰ desde a sua origem nas praias de Goa. Esta ligação entre meio natural e música é considerada pela maioria dos entrevistados fundamental na criação das sensações e das viagens mentais que o género propõe, ficando seriamente comprometida com a aproximação aos centros urbanos.

Esta aproximação aos centros urbanos algarvios segue a tendência de outros locais, como é o caso de Lisboa, onde o *trance* já faz parte dos roteiros de diversão nocturna. A aproximação das festividades a espaços fechados vem colocar em causa alguns dos pressupostos base da ideologia *psy trance* – a aproximação à natureza e o afastamento de modelos capitalistas de fazer a festa.

²⁸ Ver Anexo II.

²⁹ Ver Anexo IV.

³⁰ Ver Anexo V.

A festa em meios urbanos está limitada pelos horários³¹, além do facto de geralmente se realizar em espaços fechados, mas ao mesmo tempo oferece uma maior proximidade aos locais mais habitados e realizam-se em locais de fácil acesso. Por outro lado, as festas em meios naturais acabam geralmente na tarde do dia seguinte, prolongando a “noite” e a diversão por mais tempo, realizam-se em espaços abertos e em contacto com a natureza, para além de não existir o controlo que usualmente existe em espaços fechados. Por vezes as festas fora dos centros urbanos são difíceis de localizar, têm maus acessos e são realizadas em locais distantes.

Realizar festas em espaços fechados, como discotecas ou bares, facilitam as questões de logística. Para realizar uma festa em meio natural torna-se necessário preparar todo o cenário festivo: o bar, a cabine do *dj*, a pista principal (por vezes coberta com toldos ou por uma tenda), as decorações, o *chill out* e as vedações quando são festas a pagar. Além destas preparações torna-se necessário ter um gerador de energia, que quando alugado pode custar entre os 200 e os 500 euros, e um sistema de som³². Em contraponto, em espaços fechados a única preocupação está relacionada com as decorações, tornando-se a festa mais barata e mais rentável.

A maioria dos participantes interrogados consideram que “*trance* é mato”, pois só em meios naturais é possível atingir o estado de espírito adequado à viagem proporcionada pelas sonoridades psicadélicas. O meio natural proporciona outro estado de espírito e outra sensação de liberdade que em espaços fechados, por todas as suas condicionantes, se tornam mais difíceis de atingir.

Se a maioria dos participantes destas reuniões festivas preferem as festas realizadas em espaços abertos e em meio natural, já o informante Rui Pedro considera que as festas realizadas em meios urbanos, ou mais perto das cidades, permitem que pessoas que nunca iriam aventurar-se numa festa fora destes cenários possam também participar nas reuniões colectivas. Este informante admitiu mesmo que as festas que tem vindo a organizar vão nesse sentido: aproveitar a aproximação do movimento *trance* ao meio urbano para conquistar novos públicos e divulgar o género na região.

Carvalho entende que “a difusão do *trance* em meio urbano surge na linha duma certa tendência à *mainstreamização* do movimento” (2007: 156). Esta opinião é

³¹ As festas *outdoor* em meios naturais começam geralmente por volta das 10 da noite e terminam entre o meio-dia e as 5 da tarde. As festas em meios urbanos e em espaços fechados estão limitadas pelos horários de funcionamento dos locais onde se realizam – até às 3 da manhã em bares e até às 6 da manhã em discotecas.

³² Geralmente as organizações estão munidas do seu próprio sistema. Quando isto não acontece o material tem que ser alugado, representado mais um custo na organização das festas.

partilhada por alguns dos participantes. Estes consideram que a aproximação das sonoridades *trance* aos meios urbanos tornam as festividades acessíveis a qualquer um, e isto tende a desvirtuar a massa festiva e a simbiose entre natureza e música que é considerada essencial nas festas do género.

A ideia de comercialização pode, no entanto, ser confrontada pelo posicionamento marginal que as festividades do género assumem quando são realizadas em espaços fechados ou em meios urbanos. Bares alternativos, discotecas em épocas de pouca afluência turística e situadas em locais pouco habitados ou associações culturais são muitas vezes aproveitados para a realização dos eventos *indoor*. Estes locais não estão englobados nos roteiros de diversão nocturna mais conhecidos e com mais afluência. Este posicionamento sugere que as festas de *trance* psicadélico no Algarve, mesmo quando realizadas em meios urbanos, mantêm o seu carácter alternativo.

Apesar da desconfiança geral, as festas *indoor* têm vindo a alcançar algum sucesso. Complementos das festas *outdoor* durante o Outono e o Inverno, as festas em meios urbanos não aparentam criar uma imagem mais vendável ou comercial do *trance* psicadélico. Mais do que a mediatização ou a comercialização que pode resultar da realização de festas em meios urbanos, é a aproximação de públicos alheios – que não estão cientes das particularidades culturais e ideológicas associadas ao movimento – que reúne maior preocupação entre os participantes.

Esta preocupação com a aproximação aos centros urbanos é um exemplo claro da dúvida existencialista associada à ideologia *trance* – a aproximação à cultura de massas aliada à tentação da expansão do movimento, ou a subsistência do seu carácter marginal, exclusivista e, de certa forma, sectarista. Mesmo quando os informantes consideram que as festas *indoor* e inseridas em ambientes urbanos comercializam o movimento, desculpabilizam a sua realização como um mal necessário para a sua manutenção e para a existência de propostas festivas ao longo de todo o ano. Esta parece ser uma questão sensível para participantes, organizadores e artistas, já que as opiniões são bastante divergentes.

Para suprimir as diferenças entre meios naturais e espaços urbanos muitos dos organizadores criam ambientes acolhedores e ao mesmo tempo propícios para a realização de festas, onde as decorações assumem um papel fundamental³³. Através destas decorações reproduzem as imagens utilizadas nas festividades *outdoor*, na

³³ Ver Anexo VI – Decorações.

tentativa de criar ambientes que proporcionem aos participantes o estado de espírito ideal para uma festa do género.

As decorações das festas de *trance* são geralmente caracterizadas por painéis ou panos com imagens hindus, tribais, ou ainda, extraterrestres, geralmente pintadas com cores fluorescentes. São consideradas fundamentais numa festa, pois ajudam a criar uma atmosfera própria para a celebração colectiva em torno do *trance* psicadélico. Juntamente com as luzes e o restante ambiente circundante, principalmente nas festas em meios naturais, as decorações representam um factor estético muito valorizado.

O propósito da decoração de uma festa de *trance* é a “estimulação sensorial dos participantes” (Vasconcelos, 2008: 4). Apesar de se encontrarem várias referências ao espiritualismo, mais do que a simbologia, é o impacto visual dos signos exóticos que justificam a sua apropriação e utilização no meio festivo. A decoração de uma festa pode ser considerada tão importante como a própria qualidade dos *dj's*, representando uma marca distintiva. A sua pertinência é tal, que o meio festivo abriu espaço para a profissionalização de alguns artistas que trabalham nesta área específica do movimento.

O *dancefloor* é, de todos, o espaço que assume maior preponderância na festa. É o centro da reunião festiva e o local onde se dá a socialização através da dança. Está envolto pelas decorações e pelo ambiente que rodeia o espaço da festa. É aqui que os artistas se posicionam enquanto xamãs dos rituais festivos, proporcionando a elevação espiritual e a entrada em estado de transe dos participantes. O *dj* é o mestre-de-cerimónias. Um líder que guia os seus seguidores através das batidas ritmadas e das melodias psicadélicas, criando a unificação colectiva em torno de algo comum. A música.

No cenário algarvio assiste-se a uma boa aceitação dos *dj's* locais, onde a relação directa com grande parte do público lhes oferece uma popularidade interna. Thornton veria nestes casos uma clara situação de capital subcultural, onde o estatuto interno, adquirido ao longo das festas e das relações criadas em rituais colectivos, confere aos artistas algarvios uma posição de estabilidade na hierarquia festiva do movimento. No entanto, através da observação e dos relatos obtidos ao longo do trabalho de campo, os artistas locais vêem-se e são vistos como parte integrantes do colectivo mais alargado do movimento, ou seja, não existe ainda uma ideia de *dj superstar* que dita as tendências sonoras, as modas ou o estilo. O *dj*, seja ele conhecido ou não, mais do que uma estrela alvo de veneração, é o elo de ligação entre público e música.

O maior entusiasmo em torno destas sonoridades tem levado as organizações a contratar artistas estrangeiros ou portugueses com expressão no movimento festivo de forma a atraírem mais público. Devido aos elevados honorários e ao facto do público ainda ser reduzido, a contratação destes artistas acarreta um factor de risco. O valor a pagar aos *dj's* ou *live acts*³⁴ pode variar entre os 50 euros – para os novos artistas ou para aqueles que têm pouca expressão no movimento – e os 750 euros – para os artistas mais conhecidos. Além da discrepância entre os artistas menos reconhecidos e aqueles que já tem expressão, os *dj's* ganham por regra menos que os *live acts*. Esta questão levanta alguma tensão entre os artistas, pois se uns produzem a sua própria música e para isso precisam de adquirir instrumentos para a produzir³⁵, os *dj's* também têm que comprar *cd's* ou música *online* para fazerem os seus *sets*.

O espaço *chill out* é também um importante elemento das festas de *trance*. Aqui ouvem-se sonoridades electrónicas mais calmas e por vezes outros géneros de música como o *reggae*. É um local de sociabilização por excelência que possibilita a troca de conhecimento e de ideias entre os diferentes participantes do meio festivo. No entanto, nas festas algarvias este espaço não é geralmente tido em conta e apenas existe em algumas festas realizadas em ambientes naturais. A necessidade de criar um novo espaço na festa e de contratar mais artistas torna-se impeditivo para muitas organizações.

Para alguns informantes, a inexistência do *chill out* nas festas algarvias impede um maior relacionamento entre os participantes. A possibilidade de conhecer, comunicar e partilhar experiências com pessoas de diferentes locais e com passados culturais e sociais diferentes são, para além do gosto pela música, aspectos marcantes do relacionamento entre os participantes do meio festivo *psy trance*. Uma das informantes deste estudo considera que nas festas algarvias “as pessoas nem conseguem conversar, não têm um ambiente propício para o convívio e para conhecer novas pessoas, porque não há um espaço para esse relacionamento” (Daniela³⁶). Esta informante considera que “as festas cá em baixo não oferecem o convívio, não há *chill-out*, começam e acabam iguais, não há uma subida e uma descida...É preciso diversidade, de batidas e melodias, para criar o bem-estar e criar a sensação de uma viagem com início e fim”.

³⁴ São os artistas que produzem a sua própria música, reproduzindo-a ao vivo.

³⁵ Por regra computadores, programas de produção musical e sintetizadores.

³⁶ Daniela é participante de festas de *trance* no Algarve e foi uma das informantes entrevistadas.

A inexistência deste espaço obriga os participantes a procurarem locais para descansar, “acalmar a cabecinha e falar com os amigos” (Theo³⁷). Muitos dos participantes optam por se afastar dos locais onde o som está mais alto, vão para junto do bar ou deslocam-se para os parques de estacionamento, criando novos espaços de sociabilização em torno da festa.

São os diferentes espaços da festa e os elementos que a caracterizam que formam o todo – a pista de dança, o *chill out*, as decorações, a música e o público. Sem estes componentes a ritualização tribal não é possível, comprometendo a libertação individual e a unificação colectiva em torno da música. Assim, o espaço do ritual festivo é fundamental para analisar diversas questões relativamente aos públicos, às suas práticas e aos seus consumos. Só aqui é possível constatar as diferentes manifestações em torno do *trance* psicadélico.

4.2.1. O Público e o Consumo Recreativo de Drogas

O público das festas de *trance* no Algarve é bastante reduzido, apesar de haver cada vez mais pessoas interessadas neste tipo de sonoridades. Um dos informantes chave constatou que “é preciso ter em conta que o público normal numa festa no Algarve é entre as 100 e as 150 pessoas...digam lá o que disserem...” (Theo). Os dados recolhidos relativamente ao número de participantes nas festas observadas comprovam esta constatação. Tendo em conta a tabela de campo apresentada em anexo³⁸, a média ronda as 115 pessoas por festa. As festas na região assumem uma configuração quase familiar, pois grande parte dos participantes já se conhece. Por isso, não se afigurou difícil a aproximação ao público de maneira a representar alguns dos seus aspectos mais marcantes.

Os estudos realizados sobre o movimento *trance* em Portugal (Carvalho, 2007; Silva, 2005) aproximam os actores destas festividades – nos aspectos ideológicos e

³⁷ Theo (Paulo – 48 anos, Tavira) pertence à organização Nostradamus, uma das mais reconhecidas e importantes do movimento algarvio. Foi um dos informantes centrais na investigação devido à longa ligação que tem com o *trance* psicadélico e por ter sido um dos pioneiros nas festividades realizadas na região.

³⁸ Ver dados relativos ao número de participantes no Anexo II. Dados fornecidos pelos organizadores das festas ou, nos casos onde existiam menos participantes, contabilizados pelo investigador. São valores aproximados do número de participantes.

estilísticos – ao movimento contracultural *hippie*, que emergiu na década de 1960 nos Estados Unidos da América. No entanto, e tal como admite Carvalho, caracterizar o movimento *trance* como *neo-hippie* pode ser “simplista, reducionista” (2007: 176).

A ideia do *trancer* como uma réplica do *hippie*, adaptado às alterações sociais, políticas e tecnológicas da realidade contemporânea, parece aqui demasiadamente limitada para analisar os participantes das festas de *trance*. Não se nega que esse estilo ou essa ideologia de reminiscências *hippie* não existam, nem que não estejam de certa forma implícitas no movimento. A multiplicidade estilística e etária dos participantes encontrada no meio festivo algarvio e a actual abertura do *trance* psicadélico a um público mais alargado sugerem que a caracterização dos actores não pode ser feita de forma tão redutora.

Enquadrar os participantes das festas de *trance* psicadélico no Algarve em modos ou estilos de vida estanque entraria em contradição com a observação efectuada. O público, multifacetado, não pode ser caracterizado étnica, social ou culturalmente. O género, o estilo e o passado social não assumem um papel central na definição da massa festiva. No entanto, e apesar de existirem cada vez mais participantes do sexo feminino, o público é maioritariamente masculino. Tal como aconteceu noutros movimentos associados à música electrónica de dança, o espírito de paz, amor, unidade e respeito³⁹ permite a abertura do espaço festivo a qualquer um, desde que respeite o espaço envolvente e quem participa nas festas.

Para além dos informantes entrevistados, ao longo do trabalho de campo abordaram-se diversos participantes das festas com o intuito de descobrir de onde vinham, a sua idade, como obtinham conhecimento das festas e o que os levava a participar nestas reuniões. Concluiu-se que factores como a época do ano, os artistas convidados, quem organiza, a localização ou o preço da entrada – pagar 10 euros e fazer uma viagem por vezes superior a 70 ou 80 quilómetros, sem saber muitas vezes o que se vai encontrar – são aspectos que podem influenciar a decisão de participar ou não participar numa festa. No entanto, muitos dos participantes acabam por frequentar festas noutras localidades do país, mesmo que isso signifique gastar mais dinheiro e ter de percorrer uma distância maior.

O factor monetário pode representar um entrave para algumas das pessoas que pretendem participar nas celebrações colectivas, mas não foi a maior preocupação

³⁹ P.L.U.R – Peace, Love, Unity and Respect.

demonstrada pelos participantes destes rituais. Se as *free-parties* observadas eram frequentadas por uma boa massa festiva, em nada ultrapassavam algumas das festas em que se pagava entrada e onde as organizações, os *dj's* e os *live acts* já eram do conhecimento do público.

A realização de festas em que não se paga para entrar (*free-parties*) são cada vez menos comuns, mas a maioria dos participantes entende que para as organizações proporcionarem melhores condições e contratarem melhores artistas é necessário haver dinheiro, e só há dinheiro se o público contribuir para isso⁴⁰.

Por outro lado, alguns participantes não concordam com os valores pedidos para entrar nas festas algarvias, pois consideram que o preço a pagar não é justificado pelas condições e pelos artistas que costumam participar nas festas realizadas no Algarve, culpando a comercialização do movimento. Apesar de concordarem que para ter melhores artistas é necessário existir investimento, entendem que o cenário algarvio não está preparado nem tem público suficiente para que esses artistas sejam contratados.

“...eu só vou a *free-parties*, as festas aqui não valem o dinheiro, e isto está mau...Mas cada vez são menos” (caderno de campo, 2 de Maio de 2009)⁴¹

Não se obtiveram muitas respostas deste género, pois muitos dos participantes percebem que para existir uma evolução do cenário festivo, as organizações têm de investir dinheiro. No entanto, esta resposta mais agressiva sobre o valor das festas não foi estranha perante as reclamações observadas nas entradas, onde por vezes alguns participantes entendiam que o valor da entrada seria demasiado elevado para as condições oferecidas – a falta de casas de banho, a inexistência de uma zona *chill out* considerada por muitos fundamental ou um alinhamento de *dj's* ou *live acts* fraco. No entanto, a maioria das vezes estas reclamações serviam simplesmente como tentativa de regatear o preço a pagar.

A maioria dos participantes abordados era de Lagos, de Faro ou de Tavira, mesmo quando as festas se realizavam perto de outras localidades. Nas festas em Lagos notou-se ainda a presença de vários participantes estrangeiros. Quem organiza as festas e o local onde se realizam, aparentam ser as principais razões para a participação, até

⁴⁰ Os preços a pagar para entrar numa festa de *trance* no Algarve podem variar entre os 5 e os 15 euros. Este valor é semelhante, mas muitas vezes mais reduzido do que se paga em festas realizadas noutras localidades do país. Os preços podem variar consoante os artistas contratados ou a extensão da festa.

⁴¹ Esta foi a reacção de um participante à pergunta do investigador se costumava ir a muitas festas no Algarve, aproveitando um pedido de boleia numa festa realizada perto de Vila Real de Santo António.

mais do que os *dj's* ou *live acts* contratados. Algumas organizações já adquiriram um estatuto elevado entre os participantes do meio festivo algarvio, garantindo-lhes uma maior adesão.

Quando quem organiza a festa ainda não é muito conhecido no meio, a contratação de bons artistas pode ser o garante para uma boa festa, pois nestes casos o público algarvio tem vindo a tornar-se cada vez mais exigente quanto às condições das festas e aos artistas que nelas participam. No entanto, nem sempre se verificou esta situação. Durante a observação, a festa que tinha o cartaz com *dj's* mais reconhecidos na cena mundial do *trance* psicadélico foi um autêntico fracasso. Nesta festa apenas participaram cerca de 40 pessoas. A localização, perto de Alcoutim, e o facto de ser uma nova organização a realizar a festa parecem ter contribuído para a pouca afluência.

Em contraponto, a festa que teve mais participantes realizou-se perto de São Brás de Alportel na época de Verão. Eram cerca de 380 pessoas e a organização estava a cargo da Nostradamus, uma das mais antigas e aquela que é considerada pela maioria dos informantes uma das impulsionadoras do movimento festivo no Algarve. Ao longo da observação, as festas realizadas nas zonas de Lagos e de São Brás de Alportel foram as que atraíram mais público, superando muitas vezes as 200 pessoas.

No terreno, não se observou uma tendência estilística entre os participantes, apesar de ser um signo representativo de muitas culturas juvenis associadas à música. O carácter fluído e híbrido dos consumos contemporâneos assentes nos gostos individuais dos consumidores leva a que o estilo, pelo menos neste caso particular, não possa ser apontado como um factor identificativo.

Apesar disto, notou-se que dentro do cenário festivo predominam estilos de vestir mais jovens, descontraídos e confortáveis. É entre o público feminino que se nota um estilo mais marcado, assente na tal aproximação ao movimento *hippie*. Isto também acontece entre alguns dos participantes masculinos, mas é necessário salientar que não é um factor marcante do meio festivo. Calças largas, sandálias, saias e t-shirts tingidas, tatuagens corporais ou *rastas/dreadlocks* são geralmente associados ao movimento, criando um imaginário generalizado de um público definido como *freak* e de reminiscência *hippie*.

Provavelmente esta aproximação à contracultura *hippie* está mais relacionada com as origens históricas do movimento *trance* em Goa, do que propriamente da realidade festiva actual. Assim, através da observação realizada, notou-se que no

contexto algarvio o estilo não é um dos factores mais pertinentes na definição do público.

Apesar de não se ter realizado uma análise quantitativa do público, a maioria dos participantes abordados tinha entre os 25 e os 35 anos de idade. Porém, a idade não se afigura como um factor impeditivo de participar nas reuniões colectivas, pois durante o trabalho de campo foi possível verificar que muitas pessoas entre os 18 e os 25 e entre os 35 e os 50 anos de idade também fazem parte da massa festiva. Além dos estudantes, nestas festas participam pessoas de diferentes quadrantes profissionais como enfermeiros, professores, bancários, funcionários públicos, contabilistas, recepcionistas, informáticos, lojistas, *barmen* ou empregados de mesa.

Devido à variabilidade de indivíduos que encontram nas sonoridades do *trance* psicadélico e nas festas uma forma de identificação colectiva e de lazer, dificilmente se pode limitar os participantes do movimento através de factores estruturais, sociais, etários ou estéticos que geralmente são indexados aos movimentos associados à música.

A observação efectuada aponta mesmo para uma fluidez estilística, onde o gosto pela música se torna mais importante que qualquer outro factor. Adoptando o modelo neo-tribal de Bennett (1999: 611), a participação neste género de festas deve ser vista como um factor da escolha individual e por uma participação fluida dos seus actores.

Para este autor, não é possível entendermos os movimentos contemporâneos como fragmentos da sociedade associadas a classes sociais, pois com a actual pertinência da escolha individual no consumo e na apropriação de cultura, dificilmente essa fragmentação pode ser provada em termos empíricos (*ibid.*, 605). Após a análise ao movimento do *trance* psicadélico no Algarve, a proposta de neo-tribo de Bennett parece ser aquela que melhor se adequa à flutuabilidade e à natureza temporal da identidade colectiva formada nas festas observadas.

Desta forma, as reuniões festivas *trance* devem ser analisadas enquanto reuniões temporais marcadas por fronteiras ténues e por uma participação flutuante dos seus actores. Como pretendeu demonstrar Bennett na sua análise ao movimento festivo de Newcastle (1999: 600), podemos notar que é o gosto pela música e a expressão desse gosto em espaços colectivos que fomenta a união dos participantes durante um determinado espaço de tempo.

Tal como aconteceu com os primeiros movimentos juvenis centrados na música electrónica de dança, onde vários autores constataram uma aproximação de diferentes subculturas que à partida consideravam ser opostas, não é possível associar o

movimento do *trance* psicadélico, pelo menos no contexto observado, a um tipo de experiência que esteja associada ao passado social comum dos seus participantes.

Alguns dos autores que observaram o movimento em Portugal caracterizam os participantes das festas de *trance* como estudantes universitários pertencentes à classe média (Carvalho, 2007; Silva, 2005), mas no cenário algarvio isto dificilmente pode ser comprovado. O lazer e a diversão, para além do gosto por este estilo musical, colocam de parte essa caracterização.

A maioria dos informantes considera que hoje em dia a participação no movimento em pouco ou nada está relacionada com a cultura e as origens do *trance* psicadélico. Estes entendem que a grande maioria das pessoas participa nestas reuniões festivas devido ao gosto pela música, pelas drogas ou pelo simples prazer de estar com alguns amigos numa festa em cenários alternativos.

Apesar de nem todos os participantes do meio festivo estarem identificados com o espírito e a ideologia da proposta original nascida em Goa, alguns ainda consideram que o *trance* psicadélico é algo que vai para além da música. No entender do informante Carlos Carmo⁴², *dj* e produtor, o *trance* psicadélico pode ser caracterizado da seguinte forma:

O *trance* é um estado de espírito, uma busca espiritual, uma forma de te sentires bem contigo próprio e com aqueles que te rodeiam, não precisando para isso consumir drogas, ao contrário do que muitas vezes se diz. A ideologia é contra a violência e a favor do entendimento entre todos, formando uma comunidade festiva em torno da música.

Torna-se necessário questionar se esta libertação e esta busca de bem-estar não são possíveis noutros contextos que não numa festa de *trance*. Qual é a diferença entre estes rituais e outros rituais de fim-de-semana onde a música electrónica de dança também domina as sonoridades? É a música? São as pessoas? São as drogas? É a ideologia que está na formação do movimento? É o espaço das festas? Ou é o prazer individual proporcionado pela dança?

Alguns participantes vêem a cultura *trance* como um movimento de resistência contra alguns dos modos de vida da sociedade contemporânea. Uma cultura de reacção contra os preconceitos sociais que ainda incidem sobre algumas das culturas

⁴² Carlos Carmo é *dj* e produtor de *trance* psicadélico. Tem como nome artístico Spiritual Fingers.

contemporâneas associadas à música. Porém, o prazer proporcionado pela dança e pelo consumo de estupefacientes parece superar qualquer ideia de unificação em torno de uma ideologia comum, apesar de se acreditar que é este factor que mantém o espírito de bem-estar na maioria das festas do género. É necessário fazer referência que ao longo do trabalho de campo nunca se observaram reacções hostis ou qualquer tipo de violência entre os participantes.

Os rituais de fim-de-semana, através da interligação com o grupo e com a música, permitem um escape das vivências diárias, uma liberação do quotidiano de trabalho ou da vida escolar, um local de esquecimento onde o objectivo passa por atingir o prazer e a elevação do estado de consciência através da absorção da música e da libertação através da dança. Esta parece ser a principal condição para a participação nas festas do género, pois mais do que a ideologia, é a diversão e gosto pela música que atraem o público.

O consumo recreativo de drogas é também um elemento-chave da relação do público com o meio festivo. Para Carvalho, esta configuração também está relacionada com os factores do passado *hippie* associados ao movimento. Esta associação é feita porque os “usos de drogas parecem estar ao serviço dos princípios de transcendência e abertura” (2007: 177). Este facto é referenciado devido à colagem da experiência do consumo nas festas com os consumos associados ao movimento contracultural norte-americano. Para esta autora “o psicadelismo é, antes como agora, o veículo para a tal transcendência porque permite não só a alteração como a elevação da consciência, através dum suporte instrumental nas drogas, na música e em elementos cénicos” (*idem*). Apesar de aproximar o movimento a outras características da contracultura *hippie*, a autora afirma que a questão das drogas é mesmo aquela que “permite porventura ligar de forma mais unívoca os dois movimentos” (*idem*).

Esta associação entre drogas e *trance* é muitas vezes feita porque a própria música tem o objectivo de elevar o participante da festa a um estado de alteração de consciência. A música, a dança e o consumo de drogas visam esta alienação, criando uma imagem de interdependência entre o movimento festivo e o consumo de estupefacientes.

Na maioria das abordagens foram os próprios participantes a confirmarem o papel das drogas na ritualização festiva do género ao considerarem que há drogas que fazem parte do movimento. Os ácidos (LSD), o MDMA, os cogumelos mágicos e a cannabis ou o haxixe são drogas que estão associadas e são consumidas nas festividades

do *trance* psicadélico. No entanto, nem todos os participantes consomem este género de drogas, o que não os impede de viverem a experiência colectiva ao som do *trance* psicadélico.

Para além daquelas já referidas, tem-se assistido ao aparecimento de drogas que não estavam relacionadas com o movimento. A cocaína, o *speed* ou a *ketamina* são drogas que actualmente são consumidas em meio festivo. O consumo destas drogas, novas no movimento, é por vezes considerado um dos factores da alteração das formas de viver a festa, criando alguma críspação entre os participantes. Silva considera que nas festas de *trance* existe um “policonsumo de drogas” (2005: 70) por parte dos participantes. Para este autor, para além das drogas psicadélicas, que têm lugar de destaque, a presença do álcool e da cannabis parecem indispensáveis.

O *trance* psicadélico, tal como aconteceu com diversos movimentos associados à música, vive associado a negativismos sobre os excessos no consumo de drogas e da realização de festa em espaços marginais, por vezes de forma ilegal. Este posicionamento tende a criar a ideia de um movimento desconhecido e marginal, sustentando a suspeição perante o público mais generalizado. Para quem participa no movimento estas visões criam-se devido ao desconhecimento, à ignorância e à falta de informação, e ainda devido à necessidade social de criticar e catalogar as práticas que fogem da standardização dos comportamentos e das práticas sociais.

Apesar de existir esta ligação entre *trance* e drogas alucinogénicas, os participantes do meio festivo entendem que a interpretação externa sobre esta relação é muitas vezes deturpada. Estes consumos, ao estarem associados ao meio festivo, criam uma imagem de interdependência entre a música *trance* e as drogas, formando-se um pânico moral em torno dos participantes e do movimento festivo, principalmente na comunicação social.

As notícias publicadas em jornais de tiragem nacional sobre o movimento *trance* estão geralmente associadas ao consumo e ao tráfico de droga. O *trance* parece ser estigma de uma espécie de perseguição mediática, sendo alvo constante de notícias que aparentemente colocam este estilo de música e os seus participantes num local misterioso, perigoso e assustador. Notícias de rusgas policiais, tráfico de droga, alienação e, em última instância, morte, conduzem o leitor que desconhece o *trance* a não querer conhecê-lo. Mais, contribuem para uma imagem inteiramente negativa do movimento, que é colado ao rótulo de bandidismo, violência e influência negativa sobre os jovens. Se bem que seja inegável a ocorrência de factos associados a este tipo de

comportamentos, a imagem projectada é causa e efeito do que realmente ocorre: isto é, o facto dos *media* projectarem essa ideia sobre o *trance* contribui para a projecção desse tipo de comportamento no espaço *trance*, à semelhança da influência que os *media* exercem sobre a sociedade no século XXI.

Nestes artigos, o consumo de substâncias psicotrópicas parece roubar protagonismo à verdadeira essência dos acontecimentos e do *trance* psicadélico enquanto movimento festivo. O Boom Festival e o Freedom Festival são considerados os dois maiores festivais de *trance* psicadélico realizados em Portugal, e é geralmente sobre estes dois acontecimentos que têm surgido notícias alarmistas sobre o movimento na comunicação social portuguesa.

Nos primeiros artigos analisados⁴³, o Boom Festival é representado como um festival global. Um festival de música e artes do mundo que permite a fusão de culturas e a simbiose entre natureza, cor, harmonia, sentimentos de união e comunidade. Apesar de se encontrarem artigos de jornais e revistas que espelham esta realidade, o grande foco é geralmente o lado mais obscuro do movimento.

Por exemplo, num artigo publicado pelo jornal Expresso sobre o Boom Festival 2006⁴⁴, o tema central são as drogas e o seu consumo em meio festivo. O Boom é mesmo considerado um “Festival de Drogas”. Na primeira imagem do artigo, surge uma jovem publicitando a venda de substâncias ilícitas, no caso LSD, que em registo cómico, parece estar em promoção. Imagens como estas fortalecem o estigma do qual o *trance* não tem veleidade de fugir: a banalização do consumo de drogas recreativas. Na imagem seguinte, uma mão aberta contendo ecstasy. A legenda da fotografia encerra em si mesma noções erradas. A expressão “num abrir e fechar de olhos” carrega a mensagem de rapidez e, simultaneamente, inconsciência que parece transparecer dos textos alusivos ao *trance*. O destaque deste artigo recai inteiramente sobre as drogas. LSD, ecstasy, cannabis ou cocaína tornam-se aqui centrais. O consumo e o tráfico de drogas parecem estar no centro de toda razão de ser do festival. Este tipo de caracterização fortalece o negativismo criado em torno do movimento *trance*, principalmente das pessoas que participam neste tipo de festividades.

Todos os outros artigos analisados sobre estes festivais também têm a droga como tema principal. Estes colocam em segundo plano a ideologia, a arte ou o espírito colectivo que fazem parte deste tipo de festividades. O público do *trance* é assim muitas

⁴³ Ver Anexo VII e Anexo VIII.

⁴⁴ Ver Anexo IX.

vezes aproximado à esfera da toxicodependência devido à sua relação com as drogas recreativas em meio festivo.

Num artigo sobre o consumo drogas entre jovens, as sonoridades *trance* são aproximadas à “geração explosiva”⁴⁵ portuguesa. No início do artigo, o consumo e o tráfico de droga são directamente relacionados com o meio festivo *trance*. O *trance* é utilizado como o elo de ligação entre os consumos recreativos dos jovens portugueses e as festividades relacionadas com a música electrónica de dança. Apesar de referir que não é apenas nas festas de *trance* que existe o consumo, é unicamente sobre este tipo de festividades que é feita a relação das drogas com o público. Mais uma vez, o *trance* psicadélico parece ser alvo da estigmatização por parte da comunicação social

Os autores deste artigo expõem os novos consumos de droga entre os jovens. O policonsumo é aqui destacado. Para além da mistura de drogas ilegais, o artigo faz referência aos novos “cocktails explosivos” consumidos entre a população juvenil portuguesa. Aqui, é dado destaque à mistura de *viagra* com *ecstasy*. No entanto, é preciso referir que esta mistura em nada está relacionada com o público que participa nas festas de *trance*. Para um leitor mais distraído, esta separação dificilmente será efectuada. Desta forma, as ideias de “geração explosiva” ou de “cocktails explosivos” serão indubitavelmente relacionadas com o público do movimento *psy trance*.

Tal como demonstra Thornton, o negativismo sobre certas práticas por parte de alguns dos meios de comunicação nem sempre significa a comercialização ou diluição dos pressupostos que estão na formação de determinados movimentos. Para esta autora, este negativismo funciona muitas vezes como uma forma de marketing, mas também pode ser aproveitado pelas próprias subculturas para afirmarem a sua existência e manterem o seu espaço de oposição.

Assim, mesmo imagens negativas sobre o público do movimento *trance*, como as notícias alarmistas sobre mortes ou sobre a criminalidade associada ao tráfico e consumo de drogas nos dois maiores festivais de *trance* realizados em Portugal, ou ainda a representação negativa deste género de festividades na série de televisão juvenil *Morangos com Açúcar*⁴⁶, em que o consumo de LSD é directamente associado ao *trance*, não marcam o seu fim, nem marcam a absorção das suas práticas e dos seus signos por parte do poder dominante e dos agentes comerciais.

⁴⁵ Ver Anexo XIV.

⁴⁶ *Morangos com Açúcar* é uma série juvenil de grande sucesso transmitida no canal português TVI desde 2003. A série continua a ser exibida e actualmente encontra-se na sua 8ª temporada.

Neste sentido, alguns dos participantes abordados, ao invés de verem o pânico moral criado pelos *media* como uma forma de marketing ou como uma representação política das suas práticas, acreditam que enquanto existir esse negativismo o movimento dificilmente será aceite pelas autoridades e pelas pessoas que não participam nas reuniões festivas, mantendo-se marginal.

Contrariando esta imagem criada sobre os consumos recreativos de drogas, já se constatou que alguns dos participantes abordados ao longo do trabalho de campo não consomem drogas ilegais. Contudo, devido às imagens criadas sobre o movimento estes são automaticamente catalogados como consumidores por participarem nestas festividades. Como não poderia deixar de acontecer, esta catalogação foi rebatida por alguns dos participantes. Theo argumenta que “o *trance* não é droga...O *trance* é música. Só toma drogas quem quer, tal como acontece noutro tipo de festividades”.

Este depoimento aparenta querer afastar o rótulo indexado ao público do *trance*, que é geralmente associado a este tipo de consumos. O negativismo de que é alvo o *trance* e o seu público pode estar relacionado com a liberdade permitida nas festividades do género. Um espaço que permite que cada um faça o que bem entende, desde que não entre em confronto com a liberdade de quem o rodeia.

Provavelmente, mais do que o consumo de drogas, o afastamento do *trance* psicadélico dos roteiros de diversão mais conhecidos será a principal causa para o negativismo sobre este género de festividades. Apesar de estar associado aos lazeres oferecidos pela música electrónica de dança, este estilo musical continua demasiadamente relacionado com o imaginário de participantes *neo-hippie* ou *freak* e pela relação entre o meio festivo e o consumo de drogas.

A existência de um pânico moral na comunicação social sobre o movimento *trance* é relacionada pelo público destas festividades à mentalidade conservadora da sociedade portuguesa que associa o consumo recreativo de drogas à toxicodependência. O tal espírito de liberdade de que usufrui o público cria uma imagem despreocupada sobre as práticas de consumo de drogas e de álcool, o que pode estar na génese da imagem estereotipada de consumo neste tipo de rituais.

Os excessos cometidos por alguns participantes não estão apenas presentes nas caracterizações realizadas pela comunicação social. Entre organizadores e público esta questão também tem vindo a ser discutida, pois a falta de consciência e a desinformação sobre o consumo de drogas entre o público está bem patente no meio festivo. As drogas, ao invés de servirem para estimular a união entre a música, o espaço e os participantes

da festa, são aproveitadas em benefícios próprios – muitas vezes com o intuito de apanhar a maior “moca” possível – prolongando a participação na festa e criando uma alienação individual.

A conexão entre música e droga tornou-se imagem do movimento. O público e as suas práticas de consumo ajudam a criar a estigmatização sobre este género de música. No entanto, no movimento festivo algarvio, nem o consumo nem o tráfico de drogas se dão de forma tão impudente como representam os artigos publicados em revistas e jornais generalistas⁴⁷.

Apesar do tráfico acontecer de forma mais oculta, foram raros os casos em que não se notou a presença das drogas e de quem as distribuía. O LSD (em selo ou em gota) e o MDMA são as principais drogas consumidas pelo público algarvio. Para além destas drogas, o consumo da cannabis ou do haxixe no espaço festivo, devido ao odor e a todo o ritual de preparação para o consumo destas substâncias, é indisfarçável. Estas são as drogas de eleição, apesar dos diferentes relatos de que a cocaína e a *ketamina* estão lentamente a conquistar o seu espaço. O policonsumo, a falta de informação e a influência dos traficantes no seio da massa festiva são alvos de preocupação, principalmente por parte dos participantes mais antigos do movimento. Estes consideram que com a alteração dos consumos também o espírito e a maneira de viver a festa podem sofrer modificações profundas.

Os diferentes subgéneros do *trance* também representam um factor marcante na definição do público na região. No contexto analisado assiste-se a uma cada vez maior implementação do *dark trance*. Este subgénero é aquele que mais contribui para a aproximação dos antigos adicionados do *techno* à esfera de influência do *trance* psicadélico. O *techno* ocupou um papel importante na difusão das sonoridades dançantes durante vários anos na cena festiva da região, encontrando, de certa forma, no *dark trance* o seu substituto natural.

Esta vertente está associada ao nocturno. É a altura em que acontecem as maiores explosões entre o público, onde as batidas são mais fortes e mais aceleradas. Muito associado aos espaços fechados, estas sonoridades representam a fase mais obscura da festa. Com o amanhecer são os sons mais melódicos que ganham preferência. O *full on* e o *Goa trance* ajudam o público a “regressar da viagem”. É o encontrar da perfeição depois do caos.

⁴⁷ Ao longo do trabalho de campo existiu apenas uma abordagem em meio festivo para a venda de estupefacientes.

Quem vai para uma festa de *trance*, geralmente sabe para o que vai. Raramente alguém participa numa festividade do género por engano. A maioria já conhece as sonoridades e os rituais festivos. Está identificada com o passado e as origens do género, mesmo que não lhes atribua grande significância. É pelo bem-estar, pela celebração colectiva, pela música e pela liberdade que normalmente se pode usufruir no espaço da festa. É um local onde o consumo de drogas não é estigmatizado nem olhado com desconfiança.

Na festa, o público vive uma viagem com princípio, meio o fim, criada pelas diferentes sonoridades. Apesar dos gostos serem variáveis, a maioria dos participantes entende que todos os subgéneros são *trance* psicadélico, e por isso todos eles têm o seu espaço na festa.

É a união de todos estes factores que faz do *trance* psicadélico um movimento com traços distintivos da maioria das propostas de diversão nocturna. A ligação com o meio natural, as melodias e os ritmos, o afastamento dos roteiros de diversão com maior afluência, os símbolos, a ideologia, as práticas em meio festivo, o público e o consumo recreativo de drogas atestam o movimento de particularidades que caracterizam como diferente, alternativo, posicionando-lhe nas margens da cultura popular.

Apesar do seu carácter marginal, o *trance* e o seu público não deverão ser reduzidos a noções de leviandade. O *trance* representa um estilo de música, um modo de vida, uma filosofia que aparentemente é paradoxal: música-terra, música-vida, música-união, música-harmonia, música-imaterial, que por vezes entra em guerra com o sistema labiríntico do consumismo e do capitalismo, do qual a fuga parece impossível. As drogas, a surgir, surgem como tentativa de fuga dos antagonismos da pós-modernidade, onde a complexidade e fragmentação do sujeito acarreta todas estas questões sem resposta. Pelo contrário, não é para facilitar a dança, a sociabilidade ou a integração. É a evasão e desejo de fugir, é abstracção e alienação consciente de uma realidade que não satisfaz.

4.2.2. A Difusão: Os *Media* ao Serviço das Culturas Marginais

O movimento do *trance* psicadélico mantém-se afastado dos meios mais massificados no que concerne à divulgação das suas práticas. No entanto, os *media* são um importante veículo utilizado pelas organizações de festas e pelos próprios artistas

para divulgarem o seu trabalho. Tal como aconteceu com o movimento *club* em Inglaterra, no meio festivo estudado os micro *media*, como os *flyers*⁴⁸, são utilizados como difusores do movimento.

Actualmente, mais do que a utilização dos *media* alternativos, as tecnologias de informação e comunicação proporcionam aos movimentos contemporâneos novos meios para alargarem a sua esfera de influência, não só na divulgação, mas também na criação de elementos culturais que fomentam a existência de um movimento colectivo.

A relação entre os diferentes *media* e os movimentos juvenis tem suscitado o interesse dos teóricos que analisam as particularidades e os consumos dos jovens. Esta relação tem sido analisada seguindo diferentes pressupostos, como a problematização das práticas juvenis nos meios de comunicação social, o aproveitamento comercial dos gostos juvenis ou a apropriação dos *media* como forma de divulgação por parte desses movimentos. Presentes desde a sua formação e fomentadores da sua divulgação, os *media* têm assumido um papel importante na definição dos gostos individuais e na propagação das práticas juvenis.

O aproveitamento dos *media* alternativos por parte dos movimentos associados à música tem funcionado como uma das formas de divulgação e difusão das práticas e dos símbolos dos grupos que se mantiveram, e se mantêm, numa posição relativamente marginal. Como demonstrou Thornton no estudo sobre a cultura *club* inglesa, os *media*, sejam eles de massas ou não, estão em íntima relação com estes movimentos. Na criação, na difusão ou na apropriação, estes meios beneficiaram a globalização da cultura, permitindo que práticas e símbolos de realidades locais se tornassem mais abrangentes e disponíveis a um maior número de indivíduos, por vezes desconhecedores das suas origens.

Os *media* digitais, de onde se destaca claramente o papel da Internet, vieram alterar a forma de analisar o relacionamento entre os movimentos juvenis e os agentes mediáticos. Ao contrário das imagens negativas e pessimistas sobre as práticas juvenis difundidas nos principais meios de comunicação, a relação entre jovens e os novos *media* tem necessariamente de ser vista de maneira diferente.

A análise de Sarah Thornton foi preponderante para alteração da maneira de ver esta relação, ao clarificar que as diferentes relações entre subculturas juvenis e os *media*

⁴⁸ Os *flyers* continuam a ser realizados pelas organizações para divulgarem os seus eventos, principalmente na Internet. O investimento, a inexistência de locais para a distribuição ou questões ecológicas estão na base da decisão de nem sempre serem editados em formato físico.

podem também ter diferentes significados. Estes significados podem depender da maneira como a relação entre os *media* e determinado movimento é vista pelos próprios actores, seja na apropriação, no consumo ou na difusão de cultura.

Tendo uma relação directa com os novos meios tecnológicos na divulgação de artistas, músicas ou eventos, mas ainda na produção musical, o movimento *trance* mantém a sua marginalidade e o seu afastamento face aos meios de divulgação massificados e comerciais que fomentam as práticas de diversão nocturnas. Este afastamento justifica-se pela localização marginal da maioria das festas e pela associação do movimento *trance* com o consumo recreativo de drogas..

Na organização deste género de festas o segredo é, geralmente, a alma do negócio, fundamental para que as autoridades não actuem durante o acontecimento, pois muitas dessas festas são organizadas de forma ilegal – um tendência que tem vindo a alterar-se, pois a contratação de artistas estrangeiros obriga à legalização das festividades, mesmo quando são realizadas em espaços marginais. Neste sentido, tal como aconteceu com a cultura *rave* inglesa, os *media* alternativos assumem um papel de destaque na divulgação das festas e na união de diferentes indivíduos numa celebração colectiva.

Na divulgação das festas de *trance*, além da troca de informação boca-a-boca, os *flyers* tiveram sempre um papel de relevo. Os *flyers*⁴⁹ são geralmente coloridos e chamativos. Indicam o nome da festa, a data e os artistas. São um meio simples de divulgação. Barato, fácil de distribuir, representando por vezes um objecto de culto para muitos dos participantes do meio festivo. Um *flyer* bem executado pode ser um bom veículo para a conquista de público. Alguns têm mesmo a rota da festa ou um mapa para facilitar a viagem e a chegada ao local.

Os *flyers*, carregados de uma forte componente estética, contêm muitas vezes símbolos místicos e exóticos, elementos naturais ou extra-terrestres, associações às drogas alucinogénicas (através da utilização simbólica do cogumelo mágico) ou aproximações à tecnologia. Por vezes, quando não são temáticos, inspiram-se na Arte Visionária. O verde e o azul, e em certas ocasiões tons acastanhados, são cores que ligam com o natural. A terra, o céu e a natureza criam uma imagem de correlação com os espaços abertos – a ligação entre indivíduo, natureza e música.

⁴⁹ Ver Anexo XV.

Por outro lado, também o vermelho é uma das cores bastante utilizadas neste meio de divulgação de festas. Esta tem tendência a ser predominante nos *flyers* das festas onde as sonoridades mais agressivas do *dark trance* são soberanas. O simbolismo e a força que a cor acarreta reflectem-se na própria ideia deste tipo de festas: o conceito de caos, não encarado na sua forma mais crua, mas como uma viagem de libertação até à ordem.

Os nomes das festas pretendem muitas vezes prever e transmitir o espírito dos eventos. Estes nomes fazem ligação com diferentes elementos relacionados com o movimento: o natural (Green Concept, Moon Sessions, Natural Elements), o místico (Magic Moment, Mystical Trip, The Goddesses and Us), o tecnológico (Digital Alliance, Electric Sunset, Techroology) ou o carácter obscuro e de revolta existente no movimento (Hellcome to Psychedelic Inferno, Nightmare on Hellstreet, Massakre Kannibal).

Foi a utilização de meios mais restritos que fizeram com que o movimento se mantivesse afastado durante bastante tempo do conhecimento do público mais alargado. No entanto, com a Internet muito mudou. Devido ao aproveitamento das potencialidades desta ferramenta, o meio festivo do *trance* psicadélico é hoje mais mediatizado que nunca. Com a Internet tornou-se mais fácil a qualquer um informar-se sobre a realização e a localização dos acontecimentos festivos, desde que queira obter essa informação.

A Internet foi de todos os *media* aquele que proporcionou uma maior alteração na relação entre os movimentos associados à música e a mediatização dos seus signos. Se os *media* alternativos, como os *flyers* ou as *fanzines* (Thornton, 1995), marcaram uma aproximação e uma utilização dos *media* por parte dos jovens, com a Internet essa aproximação dá-se de forma mais clara, disponibilizando e difundido as práticas dos jovens de uma forma simplificada e a um maior número de pessoas.

O *trance* psicadélico e o movimento festivo algarvio são exemplos claros da aproximação dos fenómenos culturais contemporâneos aos novos *media*. A Internet tornou-se de tal forma pertinente que a maioria dos acontecimentos festivos é divulgada exclusivamente através das diferentes instrumentos que este meio proporciona: *sites* de divulgação de festas, *mailing lists* ou redes sociais.

A maioria dos informantes interrogados assume que sem a divulgação feita *online* dificilmente teriam acesso à informação sobre as festas e sobre os artistas. Em muitos casos, foi devido à Internet que começaram a ouvir *trance* psicadélico –

nomeadamente através de *downloads* ilegais. Foi este género de divulgação que proporcionou a aproximação de novos públicos ao meio festivo da região, o que beneficiou o aumento do número de festas.

A maioria dos eventos realizados na região é divulgada num *site* internacional (com origem na Alemanha) exclusivo para anunciar festividades *trance*⁵⁰. Neste *site* são divulgadas festas de todo o mundo. É bastante conhecido entre os participantes do meio festivo algarvio, reunindo as preferências quando se quer adquirir conhecimento sobre eventos futuros. Permite que as organizações disponibilizem todas as informações das festas. A data, os artistas, o local, o preço e o *flyer* são alguns dos elementos facultados e estão disponíveis a qualquer um.

Esta relação com a Internet é vista como proveitosa tanto para o público, como para as organizações e para os artistas do movimento, pois além da divulgação, permite a apropriação de signos identificativos, como a música e a ideologia inerente ao *trance* psicadélico.

Além da apropriação, a Internet facultou aos participantes do meio festivo um local para exprimirem as suas preocupações relativamente ao movimento e criarem novos laços de sociabilização, principalmente em fóruns de discussão *online*. O fórum mais vezes referido pelos participantes é português e tem aproximadamente 6 mil membros⁵¹. Este espaço é aproveitado pelos amantes do *trance* em Portugal para exprimirem diversas opiniões sobre o movimento festivo. As comparações entre o passado e o presente do movimento, as discussões sobre qual é a melhor organização ou o melhor *dj* (português ou internacional), a diferenciação entre os diferentes subgéneros do *trance* psicadélico, comentários e avaliações das festas realizadas, são tópicos que dividem os utilizadores e, por vezes, são alvos de polémica. Neste fórum são ainda disponibilizadas as informações sobre os eventos por realizar em Portugal, mas não é tão utilizado para esta função como os *sites* que servem exclusivamente para a calendarização das festas.

A Internet serve muitas vezes para criar laços através da música, e esses laços são mais tarde reforçados no espaço da festa. Hodkinson (2002: 565), ao analisar a utilização da Internet por elementos pertencentes à cena gótica, concluiu que essa utilização funciona como forma de reforçar o envolvimento e os laços com o grupo.

⁵⁰ Este site está localizado em www.goabase.de. Tem mais de 80 mil membros registados em todo o mundo e cerca de 4 mil em Portugal.

⁵¹ Fórum de discussão *online* sobre *trance* psicadélico - www.elastiktribe.org/

Para este autor, a Internet permite o envolvimento de diferentes indivíduos, funcionando como um facilitador de conexão de pessoas que partilham dos mesmos gostos, possibilitando, ao mesmo tempo, a apropriação de diferentes *media* (fotografia, texto, vídeo, etc.).

A Internet é um meio privilegiado para conhecer e dar-se a conhecer. Os artistas interrogados admitem que sem a Internet dificilmente conseguiriam trabalhar no cenário festivo, pois foi através deste meio que se promoveram e chegaram ao conhecimento das organizações e do público em geral. Assim, para além da divulgação das festas, a Internet é um espaço fundamental para os artistas, dado que alargam os seus contactos, tornando-se possível serem contratados para tocar em festas fora dos locais onde residem. Através das redes sociais, os artistas divulgam os seus *sets* e as suas produções, com o objectivo de mostrarem o seu trabalho e de se tornarem conhecidos.

O Myspace e o Facebook são as redes sociais mais populares entre os artistas e o público. O Myspace⁵² tem uma antiga relação com a música, sendo utilizado por bandas, *dj's* e produtores para promoverem o seu trabalho, pois possibilita o alojamento e a disponibilização de músicas ao público. Esta rede social permite ainda o contacto entre os artistas e os seus seguidores, a divulgação dos próximos concertos/festas e a partilha de vídeos e fotografias. No perfil criado, os artistas podem descrever o seu género de música, o seu local de origem, as suas influências musicais ou a sua autobiografia.

O Facebook tem vindo a ganhar mais adeptos entre os artistas e as organizações algarvias. Esta é a rede social mais popular do mundo e tem mais de 500 milhões de utilizadores activos. É uma plataforma bastante interactiva que permite a publicação de vídeos e de fotografias que podem ser visualizados praticamente em tempo real. Através deste meio, artistas e organizadores podem criar aplicações para divulgar os seus eventos aos seus amigos e seguidores da comunidade Facebook.

Estas redes sociais têm permitido que artistas atinjam altos níveis de popularidade e se tornem conhecidos sem que para isso necessitem gastar dinheiro para se auto-divulgarem. Um meio rápido, grátis e muito eficaz. Para os artistas, aproveitar os recursos da Internet facilita o contacto com outros artistas e pessoas que têm os mesmos gostos relativamente à música, para além de ser um dos únicos métodos para se comprar música *trance*.

⁵² Foi através desta rede social que se conseguiram os primeiros contactos com artistas algarvios.

A Internet funciona como um espaço de partilha. Um espaço onde a troca e a criação de cultura se tornam possíveis. Com a Internet, pessoas em locais diferentes podem criar algo em uníssono. Dois dos informantes deste trabalho comprovaram isto mesmo. Electronic Concept (Tó Zé), produtor residente em Lagos e Spiritual Fingers (Carlos Carmo), *dj* e produtor que reside em Loulé, criaram juntos um *set* para ser apresentado ao vivo. A particularidade desta criação é que foi realizada à distância. Os contactos durante o período de criação foram efectuados exclusivamente através de meios informáticos e o encontro entre ambos só se deu no dia e no espaço da festa em que apresentaram a sua criação ao público.

Os meios tecnológicos estão assim ao serviço da divulgação e da produção da cultura. É indiferente se a criação cultural é alvo e objecto de comercialização ou um produto carregado de significado e do interesse de apenas alguns. A partilha cultural está agora mais facilitada, não estando dependente de factores monetários. Qualquer um se pode promover e divulgar a sua própria versão da cultura.

4.3. A Comercialização de Uma Cultura Marginal: Reflexos da Globalização em Realidades Locais

Quando se abordam culturas marginais associadas à música, a questão da comercialização e da mediatização das suas práticas e dos seus signos continua patente no seu posicionamento social e na sua influência na construção identitária individual e colectiva. No entanto, mais do que fomentar uma discussão sobre a absorção dos seus signos pela cultura dominante, tornando-se objectos da massificação no mercado global, a comercialização e mediatização das práticas e dos consumos juvenis tendem a criar discussões no seio dos próprios movimentos. Numa era onde os meios tecnológicos permitem a rápida difusão da cultura, estas discussões podem representar um factor importante para interpretar como é que os diferentes indivíduos se relacionam e vêm as consequências da velocidade da transmissão da cultura nos dias que correm.

No movimento *trance* algarvio, a comercialização da cena foi muitas vezes apontada como um dos principais factores da alteração do *trance* psicadélico enquanto movimento cultural e estilo musical, passando de uma proposta alternativa para uma proposta comercial e disponível a um maior número de indivíduos. Apesar deste género

de música e das suas festividades manterem-se afastados dos roteiros mais mediáticos dos lazeres nocturnos, a difusão permitida pelas TIC e a sua aproximação aos centros urbanos tornaram os sons e as práticas associadas ao movimento do *trance* psicadélico mais acessíveis.

Os diferentes temas explorados ao longo deste estudo problematizam a discussão do posicionamento comercial e ideológico do movimento *psy trance* no Algarve. A realização de festas em espaços fechados nos centros urbanos, a aproximação de novos públicos ao movimento ou o aproveitamento massivo das novas tecnologias na divulgação das organizações, de artistas e das reuniões festivas, são aspectos que incidem sobre esta discussão. Estes factores serão abordados enquanto fomentadores do movimento, do crescimento do público e da eterna discussão que divide o *underground* do *mainstream*.

Actualmente fala-se duma “moda *trance*” em Portugal devido ao crescimento do público e das propostas associadas ao género. A música e os artistas são cada vez mais conhecidos aproveitando a influência dos meios tecnológicos na difusão da cultura. No entanto, e apesar do movimento ser mais mediatizado do que nunca, a desconfiança do público externo, a localização alternativa das festas, a relação do movimento com as drogas e a imagem dum público de reminiscências *neo-hippie* mantêm o *trance* numa posição relativamente marginal. A observação efectuada em espaço festivo *trance* no Algarve evidencia esta conclusão.

A comercialização do movimento *trance* em Portugal tem levantado discussões sobre o aproveitamento das organizações desta moda que agora parece percorrer o país. As organizações são acusadas de ter o lucro como principal objectivo, já que se considera que muitas das vezes as condições oferecidas e o alinhamento dos artistas não justificam o preço pedido.

No entanto, nem sempre a comercialização de culturas marginais é vista de forma negativa. A comercialização das festas e das sonoridades *trance* pode ser um factor muito importante para melhorar a imagem e afastar os negativismos que estão intimamente relacionados com o movimento e o seu público, mesmo que isso afecte directamente a essência ideológica e cultural inerente ao género.

Devido ao aumento da difusão do movimento, alguns dos participantes consideram que o *trance* psicadélico na região tende a seguir o rumo da comercialização, tal como aconteceu com outros estilos de música electrónica de dança. Mesmo quando se admite que as festas se estão a aproximar de um modelo comercial e

capitalista, estes não parecem ser factores que possam neutralizar a existência e a difusão do movimento. Apesar de ser influenciado pela tendência da mediatização e do crescimento do *trance* psicadélico noutras regiões do país, o movimento festivo algarvio, devido a todas as suas características, mantém os seus signos e as suas práticas distanciados dos agentes de massificação cultural. O público reduzido e os meios de divulgação utilizados assim o sugerem.

O posicionamento marginal do movimento e das sonoridades verifica-se em diversos aspectos: a quase inexistência da comercialização do género *trance* nas lojas de música na região, apesar do crescimento da cena no país; a carência de espaços de diversão nocturna que apostem nestas sonoridades; a inexistência de divulgação destas festividades nos principais meios de comunicação, como a televisão ou a rádio; a localização das festas, quando realizadas em ambientes naturais, em locais de difícil acesso e longe dos centros urbanos e dos locais de diversão nocturna mais conhecidos. Além destes factores, a estigmatização negativa sobre o movimento e sobre a relação do seu público com o consumo de drogas nos meios de comunicação social e, de certa maneira, na opinião pública sustentam esta caracterização.

Apesar do *trance* manter a sua faceta mais *underground*, a divulgação obrigou a que as festas sejam organizadas de maneira diferente. A alteração nas formas de fazer a festa, principalmente quando o lucro se torna o principal objectivo, fomentou esta divulgação através dos novos meios tecnológicos e a consequente aproximação à cultura de massas. A contratação de artistas mais sonantes obriga à divulgação, dando conhecimento da realização da festa e da sua localização. No entanto, nem todos consideram que este é um caminho errado para o movimento, pois uma maior divulgação pode forçar a legalização das organizações e das próprias festas, contribuindo para a criação de cada vez melhores condições para os participantes.

Se a aproximação das festividades aos meios urbanos e aos espaços fechados, ficando disponíveis a mais pessoas conhecedoras ou não das particularidades do movimento, podem criar esta aproximação à cultura de massas, tanto os espaços utilizados e as formas de divulgação – onde a Internet é praticamente o único método utilizado – demonstram que a questão do posicionamento comercial do movimento não tem uma resposta simples.

A ideologia inerente ao movimento sugere a realização de um ideal de harmonia universal – uma experiência de união através da música *trance* – que entra em contradição com a retracção purista e exclusivista onde só os verdadeiramente iniciados

compreendem a essência do movimento, sancionando a autenticidade dos artefactos culturais e determinando quais os artefactos contaminados pela poluição comercial ou capitalista. O *trance* faz emergir o espírito nómada de pessoas que procuram a fuga a um sistema de consumo. A ideia de pertença no espaço da festa alia-se ao desejo de evasão. Contudo, enquanto negócio a promover, está subjacente ao capitalismo, que em pleno século XXI parece incontornável.

Este drama da pós-modernidade parece estar bem presente no movimento algarvio. As mesmas organizações que sugerem que é a ligação entre natureza e música que cria o espírito *trance* são as mesmas que organizam festas em espaços fechados e perto dos centros urbanos. A atracção de mais público para o movimento, promovendo o seu crescimento, ou a manutenção do seu circuito confinado a quem está ciente das particularidades do movimento entram em contradição.

O movimento sente a necessidade de manter a ligação à ideologia original ao negar a influência do capitalismo e do sistema monetário. Uma ligação do qual não se pode, nem se quer desprender, pois só assim consegue manter o carácter ideológico e espiritual absorvido nos rituais festivos. Situar-se entre o *underground* e o *mainstream* pode representar uma questão de auto-promoção e de imagem, mas ao mesmo tempo só conservando o seu distanciamento relativamente aos meios de comunicação social e do mercado de massas lhe pode garantir um carácter marginal e de oposição contra os modos de vida ocidentais.

A partir do momento em que a festa de *trance* é um negócio, a ligação à ideologia criada em Goa é uma questão de necessidade. A manutenção de alguns símbolos originais, como as representações efectuadas nas decorações e a relação directa com os meios naturais, garantem essa aproximação.

A crescente utilização da Internet para divulgar os acontecimentos festivos pode ser entendida de duas maneiras distintas: positiva para artistas, organizações e público que vêm neste meio uma forma de conhecer e dar-se a conhecer; e, negativo a partir do momento em que os signos e as práticas festivas ficam acessíveis a qualquer um. Há até quem acredite que a divulgação *online* destruiu a essência das festas, pois foi através deste meio que as festividades se tornaram do conhecimento público em geral. Desta forma, o movimento algarvio vive entre a dúvida de seguir a tendência de expansão observada noutros locais, onde o público das festas é muito grande e a contratação de artistas internacionais é uma realidade, ou da sua manutenção nas margens da cultura popular. Uma dicotomia que continua por resolver.

O questionamento da mediatização, mesmo utilizando meios alternativos, em muito se deve ao aproveitamento comercial que o *trance* psicadélico tem vindo a adquirir, resultando no aparecimento de cada vez mais organizações, mais artistas e um maior número de festas, considerados excessivos para a quantidade de público existente. Pode-se considerar que com a contradição entre o posicionamento ideológico e comercial e entre o aumento da mediatização do fenómeno assiste-se à “globalização de uma coisa à parte” (Adriano⁵³).

As práticas colectivas contemporâneas beneficiam da realidade cultural em que vivemos – a cibercultura – onde se assiste a uma relação de interdependência entre o indivíduo contemporâneo e os meios tecnológicos. Este relacionamento abriu espaço para novas formas de consumo e de produção da cultura, aproximando indivíduos de diferentes realidades espaciais e sociais. Sejam essas práticas comerciais ou marginais, a utilização dos *media*, principalmente com a entrada em cena das TIC, favorece a globalização da cultura, abrindo novos espaços de sociabilização e de troca cultural entre indivíduos. Aproveitados como fomentadores do conhecimento, estes meios possibilitam que o consumidor assumam um papel activo na escolha.

A difusão da cultura permite que fenómenos que se tornaram globais fomentem o aparecimento de novos movimentos em realidades locais. O movimento do *trance* psicadélico no Algarve funcionou aqui como mediador dessa influência do global no local, onde os recursos globais são aproveitados pelos públicos locais, adaptando-os à realidade em que são experienciados.

Apesar da influência do global, a cultura ao ser consumida e apropriada em realidades locais e pelos indivíduos que vivem nesses contextos pode sofrer transformações, tanto na forma como é consumida, como na forma como essa relação é interpretada. Desta maneira, entende-se que apesar dos movimentos locais poderem estar a reproduzir algo de que se apropriaram através dos *media*, não significa necessariamente que esses movimentos não representem também algo da realidade local. O papel das audiências é fundamental, pois quem consome e se apropria da cultura veiculada pelos *media*, adapta e transforma esse consumo à sua realidade e às suas próprias experiências.

A adaptação dos recursos globais à esfera local permite a criação de novos movimentos locais, mesmo que esses movimentos estejam, na sua formação e na sua

⁵³ Adriano é *dj* de *trance* psicadélico. Tem o nome artístico de Damaru.

difusão, dependentes e assentes na influência da globalização da cultura. Esta criação de novos movimentos está dependente da partilha do conhecimento e da colaboração na inovação nas realidades locais, abrindo espaço para a sua apropriação e para a criação de novos recursos que exprimam a face identitária dessas mesmas comunidades.

Devido ao progresso tecnológico e à rápida difusão da cultura entre diferentes realidades sociais e culturais, mais do que discutir a comercialização ou problematização dos signos juvenis, torna-se importante reflectir sobre a crescente influência que o global tem na construção de identidades colectivas locais. Esta análise tornou-se assim fundamental para compreender como é que os indivíduos contemporâneos constroem a sua forma de ver a cultura e a adaptam às suas vivências através dos instrumentos tecnológicos que têm à sua disposição. Desta forma, a análise do espaço festivo algarvio, das suas particularidades e do seu público, assim como dos seus meios de difusão serviram para compreender a importância cultural que determinado recurso pode ter, neste caso a música *trance*, para os indivíduos que o consomem e para os locais onde são consumidos.

5. Considerações Finais

O Algarve é uma região conhecida pelo seu potencial turístico. As praias, o clima, os locais de diversão nocturna, a diversidade entre o litoral turístico e o interior mais preservado, tornaram-se elementos que fomentam este potencial. Tal como influenciou o crescimento das cidades litorais e o seu enriquecimento, o turismo criou limites à oferta cultural na região, virando-se para o público externo e realizado em ocasiões específicas, especialmente quando falamos de música e eventos musicais.

Desta forma, os jovens algarvios vivem limitados às escolhas culturais impostas por todo o mercado ligado ao turismo. Os programas culturais sugeridos, principalmente nas épocas de maior afluência turística, pretendem cativar cada vez mais um maior número de pessoas, acima de tudo turistas estrangeiros e nacionais. A oferta de produtos facilmente comercializáveis e do conhecimento do público em geral tornou-se o rosto do Algarve cultural.

Com a aposta no turismo, também as propostas de diversão nocturna estão em muitos casos centradas no público forasteiro. Albufeira, Vilamoura, Portimão, Faro ou Lagos são localidades que apostam no lazer nocturno com uma vasta quantidade de bares e discotecas onde os géneros de música *house* e *pop* ditam as tendências. Apesar da existência de alguma oferta que foge desta standardização musical, a carência de propostas alternativas no Algarve continua bem marcada.

Este cenário, onde a grande maioria das propostas de diversão nocturna está direccionada para estrangeiros ou para um público elitista, obriga os jovens algarvios que buscam outro tipo de oferta e outro tipo de sonoridades a criar as suas próprias formas de divertimento, como as *raves* ilegais realizadas em florestas e sítios remotos.

O *trance* psicadélico surgiu na região como uma alternativa de expressão dos lazes nocturnos para aqueles que viram nestas sonoridades um objecto de identificação ou simplesmente uma forma de prolongar a noite num ambiente alternativo. Género musical que se afasta dos lazes massificados e comerciais, está carregado de uma forte componente ideológica.

A divulgação das festividades tem fomentado a criação duma massa festiva na região. Apesar do público continuar reduzido, nota-se uma clara tendência de expansão. A dispersão das festividades pela região, novas organizações e o aparecimento de cada vez mais *dj's* e produtores algarvios dão expressão ao desenvolvimento do movimento no Algarve.

Abordar uma cultura marginal associada à música e aos rituais de diversão nocturna sobre o prisma dos estudos culturais adquiriu uma motivação particular tendo em conta o reportório bibliográfico relativamente reduzido em Portugal sobre este género de movimentos. A diminuta relevância assumida pela área dos estudos culturais em Portugal tem limitado a análise dos fenómenos juvenis ao seu carácter transgressivo, particularmente abordados pela psicologia do desvio, ou à ritualização das práticas em meio festivo, através duma abordagem mais antropológica.

Neste estudo explorou-se a relação dos movimentos contemporâneos com as tecnologias de informação e comunicação que permitem que a cultura se propague de forma mais rápida, influenciando a construção de movimentos locais. Partindo de uma análise de campo, onde o meio festivo se tornou central na observação das práticas em grupo, analisou-se a influência da mediatização e da comercialização dos signos juvenis na formação de movimentos contemporâneos, mesmo que estes se encontrem nas margens da cultura popular.

Delinquência, desvio comportamental, subculturas espectaculares, cenas, tribos, estilos de vida, *club* e *rave cultures* foram algumas das propostas que surgiram desde o início do século XX como forma de analisar a formação de identidades colectivas assentes em determinadas práticas culturais. A sociologia urbana de Chicago, os estudos culturais de Birmingham ou as propostas assentes na sociologia do gosto e das vivências diárias serviram, e servem, para analisar os jovens como fenómenos diferenciados da cultura alargada, através da delinquência, do desvio ou da espectacularidade das suas práticas.

As propostas que surgiram na década de 1990, principalmente com os estudos que abordaram a cultura *club* em Inglaterra, começaram a dar mais importância ao factor musical na definição dos gostos juvenis. Mais do que o estilo, a música assume relevância na unificação de identidades individuais em celebrações colectivas. É a música que cria uniões temporais em torno de gostos comuns, contrariando claramente as distinções de classe defendida pela teoria subcultural.

A natureza do gosto musical é multifacetada e assume formas distintivas de expressão de indivíduo para indivíduo, onde o passado social pode ou não ser pertinente nas escolhas de cada um. A música carrega a particularidade de gerar modos e experiências nas quais os indivíduos são capazes de se mover livremente a partir do momento em que lhes é dada a liberdade de escolher.

A comercialização dos gostos juvenis por parte do mercado parece basear-se mais em torno do que é comercializável ou não, constituindo os gostos e os consumos dos jovens o decisor final da aceitação de certos símbolos. O consumo, apesar de influenciado pela mediatização e publicitação, é assim, e acima de tudo, uma questão de gosto individual. Se por um lado, o capital económico pode influenciar o consumo e delimitação de identidades, os meios informáticos e de comunicação existentes na sociedade contemporânea, por outro, permitem uma maior abertura de objectos e de práticas culturais a um maior número de pessoas.

Culturas altamente marginais podem usufruir dos novos meios de comunicação e informação para difundir acontecimentos e ideologias, propagando-se rapidamente para diferentes locais. A questão da autenticidade subcultural, baseada no consumo de certos artefactos comercializados, é posta em causa pela globalização económica e cultural dos símbolos juvenis.

O género de música *trance* psicadélico e o movimento festivo algarvio serviram para perceber a influência que a globalização dos gostos e das práticas juvenis pode ter na formação de fenómenos locais. Apesar de em Portugal já existirem grandes eventos, como o Boom Festival ou o Freedom Festival, e organizações conhecidas como a Crystal Matrix, a Good Mood, a Quest4Goa ou a Psyart, num cenário mais regional como é o do Algarve, a falta de financiamento, um desinteresse generalizado pela evolução por parte dos participantes e a dificuldade em criar um movimento sério e com condições higiénicas e de segurança, mantém o movimento algarvio afastado da rota das principais festas realizadas em Portugal.

Os movimentos contemporâneos, ao aproveitarem-se dos recursos globais na apropriação e na divulgação da cultura, beneficiam das facilidades que a cibercultura possibilita na interacção entre diferentes indivíduos. Esta interacção possibilita que as práticas e os signos juvenis se dispersem para além da sua origem de forma rápida e simplificada, alterando-se e adaptando-se aos mundos em que são apropriados. A interligação entre indivíduos permite a construção de um conhecimento colectivo que à partida não está dependente de qualquer questão estrutural, de género, etária ou étnica dos seus participantes.

Através da observação dos diferentes contextos e particularidades das festas de *trance* no Algarve, concluiu-se que, mais do que simbolizarem um sentimento de resistência ou de oposição, têm que ser analisadas enquanto rituais neo-tribais – onde a

participação dos seus actores é fluida e híbrida – que surgem como alternativas de lazer, associadas à música e ao consumo recreativo de drogas, para os jovens da região.

Actualmente ainda se assiste a um negativismo mediatizado sobre algumas das práticas juvenis. A posição marginal de alguns movimentos contemporâneos continua a servir como pretexto para a problematização dos lazeres e dos consumos dos jovens, tal como aconteceu no passado. A abordagem às características obscuras do movimento, como o consumo recreativo de drogas ou os locais recônditos onde se efectua as festas, permitiram compreender o posicionamento dos participantes e as visões externas sobre as suas particularidades.

No entanto, no espaço festivo *trance*, mais do que qualquer outro factor, a música é soberana. A música é o factor de identificação entre indivíduos de mundos sociais diferentes. Mais melódica ou mais obscura, é a música que cria a unificação colectiva. Assim, mais do que qualquer questão associada à comercialização dos signos, aos aspectos ideológicos do movimento ou a sua relação com o consumo recreativo de drogas, pode-se considerar que a participação em meio festivo e o sentimento de pertença ao grupo estão relacionados ao gosto e às sensações criadas pela música *trance*.

Bibliografia

AMIT-TALAI, Vered, 1995, «Conclusion: The ‘Multi’ Cultural of Youth», AMIT-TALAI, Vered e WULFF, Helena (eds.), 1995

AMIT-TALAI, Vered e WULFF, Helena (eds.), 1995, *Youth Cultures: A Cross-Cultural Perspective*, Londres, Routledge

ARAÚJO, Vera, CARDOSO, Gustavo e ESPANHA, Rita, «Social Structures in the Era of Networked Communication: Youth and the reshaping of mediation», LINI Working Papers n°3, disponível em http://www.lini-research.org/np4/?newsId=9&fileName=VARAUJO_ETAL_LINI_WP3.pdf

AZEVEDO, Eunice, 2002, *Raving: Perspectiva Antropológica de Performances Extásicas Contemporâneas*, Lisboa, Tese de Mestrado ISCTE

BECKER, Howard S., 1963, «The Culture of a Deviant Group: The Dance Musician», in GELDER, Ken (ed.), 2005

BENNETT, Andy, 1999, «Subculture or Neo-tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste», in *Sociology*, Vol. 33, Nº 3, Cambridge University Press, 599-617

BENNETT, Andy, 2000, *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, Nova York, Palgrave Macmillan

BENNETT, Andy, 2001, *Cultures of Popular Music*, Buckingham, Open University Press

BENNETT, Andy, 2004, «Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet», in BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.), 2004

BENNETT, Andy, 2005, *Culture and Everyday Life*, Londres, Sage

BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.), 2004, *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Nova York, Palgrave Macmillan

BOËTHIUS, Ulf, 1995, «Youth, The Media and Moral Panics», in FORNAS, Johan e BOLIN, Goran (eds.), 1995, *Youth Culture in Late Modernity*, Londres, Sage, 39-57

BURNETT, Robert, 1996, *The Global Jukebox: The International Music Industry*, Londres, Routledge

CALADO, Vasco Gil, 2007, «Trance Psicadélico, Drogas Sintéticas e Paraísos Artificiais. Representações: Uma Análise a partir do Ciberespaço», *Revista TOXICODEPENDÊNCIAS, IDT, Volume 13, Número 1, 21-28*, disponível em <http://www.idt.pt/PT/Investigacao/Documents/artigo/VascoCalado.pdf>

CAPUTO, Virginia, 1995, «Anthropology's Silent 'Others': A Consideration of Some Conceptual and Methodological Issues for the Study of Youth and Children's Cultures», in AMIT-TALAI, Vered e WULFF, Helena (eds.), 1995, *Youth Cultures: A Cross-Cultural Perspective*, Londres, Routledge, 19-42

CARDOSO, Gustavo e NASCIMENTO, Susana, 2002, «Online/offline: can you tell the difference? Portuguese views on internet mediated communication», *Comunicazioni Sociali: Rivista di Media, Spettacolo e Studi Culturali*, Anno XXIV, nuova serie, 1, Milão, 41-50, disponível em http://iscte.pt/~galc/Texto_2.pdf

CARDOSO, Gustavo, 2008, «From Mass to Networked Communication: Communicational Models and the Informational Society», *International Journal of Communication* 2 (2008), 587-630, disponível em <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/viewFile/19/178>

CARIA, Telmo H. (org.), 2002 *Experiências Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento

CARIA, Telmo H., «A Construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: Reflexividade e Fronteiras», in CARIA, Telmo H. (org.), 2002 *Experiências Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 9-20

CARRINGTON, Ben e WILSON, Brian, 2004, «Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory», in BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.), 2004

CARVALHO, M. Carmo, 2003, «Expressões Psicadélicas Juvenis», in CORDEIRO, Graças Índia *et al.*, 2003, *Etnografia Urbanas*, Oeiras, Celta, 167-178

CARVALHO, M. Carmo, 2007, *Culturas Juvenis e Novos Usos de Drogas em Meio Festivo – O trance psicadélico como analisador*, Porto, Campo das Letras

CASTELLS, Manuel, 2007, «Communication, Power and Counter-power in the Network Society», *International Journal of Communication* 1 (2007), 238-266, disponível em <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/46/35>

CASTRO, Gisela, «Consumindo música, consumindo tecnologia», in Filho, João Freire e Herschmann, Micael (orgs.), 2007, *Novos Rumos da Cultura da Mídia: Indústrias, Produtos, Audiências*, Rio de Janeiro, MAUAD Editora, 213-226

CHAMPION, Sarah, 1998, «Fear and Loathing in Wisconsin», in REDHEAD, Steve, WYNNE, Derek e O'CONNOR, Justin (eds.), 1998

CHANEY, David C., 2001, «From ways of life to lifestyle: Rethinking culture as ideology and sensibility», LULL, James (ed.), 2001, *Culture in the Communication Age*, Londres, Routledge, pp. 75-88

CHANEY, David C., 2003, «Lifestyles and their relevance for ageing in post-industrial societies», in *Gerontechnology*, 2003, vol. 2, nº 3, pp. 260-262

CHATTERTON, Paul e HOLLANDS, Robert, 2003, *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, Nova York, Routledge

CHAVES, Miguel, 2003, «Rave: Imagens e Éticas de Uma Festa Contemporânea»,
CORDEIRO, Graças Índia *et al.*, 2003, *Etnografia Urbanas*, Oeiras, Celta, pp. 191-204

CLARKE, John *et al.*, 1976, «Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical
Overview», HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.), 1976 (1998)

CLARKE, John, 1976, «Style», HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.), 1976 (1998)

COELHO, Maria Zara Pinto, 2009, «Jovens no Discurso da Imprensa Portuguesa: Um
Estudo Exploratório», *Análise Social*, Vol. XLIV (191), 2009, 361-377

COHEN, Phill, 1972, «Subcultural Conflict and Working-Class Community»,
GELDER, Ken (ed.), 2005

CONTADOR, António, 2001, *Cultura Juvenil Negra em Portugal*, Oeiras, Celta
Editora

CRUZ, Manuel Braga da *et al.*, 1984, «A Condição da Juventude Portuguesa», *Análise
Social*, vol. XX (81-82), 1984 (2º, 3º), 285-308

FELINTO, Erick, 2010, «Think Different: Estilos de Vida Digitais e a Cibercultura
como Expressão Cultural», BORGES, Gabriela (org.), 2010, *Nas Margens. Ensaios
Sobre Teatro, Cinema e Meios Digitais*, Lisboa, Gradiva

FERNANDES, José Luís, 1990, *Os Pós Modernos ou A Cidade, o Sector Juvenil e as
Drogas*, Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Centro de Psicologia do
Comportamento Desviante, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação,
Universidade do Porto, 280

FERNANDES, Luís e CARVALHO, Maria Carmo, 2000, «Por onde anda o que se
oculta: o acesso a mundos sociais de consumidores problemáticos de drogas através do
método do snowball», *Revista Toxicoddependências*, Vol. 6, Nº 3, 17-28

FEATHERSTONE, Mike, 1995, *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, trad. Julio Assis Simões, São Paulo, Studio Nobel

FILHO, João Freire e FERNANDES, Fernanda Marques, 2006, «Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões Sobre o Conceito de Cena Musical», FILHO, João Freire e JUNIOR, Jelder Janotti (orgs.), 2006

FILHO, João Freire e JUNIOR, Jelder Janotti (orgs.), 2006, *Comunicação & Música Popular Massiva*, Salvador, EDUFBA

FILHO, João Freire, 2007, *Reinvenções da Resistência Juvenil – Os Estudos Culturais e as Micropolíticas do Cotidiano*, Rio de Janeiro, Mauad X

FILHO, Jorge Cardoso e JUNIOR, Jelder Janotti, 2006, «A Música Popular Massiva, o *Mainstream* e o *Underground* – Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Midiática», FILHO, João Freire e JUNIOR, Jelder Janotti (orgs.), 2006

FIRTH, Simon, 1996, «Music and Identity», Hall, Stuart e duGay, Paul, 1996, *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage, 108-127

GASPAR, Ana Filipa, 2008, *A Reconstrução da Identidade na Internet*, Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, ISCTE

GELDER, Ken (ed.), 2005, *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge, 1ª edição
GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (eds.), 1997

GOMES, Itania, 2004, *Efeitos e Recepção: A Interpretação do Processo Receptivo em Duas Tradições de Investigação Sobre os Media*, Rio de Janeiro, E-Papers

GRAMSCI, Antonio, 1971, «Culture and ideological hegemony», ALEXANDER, Jeffrey C. E SEIDMAN, Steven (eds.), 1990, *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge, Cambridge University Press, 47-54

HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.), 1976 (1998), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge

HARTLEY, John, 2002, *Comunicação, Estudos Culturais e Media – Conceitos-Chave*, trad. Fernanda Oliveira, rev. Isabel Ferin

HEBDIGE, Dick, 1979a (1998), *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Routledge

HEBDIGE, Dick, 1979b, «Subculture: The Meaning of Style», GELDER, Ken (ed.), 2005

HENRIQUES, Susana, 2003, «Novos Consumos em Ambiente de Lazer: “Risco Cultivado”?», CORDEIRO, Graças Índia *et al.*, 2003, *Etnografia Urbanas*, Oeiras, Celta, 179-189

HERSCHMANN, Micael, 2007, «Alguns apontamentos sobre a reestruturação da indústria da música», FILHO, João Freire e HERSCHMANN, Micael (orgs.), 2007, *Novos Rumos da Cultura da Mídia: Indústrias, Produtos, Audiências*, Rio de Janeiro, MAUAD Editora, 161-188

HODKINSON, Paul, 2002, «Communicating Goth: On-line media», GELDER, Ken (ed.), 2005

JANOTTI Jr., Jeder Silveira, 2005, «Mídia, Cultura Juvenil e Rock and Roll: Comunidades, Tribos e Grupos Urbanos», PAIVA, Raquel e BARDALHO, Alexandre (orgs.), 2005

JONES, Steve e KUCKER, Stephanie, 2001, «Computers, the Internet, and Virtual Cultures», in LULL, James (ed.), 2001, *Culture in the Communication Age*, Londres, Routledge, 212-225

LAUGHEY, Dan, 2006, *Music & Youth Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press

LEMOS, André, 2003, «Cibercultura: Alguns pontos para compreender a nossa época.», in LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs.), 2003, *Olhares sobre a Cibercultura*, Porto Alegre, Editora Sulina, 11-23, disponível em <http://www.andrelemos.info/artigos/cibercultura.pdf>

LEMOS, André, 2004, «Cibercultura, Cultura e Identidade. Em direção a uma “Cultura Copyleft”?», *Contemporanea. Revista de Comunicação e Cultura*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea., Facom/UFBA, Salvador, vol. 2, n. 2, dezembro de 2004., 09-22, disponível em <http://www.andrelemos.info/artigos/copyleft.pdf>

LEMOS, André, 2007, «Ciberespaço e Tecnologias Móveis. Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura», MÉDOLA, Ana, ARAUJO, Denize e BRUNO, Fernanda (orgs.), 2007, *Imagem Visibilidade e Cultura Midiática*, Livro da XV COMPÓS, Porto Alegre, Editora Sulina, 277-293

LISTER, Martin *et al.*, 2009 (2003), *New Media: A Critical Introduction*, 2ª Edição, Londres, Routledge

MARTIN-BARBERO, Jesús, 1997, *Dos meios às Medições – Comunicação, Cultura e Hegemonia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ

MÉDOLA, Ana, ARAUJO, Denize e BRUNO, Fernanda (orgs.), 2007, *Imagem Visibilidade e Cultura Midiática*, Livro da XV COMPÓS, Porto Alegre, Editora Sulina

McROBBIE, Angela e GARBER, Jenny, 1976, «Girls and Subcultures», HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.), 1976 (1998)

NEVES, Tiago, 2004, «A Etnografia no Estudo do Desvio», Actas do V Congresso Português de sociologia – Sociedades Contemporâneas – Reflexividade e Acção, Universidade do Minho, 12-15 de Maio 2004, 96-101, disponível em http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR4629013a9c414_1.pdf

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves, 2005, «Cibercultura, cultura audiovisual e sensorium juvenil», LEÃO, Lucia (org.), 2005, *O Chip e o Caleidoscópio: Reflexões Sobre as Novas Mídias*, São Paulo, Senac, 495-503

PAIS, José Machado, 1990a, «A Construção Sociológica da Juventude - Alguns Contributos», *Análise Social*, vol. XXV (105-106), 1990 (1º, 2º), 139-165

PAIS, José Machado, 1990b, «Lazeres e Sociabilidades Juvenis – Um Ensaio de Análise Etnográfica», *Análise Social*, vol. XXV (108-109), 1990 (4º, 5º), 591-644

PAIS, José Machado, 1991, «Emprego Juvenil e Mudança Social: Velhas Teses, Novos Modos de Vida», *Análise Social*, vol. XXVI (114), 1991 (5º), 945-987

PAIVA, Raquel e BARDALHO, Alexandre (orgs.), 2005, *Comunicação e Cultura das Minorias*, São Paulo, PAULUS

PARK, Robert E., 1925, «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment», GELDER, Ken (ed.), 2005

POSTER, Mark, 2000 (1995), *A Segunda Era dos Media*, trad. Maria João Taborda e Alexandra Figueiredo, Oeiras, Celta

RAPOSO, Otávio, 2007, «Niggaz, Brothers, Blacks, Soldados ou Gangsters: Os Jovens Red Eyes Gang», Paper da *1st International Conference of Young Urban Researchers*, CIES, 11-12 de Julho de 2007, Lisboa, Acedido a 24 de Abril de 2009 no Website do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa em <http://conferencias.iscte.pt/viewpaper.php?id=169&cf=3>

REDHEAD, Steve (ed.), 1993, *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Londres, Avebury

REDHEAD, Steve, WYNNE, Derek e O'CONNOR, Justin (eds.), 1998, *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishers

REYNOLDS, Simon, 1998, «Rave Culture: Living Dream or Living Death?», REDHEAD, Steve, WYNNE, Derek e O'CONNOR, Justin (eds.), 1998

RHEINGOLD, Howard, 1994, «Introduction to the Virtual Community», GELDER, Ken (ed.), 2005

RIBEIRO, Manuela, 2002, «E Como é Que, Realmente, Se Chega às Pessoas? Considerações Introdutórias Sobre as Notas e o Trabalho de Campo Como Processo Social», CARIA, Telmo H. (org.), 2002 *Experiências Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 99-114

RIETVELD, Hillegonda, 1993, «Living the dream», REDHEAD, Steve (ed.), 1993

RIETVELD, Hillegonda, 1998, «The House Sound of Chicago», REDHEAD, Steve, WYNNE, Derek e O'CONNOR, Justin (eds.), 1998

ROBERTS, Martin, 2004, «Notes on the Global Underground: Subcultures and Globalization», GELDER, Ken (ed.), 2005

ROCHA, Rose de Melo, 2005, «Da geração X à geração “ctrl alt del” : consumindo tecnologia, reiniciando a cultura», in LEÃO, Lucia (org.), 2005, *O Chip e o Caleidoscópio: Reflexões Sobre as Novas Mídias*, São Paulo, Senac, 487-494

RÜDIGER, Francisco, 2004, *Introdução às Teorias da Cibercultura – Tecnocracia, Humanismo e Crítica no Pensamento Contemporâneo*, 2ª Edição – Revista e Ampliada, Porto Alegre, Sulina

SÁ, Simone Pereira de e MARCHI, Leonardo de, 2003, «Notas para se pensar as relações entre Música e Tecnologias da Comunicação», ECO-PÓS, vol.6, n.2, 47-59

SANCHES, Manuela Ribeiro, (1999), «Nas Margens: Os Estudos Culturais e o Assalto às Fronteiras Académicas e Disciplinares», *Etnográfica*, vol. III (1), Lisboa, CEAS, 193-210

SILVA, Adelina, 2007, «Ciberantropologia: o estudo das comunidades virtuais», in RIBEIRO, José da Silva e BAIRON, Sérgio (orgs. e coords.), 2007, *Antropologia Visual e Hipermedia*, Porto, Edições Afrontamento, 207-218

SILVA, Victor A. A., 2005, «Tecnho, House e Trance. Uma Incurção pelas Culturas da “Dance Music”», *Revista Toxicodependências*, IDT, Volume 11, Número 3, 63-73, disponível em

http://www.idt.pt/PT/RevistaToxicodependencias/Artigos%20Ficheiros/2005/3/2005_03_TXT6.pdf

SILVERSTONE, Roger, HIRSCH, Eric e MORLEY, David, 1992, «Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household», SILVERSTONE, Roger e HIRSCH, Eric (eds.), *Consuming Technologies – Media and Information in Domestic Spaces*, 1992 (2003), Routledge, Londres, p.15-31

STRAW, Will, 2002, «Scenes and Sensibilities», *Public*, no. 22/23 (2002), pp. 245-257, disponível em <http://strawresearch.mcgill.ca/pubscene.pdf>

STRAW, Will, 2004, «Cultural Scenes», *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, no. 2 (2004), pp. 411-422, <http://strawresearch.mcgill.ca/straw/loisirarticle.pdf>

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

VASCONCELOS, Luis Almeida, 2008, «Festas Trance: Evento, Ordem Sensorial, Mobilidade», VI Congresso Português de Sociologia – Mundos Sociais: Saberes e Práticas, 25 a 28 de Junho de 2008, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, disponível em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/261.pdf>

WIDDICOMBE, Sue e WOUFFITT, Robin, 1995, *The Language of Youth Subcultures: Social Identity in Action*, Nova York, Harvester Wheatsheaf

WILLIS, Paul, 1990 (1996), *Moving Culture*, Londres, Calouste Gulbenkian Foundation

WULFF, Helena, 1995, «Introduction: Introducing Youth Culture in its Own Right: The State of the Art and New Possibilities», AMIT-TALAI, Vered e WULFF, Helena (eds.), 1995

Sitografia

<http://www.goagil.com/goatranceinterview.html>, visualizado pela última vez a 14 de Outubro de 2009

<http://www.yesbalada.org/artigos/historia-do-psy-trance>, visualizado a 6 de Julho de 2009

<http://www.australiens.net/features/3/>, visualizado a 7 de Agosto de 2009

http://www.trancepodium.com/articles/articles/the_history_and_different_subgenres_of_trance_music_21.html, visualizado pela última vez a 10 de Dezembro de 2009

<http://ronaldofenomeno.multiply.com/journal/item/2>, visualizado a 6 de Julho de 2009

<http://www.electro-psy-mp3.com/historia-do-psy-trance>, visualizado a 10 de Junho de 2009

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trance>, visualizado a 25 de Outubro de 2009

http://pt.wikipedia.org/wiki/Goa_trance, visualizado a 20 de Agosto de 2009

http://pt.wikipedia.org/wiki/Trance_psicad%C3%A9lico, visualizado pela última vez a 25 de Outubro de 2009

<http://www.goagil.com/>, visualizado pela última vez a 8 de Janeiro de 2010

<http://www.goatrance.de/goabase/>, visualizado pela última vez a 26 de Maio de 2010

<http://www.psypartys.com/>, visualizado pela última vez a 4 de Fevereiro de 2010

<http://elastiktribe.org/>, visualizado pela última vez a 12 de Maio de 2010

<http://www.myspace.com/>, visualizado pela última vez a 10 de Fevereiro de 2010

Anexos

Anexo I – *Outdoors* Publicitários de Festas de Trance



Anexo II – Festas de *Trance* Psicadélico no Algarve (entre Março de 2009 a Abril de 2010)

Saidas de Campo	Localidade	Data	Organizadores	Local	Tipo	Preço	Participantes
Green Concept	Sta Catarina/Fonte do Bispo	07-03-2009	Safe Nature Project	Vivenda Isolada/Campo	<i>Outdoor</i>	7 euros	205
Double Jeopardy	Portimão	27-03-2009	Bar Marginália	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	Livre	50
We Are Back - Haxirai Live	Faro	24-04-2009	Nostradamus	Ass.Mus.Faro/Cidade	<i>Indoor</i>	7 euros	110
Alternative Frequency III	Faro	30-04-2009	3 Pontos Project	Ass.Mus.Faro/Cidade	<i>Indoor</i>	*	*
Forttes Festival	Vila Real de Sto Antonio	01 e 02-05-2009	Halflife	Mato	Festival <i>Outdoor</i>	10 Euros	30
Trancepotting	Faro	08-05-2009	R.I.O.T	Ass.Mus.Faro/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	15
Moon Sessions	Barão S. João/Lagos	16-05-2009	Moon Glow	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	110
Going Mainstream	Portimão	22-05-2009	Marginália Crew	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	3 Euros	70
Digital Alliance	Ribeira de Algibre-Boliqueime	13-06-2009	Hipnotic Tribe	Mato	<i>Outdoor</i>	10 Euros	65
Stairway to Heaven	Bico Alto - S.Brás	04-07-2009	Nostradamus	Mato	<i>Outdoor</i>	10 Euros	380
Magic Moment 4	Espiche/Lagos	11-07-2009	Magic Valey	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	80
Alternative Frequency VII	Loulé	11-07-2009	3 Pontos Project	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	*
Natural Elements	S.Brás	25-07-2009	Safe Nature Project	Mato	<i>Outdoor</i>	7 Euros	170
Free Party	S.Brás	08-08-2009	Nostradamus	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	*
Roots on The Beach	Raposeira/Praia do	28 a 31-08-	PsyRoots	Praia	<i>Outdoor</i>	15 Euros	*

	Barranco	2009					
Psylogic	Loulé/Algarve	29-08-2009	3 Pontos Project	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	55
Electric Sunset	Ribeira de Algibre-Boliqueime	05-09-2009	Hypnotic Tribe	Mato	<i>Outdoor</i>	10 Euros	70
Love of the Gods	Bico Alto - S.Brás	05-09-2009	Tr-Ancestral & Friends	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	*
New Moon Party	Bico Alto - S.Brás	12-09-2009	Nostradamus	Mato	<i>Outdoor</i>	7 euros	50
Druids Fantasy	Azinhã	12-09-2009	NativeAliens	Mato	<i>Outdoor</i>	15 Euros	40
EXPERIENCE	Alcoutim	19-09-2009	Decide to Smile	Mato	<i>Outdoor</i>	10 Euros	*
Druids Awakening	Bico Alto - S.Brás	03-10-2009	Tr-Ancestral & Friends	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	*
Patro B-Day Party	Ribeira de Algibre-Boliqueime	25-10-2009	Hypnotic Tribe	Mato	<i>Outdoor</i>	5 Euros	120
Massakre Kannibal	Barragem da Bravura-Pereira	31-10-2009	PsyRoots	Mato	<i>Outdoor</i>	*	250 a 300
Green Smile	S.Brás	07-11-2009	Safe Nature Project	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*
Suradhin Birthday Party	Praia da Luz-Lagos	30-11-2009		Discoteca	<i>Indoor</i>	5 Euros	220
Friends Party	Ingrina/Raposeira-Lagos	01-12-2009		Parque de Campismo	<i>Outdoor</i>	5 Euros	*
Ecological Fun	Corgas Bravas-São Brás de Alportel	12-12-2009	Safe Nature Project	Mato	<i>Outdoor</i>	5 Euros	*
Happy Dark Land	Ingrina/Raposeira-Lagos	26-12-2009	PsyRoots	Parque de Campismo	<i>Outdoor</i>	*	360
Magic Spot	São Brás de Alportel	09-01-2010	Safe Nature Project	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*
Welcome 2010	Praia da Luz-Lagos	22-01-2010	Going Mainstream Productions	Discoteca	<i>Indoor</i>	5 Euros	280
Techroology (TRL B-Day)	Faro	29-01-2010	D-Djance Rec & Friends	Ass.Mus.Faro/Cidade	<i>Indoor</i>	8 Euros/10 Euros	*
Traveling Experience	São Brás de Alportel	06-02-2010	Safe Nature Project	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*

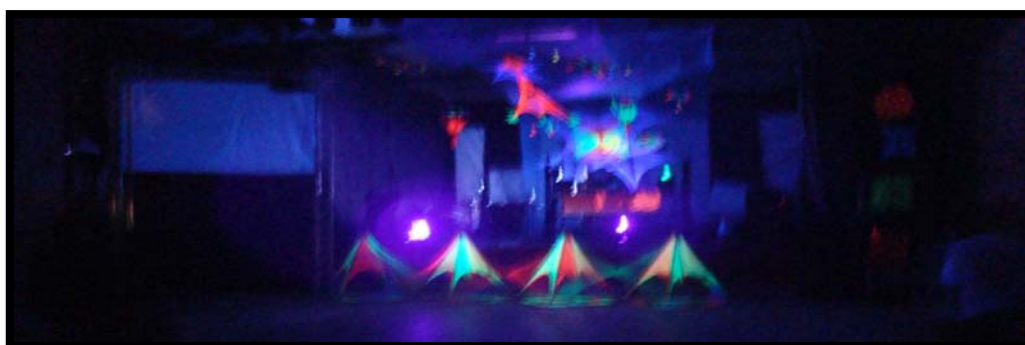
Sunblast Presentation Party	Ingrina/Raposeira-Lagos	13-02-2010	Sunblast Productions	Parque de Campismo	<i>Outdoor</i>	5 Euros	200
Ecletic Trance Party	Estoi/Azinheiro	13-02-2010	Halflife & Free Djs	Mato	<i>Outdoor</i>	*	*
Nostradamus Carnival Trance Party	São Brás de Alportel	15-02-2010	Nostradamus	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*
Alien Invasion	Praia da Luz-Lagos	26-02-2010	Going Mainstream Productions	Discoteca	<i>Indoor</i>	10 Euros	100
Mystical Trip	Corgas Bravas-São Brás de Alportel	06-03-2010	Safe Nature Project	Vivenda Isolada/Campo	<i>Outdoor /Indoor</i>	8 Euros	*
Dance of the Suntribe	Lagos	13-03-2010	PsyRoots	Mato	<i>Outdoor</i>	Free Party	*
Landing	São Brás de Alportel	13-03-2010	Safe Nature Project	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*
Spring Vibes	Praia da Luz-Lagos	19-03-2010	Going Mainstream Productions	Discoteca	<i>Indoor</i>	7 euros	90
Full Blast - Round 1	Mexilhoeira	10-04-2010	Sunblast Productions	Mato	<i>Outdoor</i>	*	*
Last Standing Duck	São Brás de Alportel	17-04-2010	Safe Nature Project	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	5 Euros	*
Dj Sessions	Portimão	23-04-2010	Marginália Crew	Bar/Cidade	<i>Indoor</i>	Free Party	*

Observada
Não observada
Cancelada

Anexo III – Informantes

Nome	Idade	Localidade	Relação com o <i>Trance</i>	Profissão/Ocupação	Data da Entrevista
Adriano	23	Faro/Beja	Dj/Vj	Estudante	05-05-2009
Rui Pedro	26	Portimão	Organizador/Dj	Rececionista	10-06-2009
João Pedro	22	Tavira	Participante	Estudante Universitário	15-06-2009
João	30	Albufeira	Participante	Barman	05-08-2009
Tó-Zé	22	Lagos	Produtor	Informático	08-09-2009
Ana	26	S. Brás de Alportel	Participante	Técnica de Farmácia	05-10-2009
JP	27	Lagos	Organizador/Decorador	*	12-10-2009
Soraia	25	Loulé	Dj	Desempregada	15-11-2009
Theo (Paulo)	48	Tavira	Organizador/Dj/Decorador	Desempregado	24-11-2009
Catarina	19	Faro	Participante	Estudante	25-11-2009
Miguel	27	Tavira	Participante	Desempregado	10-12-2009
Carlos	25	Loulé	Dj/Produtor/Técnico de som	Designer Informático	07-01-2010
Daniela	26	Loulé	Participante	Bióloga Marinha	07-01-2010

Anexo IV – Festas de *Trance Psicadélico Indoor* no Algarve



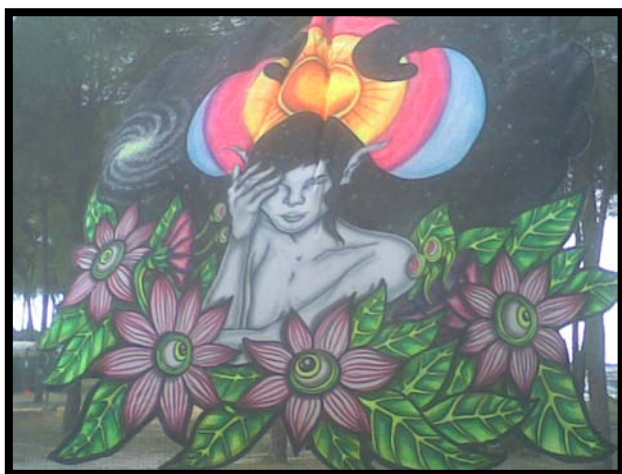


Anexo V - Festas de *Trance* Psicadélico *Outdoor* no Algarve

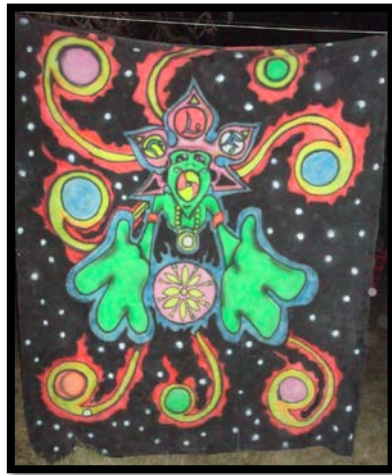


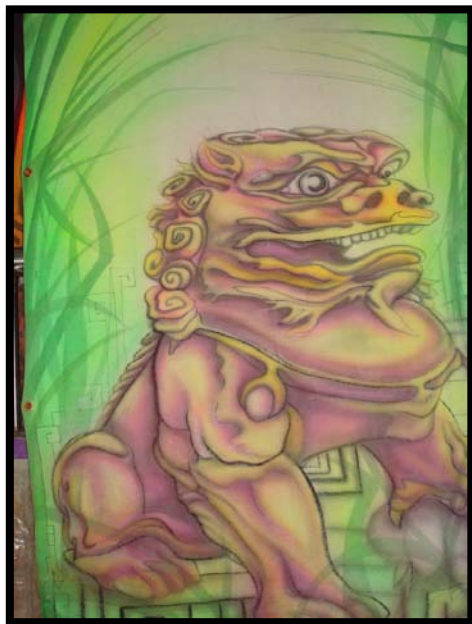


Anexo VI - Decorações











Anexo VII – Artigo do Jornal de Notícias sobre o Boom Festival 2004

Disponível em http://jn.sapo.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=457455

A música e a cultura

2004-08-27

José Manuel Alves

Mais de 15 mil pessoas, provenientes de vários países, são esperadas no Festival Boom, que ontem arrancou na Herdade do Torrão, nas margens da Barragem Marechal Carmona, em Idanha-a-Nova, e se prolonga até à próxima segunda-feira.

Considerado o maior festival nacional dedicado à música e cultura *trance*, é uma festa ao ar livre, em comunhão com a Natureza, que junta música de dança electrónica e elementos visuais decorativos, inspirados tanto em forma geométrica como ligados à Natureza e ao misticismo. A variedade de cores e imagens em movimento ajudam a aprofundar as experiências sensoriais.

Para que este evento decorresse da melhor maneira, tudo foi preparado ao pormenor, tendo trabalhado no terreno cerca de 250 pessoas de todo o Mundo, que ajudaram a erguer os locais mais reconditos do recinto, que está dividido em quatro áreas. Destaque para a zona dos restaurantes com 20 estabelecimentos à escolha, desde a comida vegetariana, à gastronomia tradicional portuguesa, israelita e italiana, entre muitas outras.

No local denominado Liminal Village vai decorrer um ciclo de conferências, workshops, exposições e cinema, subordinados aos temas da cultura inca, yoga, arte visionária e performances.

De todos os cantos do Planeta, vieram comerciantes, que, em tendas, vendem os seus produtos artesanais, como roupa e artigos decorativos para o lar.

Antes do início do Festival Boom, cerca de 10 mil bilhetes estavam já vendidos, tendo sido pagos 65 euros na pré-venda para os cinco dias. No entanto aqueles que não conseguiram adquirir o rectângulo de acesso ao recinto, terão que desembolsar 100 euros para o mesmo número de dias, e 85 euros para três dias.

Anexo VIII – Artigo do Jornal de Notícias sobre o Boom Festival 2006

Disponível em http://jn.sapo.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=562682

Boom Festival - Música electrónica alia-se à ecologia

2006-07-31

Andreia C. Faria

Quando a música se conjuga com a ecologia, o resultado só podia ser original. O Festival Boom 2006, que decorre entre 3 e 9 de Agosto em Idanha-a-Nova, vai testar um sistema de sanitários e chuveiros que não necessitam de água para funcionar. As 18 casas de banho ecológicas presentes no Boom chegam a Portugal pelas mãos do Instituto de Permacultura e Ecovilas do Cerrado, entidade brasileira que promove o desenvolvimento sustentável das comunidades, de modo a que possam satisfazer, de forma ecológica, as suas necessidades básicas.

O processo é conhecido por compostagem termofílica, e funciona através da adição de matéria orgânica seca (serradura) aos dejectos humanos que assim, pela acção do sol a uma temperatura de 65 graus, são transformados em fertilizantes orgânicos. Isto porque "não faz sentido, especialmente nos tempos que correm, misturar água, um bem precioso, com dejectos humanos", como explica à Agência Lusa André Soares, investigador do IPEC.

Estes sanitários apresentam várias vantagens relativamente aos WC portáteis, típicos dos festivais. Para além de serem aproveitados como adubo, os dejectos destes sanitários não deitam cheiro. Em quatro meses, o processo de esterilização está concluído e o adubo poderá ser posteriormente utilizado na agricultura.

O Festival vai contar também com 56 chuveiros que permitem poupar água, acoplados a um sistema que reduz em cinco litros o consumo de água e o débito de efluentes para as estações de tratamento de águas residuais (ETAR).

As estruturas do festival foram construídas com a utilização de bambu em edifícios, inspirados nos pagodes do Oriente por uma equipa de bio-arquitectos do Bali da qual faz parte o cônsul de Portugal e Espanha no Bali, Amir Rabik. O arquitecto e cônsul vai utilizar em Portugal a mesma técnica "tradicional e ecológica" que está a utilizar num 'resort' turístico na Indonésia e, em declarações à Lusa, garantiu que "o bambu é muito fácil de ser trabalhado, muito forte, flexível e durável. É uma maravilha ecológica como material de construção".

Além disso, haverá também no Boom conferências e "workshops" sobre questões ambientais, com a participação de especialistas de Harvard e da Universidade de British Columbia (Canadá).

Seis dias de "arte global"

Para além das inovações a nível ecológico, o Festival Boom 2006, iniciativa bienal de "arte global" que procura divulgar a música electrónica alternativa, oferece espectáculos musicais dançáveis e para todos os gostos.

Este ano em simultâneo com a lua cheia de Agosto, o Boom, que vai decorrer na Herdade do Torrão, nas margens da barragem Marechal Carmona, nos arredores de Idanha-a-Nova, é um dos festivais de música trance e psicadélica alternativa mais importantes da Europa e traz milhares de estrangeiros a Portugal. A Jegog Orchestra - Jogeg Bumbung, os Cosmosis e Gobli, mestres do trance, e vários DJs compõem o cartaz.

Anexo IX – Artigo do Expresso sobre drogas no Boom Festival 2006

Disponível em <http://aeiou.expresso.pt/festival-de-drogas=f107307>

Boom Festival

Festival de drogas

Nem só de paz, amor e ecologia viveu o ‘boom’. A droga também andou à solta no festival mais psicadélico do Verão, em Idanha-a-Nova. Debaixo das batidas de ‘psy-trance’, vendia-se ‘ecstasy’, LSD e ‘cogumelos’.

Nuno Botelho, 14 de Agosto de 2006



Mariana vende LSD em promoção a poucos metros do Boom Festival



Num abrir e fechar de olhos, Joana mete metade da pastilha de 'ecstasy' na língua

e vai dançar

O AVISO foi escrito à pressa num papel sujo e amachucado, mas chama tanto a atenção como se Mariana o tivesse imprimido a «laser»: **«Promoção. LSD: 25 gramas, 200 euros»**. Sempre que mais um carro faz a curva apertada, a bela «hippie» de vestido excêntrico salta da caravana até ao asfalto com o cartaz mal-amanhado em punho. Os condutores põem o pé no travão, um sorriso de surpresa e ficam na conversa, a regatear. **«É um bom preço. Lá dentro é quase o dobro. Até podem fazer negócio mais à noite»**, afiança a portuguesa de trinta anos, há uns meses a viajar pela Europa com a sua amiga francesa, que acaba de enrolar um charro à porta da caravana.

Elas não estão com pressa, nem preocupadas por ter um jipe da GNR a menos de cem metros, porque estão quase a conseguir juntar os 220 euros necessários para comprar dois bilhetes no Boom Festival, a três curvas de distância. **«O nosso produto é do bom»**, vangloria-se Mariana, tirando do bolso, como por artes mágicas, um frasco de «ecstasy» líquido, droga indicada para aguentar as batidas violentas durante toda a noite. A receita é simples: **«É só misturar uma gota de ‘ecstasy’ num copo de água e depois é curtir»**.

Mariana e a amiga não são as únicas a anunciar o seu produto como se estivessem numa feira. Mais à frente, Marco, um «rasta» transmontano, de mochila às costas, segura um cartão que diz: **«Tenho MDMA»** («ecstasy»), mas não parece ter tanta sorte como elas. Ali só param «festivaleiros» à procura de cerveja barata, vendida numa barraquinha improvisada ao seu lado. **«Vou bazar daqui, que isto não está com nada»**.

Maldita cocaína. À entrada do festival, na herdade do Torrão, perto de Idanha-a-Nova, os porta-bagagens são revistados em tempo recorde. Os corpulentos seguranças procuram «penstras» que tentam entrar sem pagar o bilhete. É sábado, terceiro dia do Festival, e um dos mais quentes do ano. Joana, uma jovem loira de Sintra que carrega uma pesada mala de viagem e várias manchas de suor na camisola, pede-nos boleia. Até ao parque de campismo ainda teria de andar mais de meia hora à torreira do sol. **«O meu namorado e um amigo dele foram expulsos, há uma hora, depois de andarem à porrada»**, desabafa mal se senta no carro. **«Passaram-se»**. Joana ficou sozinha e sem os oito gramas de cocaína que tinham comprado a meias para os seis dias de festa. **«Foi uma estupidez. Se eles não tivessem desatinado ninguém nos catava a cena»**, conta. **«Podíamos ter sido presos se os seguranças não nos tivessem sugerido dividir o pó branco pelos três. Mais de cinco gramas dá direito a cana»**, lembra a rapariga.

Depois do susto valente, limita-se a encolher os ombros. **«O namoro estava nas últimas. Este é um bom pretexto para acabar tudo»**. Joana tem mais amigos e outras drogas à sua espera. É o segundo ano que vem ao «Boom-Fest» e já conhece bem os cantos à casa. **«Encontramo-nos logo, junto à tenda do trance. Vou tentar arranjar umas pastilhas por aí»**.

O Boom parece a terra de Alice, a do País das Maravilhas: tendas coloridas feitas em

bambu, pontes lacustres, barraquinhas de massagens, incenso e balões no ar, engolidores de fogo em terra e maus nadadores na água. Ainda nem tínhamos descarregado a mochila quando fomos abordados por uma jovem belga, de xaile e leque para afugentar o calor, que nos pergunta, em inglês macarrónico: «**Querem cristal?**». A anfetamina, seis vezes mais barata que a cocaína mas com efeitos dez vezes mais potentes, custa seis euros o grama. Mal nos vira costas, dois «freaks» de sandálias e «t-shirts» cobertas de pó pedem-lhe cinco minutos de atenção. Notas para um lado, sacos para o outro e cada um vai à sua vida.

A luz verde do céu. À noite, todos os caminhos vão dar ao «Chill-Out», zona de descanso onde dezenas de casais e grupos de amigos enrolam charros, num espírito «peace and love». Mas é na tenda «Dance Floor» que a maioria dos vinte mil «boomers» de 60 países exulta com as batidas frenéticas emanadas pelos «dj» de serviço. Perto da pista de dança, um quarentão abana a cabeça enquanto despeja uma risca de coca em cima de um contentor do lixo. Agacha-se, snifa o pó branco, perante a indiferença dos «ravers» a dançar ao seu lado e volta a sacudir o corpo.

Entre os vários grupos sentados na relva, na penumbra, transacciona-se todo o tipo de produtos. Duas jovens madrilenas têm à sua frente uma fila de gente, que aguarda a sua vez para comprar algumas das suas especialidades: «**Temos chocolate e ‘cogumelos’ mexicanos**», explicam aos seus clientes, que se colocam de cócoras para tocar e cheirar nos exóticos produtos. Por dez euros o grama qualquer um pode trincar uma tablete parecida com as que se vendem nos supermercados. Os efeitos é que são um pouco diferentes. «**É uma viagem inesquecível**», prometem, em castelhano.

Joana, a nossa amiga da boleia, anda à caça da sua pastilha. Ao pé do bar encontra dois trintões de Sesimbra que vendem de tudo. Um frase de circunstância bastam para eles mostrarem um saco com MDMA em pó, uma barra de haxixe marroquino e, «voilà», as ditas pastilhas, que mais parecem aspirinas em miniatura. Os «dealers» apelidam-nas de Versace, talvez por serem cor-de-rosa. Custam dez euros a unidade. «**Os meus amigos arranjam-na a seis**», argumenta. «**É pegar ou largar**», rebatem eles. Ela não discute mais. Abre o porta-moedas e dá-lhes uma nota de dez para a mão. Num abrir e fechar de olhos, Joana mete metade do comprimido na língua e vai para a pista de dança, contente da vida.

Eles continuam a deambular por ali, de ar alucinado, à espera de mais clientes: «**Estou-me a passar com aquela luz verde brilhante no céu. Vou ficar aqui a noite toda a olhar para ela**». É apenas um ponto luminoso da tenda de exposições de arte.

Anexo X – Artigo do Correio da Manhã sobre *overdoses* no Freedom Festival 2007

Disponível em <http://www.cmjornal.xl.pt/noticia.aspx?contentid=00254754-3333-3333-3333-000000254754&channelid=00000010-0000-0000-0000-000000000010>

Elvas: Drogas em Festival de Música

Trinta e seis na Urgência com sinais de overdose

Desde sexta-feira, dia 17, segundo dia do Freedom Festival, já deram entrada no Serviço de Urgência do Hospital de Santa Luzia, em Elvas, 36 pessoas com sinais de consumo excessivo de drogas. Uma mulher acabou mesmo por morrer.

Por: Pedro Galego, Portalegre, 21 Agosto 2007

Em comunicado divulgado na tarde de ontem, a Unidade Local de Saúde do Norte Alentejano, constituída pelos Hospitais de Portalegre e Elvas, deu conta do número de pessoas assistidas provenientes do evento de música electrónica, que decorre na Herdade do Monte da Chaminé, no concelho de Elvas. “Entre o dia 17 e hoje [ontem], dia 20, até às 12h00, deram entrada no Serviço de Urgência do Hospital de Elvas 36 utentes fora da área de atracção deste Hospital, sendo que 32 tiveram alta e quatro foram transferidos para outras unidades”, cita o comunicado.

Tal como o CM noticiou, um dos casos de alegada overdose foi mesmo fatal. A vítima, Rabina Ofra, uma mulher de nacionalidade israelita de 32 anos, deu entrada pelas 17h40 de sexta-feira no Hospital de Portalegre, tendo vindo a falecer às 20h18 do mesmo dia. “O corpo da falecida está na morgue do mesmo Hospital, aguardando a competente decisão do Ministério Público”, acrescenta o mesmo comunicado.

OPERAÇÃO

O Grupo Territorial de Portalegre da GNR tem vindo a desenvolver uma operação no âmbito do Freedom Festival e da suspeição relacionada com as drogas que podem ter circulado pelo recinto.

“O balanço da operação só será feito amanhã [hoje], mas os números já são bastante significativos”, disse ao CM o tenente-coronel José Manuel Grisante, comandante do Grupo Territorial de Portalegre da GNR.

A mesma fonte adianta ainda que foram detectados na operação vários tipos de drogas, desde o haxixe ao ecstasy, e que a faixa etária mais significativa dos que as tinham em sua posse se situa entre os 20 e os 30 anos.

O Freedom Festival terminou ontem ao final da manhã. A organização, no início do certame, previa a comparência de cerca de dez mil pessoas.

"DAMOS A INFORMAÇÃO NECESSÁRIA"

A organização do Freedom Festival, que decorreu entre 16 e 20 de Agosto, diz-se “perturbada” com os acontecimentos reportados pelas unidades de saúde e forças policiais. “Criámos as condições necessárias para que tudo corresse sem incidentes. Distribuímos informação de todo o género a quem veio ao festival, mas não podemos ser responsáveis pelos actos individuais de cada um”, disse ao CM fonte das relações públicas do festival desenvolvido pela Cristal Matrix, empresa nacional, e pela Hommega Productions, empresa israelita. “Criámos um conceito internacional, um festival de música electrónica, baseado no voluntariado, não é de todo nossa intenção que o evento fique marcado por este tipo de ocorrências negativas”, acrescenta a fonte oficial. O Freedom Festival realiza-se de dois em dois anos e a organização diz já estar a pensar no próximo certame, previsto para 2009. “Gostamos do local, gostaríamos de poder voltar a fazê-lo no mesmo sítio”, sublinha.

PROTESTO AMBIENTALISTA MUDA LOCAL

A primeira edição do Freedom Festival, em 2005, aconteceu junto à barragem do Caia, perto de Campo Maior. Na altura soaram diversos protestos de associações ambientalistas no que respeitava à influência dos festivaleiros no habitat de algumas espécies e no estado em que o recinto ficou depois do seu término. Para este ano, e para pôr fim às polémicas, segundo a organização, a localização foi alterada para a Herdade do Monte da Chaminé, em Vila Fernando, concelho de Elvas, e o evento passou a ter uma componente de conservação e protecção da natureza com a actividade Event Greening.

PORMENORES

TRANCE

O trance é o estilo de música mais rodado neste tipo de festivais. É dominante nas festas que se prolongam noite fora e que só terminam muito depois do nascer do sol.

DROGAS

O ecstasy é a droga mais associada às festas de longa duração, mas as consequências são bastante nefastas, principalmente a nível neurológico e cardíaco, sobretudo se misturado com álcool.

'AFTER FREEDOM'

O pós-festival está marcado para os dias 24 e 25 na Herdade Calha do Grou, em Almeirim, com mais dois dias dedicados à música electrónica. Os provenientes do Freedom Festival têm desconto na entrada.

Anexo XI – Artigo do Jornal de Notícias sobre a detenção de pessoas durante o Freedom Festival de 2007

Disponível em http://jn.sapo.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=708696

Elvas: GNR detém 108 pessoas e apreende 15.000 doses de droga durante festival de música electrónica

2007-08-21

Lusa

Évora, 21 Ago (Lusa) - A GNR deteve 108 pessoas, entre os 20 e 30 anos, por suspeitas de tráfico de estupefacientes, durante um festival de música electrónica em Elvas, nos últimos dias, e apreendeu 15.000 doses individuais de droga.

O comando da Brigada nº 3 da GNR, responsável pelo policiamento no Alentejo e Algarve, revelou hoje que as detenções foram efectuadas entre as 08:00 de quinta-feira e as 24:00 de segunda-feira, numa operação que se desenrolou durante todo o "Freedom Festival".

O festival, que vai na sua segunda edição e é dedicado à música electrónica e trance, decorreu junto a uma albufeira na Herdade Chaminé, nas imediações de Elvas (Portalegre), a "dois passos" da fronteira com Espanha.

Contactada hoje pela agência Lusa, a organização referiu que passaram pelo certame "cerca de 12 mil pessoas", mas escusou-se a comentar a operação policial desenvolvida nos vários dias.

A GNR adiantou que o dispositivo de segurança montado permitiu apreender, aproximadamente, 15.000 doses individuais de substâncias estupefacientes.

Cerca de 1,9 quilos de haxixe, 1.478 selos de LSD, 440 gramas de anfetaminas, 70 gramas de cocaína, 3,6 gramas de heroína e 70 comprimidos de ecstasy estão incluídos na droga apreendida pelas equipas de investigação criminal.

No que respeita às 108 pessoas detidas por alegado tráfico de estupefacientes, de acordo com a GNR, 98 por cento foram homens e 82 por cento de nacionalidade portuguesa.

Quatro dos detidos foram apresentados a tribunal, que decretou prisão preventiva para três no Estabelecimento Prisional de Elvas, devido aos "fortes indícios" recolhidos pela GNR, acrescenta a força policial.

"São três homens de nacionalidade portuguesa de idades compreendidas entre 20 e 25 anos", pode ler-se no comunicado, que acrescenta que os restantes arguidos foram libertados, mediante termo de identidade e residência.

Para as Comissões de Dissuasão de Toxicodependência, refere também a GNR, foram encaminhados 37 casos "por indícios de consumo".

A GNR efectuou ainda, no âmbito da operação de segurança, 11 testes a condutores para despistagem de condução sob influência de substâncias psicotrópicas, tendo obtido "resultado positivo" em sete deles.

Diariamente, a GNR mobilizou para o evento uma média de 30 militares, pertencentes à Infantaria, Serviço de Protecção da Natureza e do Ambiente (SEPNA), Serviço de Investigação Criminal, Cinotécnia e Equipas de Intervenção Rápida da Brigada Territorial nº3.

Os elementos policiais registaram ainda uma queixa, apresentada contra elementos da organização do festival, por "alegadas agressões físicas no interior do recinto".

Na sexta-feira, segundo dia do "Freedom Festival", uma israelita, de 32 anos, que frequentava o evento, deu entrada no Hospital de Santa Luzia, em Elvas, com intoxicação, sendo depois transferida para o Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, onde morreu.

A Unidade Local de Saúde do Norte Alentejano também revelou que, de sexta a segunda-feira, o Hospital de Elvas atendeu "36 utentes" fora da sua área de atracção, igualmente com intoxicações, quatro dos quais acabaram por ser transferidos para outras unidades hospitalares.

RRL.

Lusa/Fim

Anexo XII – Artigo do Diário de Notícias sobre detenções no Freedom Festival 2007

Disponível em http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=663460

GNR fez dezenas de detenções no Freedom Festival

21 Agosto 2007 

A GNR fez dezenas de detenções, alegadamente por tráfico de droga, em Elvas e arredores, nos locais onde decorreu, até ontem, o Freedom Festival, disse uma fonte das autoridades à Lusa.

Na sexta-feira, segundo dia do Freedom Festival, uma mulher que frequentava o festival deu entrada no hospital de Santa Luzia, em Elvas, tendo sido depois transferida para o Hospital Distrital de Portalegre, onde acabou por falecer. O médico que chefiava o banco de urgências não quis revelar as causas, remetendo os resultados finais para a autópsia. Também outras pessoas que estiveram no Freedom Festival foram assistidas por "coisas ligeiras", disse uma fonte do hospital à Lusa.

A responsável pelas relações públicas do Freedom Festival, refutou, em declarações à agência Lusa, responsabilidades da organização em relação a eventuais incidentes registados no âmbito do festival. A mesma responsável garantiu que esteve a trabalhar um grupo de cerca de 400 pessoas, entre os quais 60 elementos de segurança e uma equipa da Cruz Vermelha Portuguesa, com três viaturas em permanência.

A terceira edição do Freedom Festival, dedicado à música trance, aconteceu junto à albufeira do Monte Chaminé, próximo de Elvas. |

Anexo XIII – Artigo do Público sobre rusga policial no Boom Festival 2008

Disponível em http://www.publico.pt/Cultura/gnr-e-pj-fazem-rusga-no-boom-festival-mas-nao-encontram-substancias-ilicitas_1338274

GNR e PJ fazem rusga no Boom Festival mas não encontram substâncias ilícitas

08.08.2008 - 20:00 Por PÚBLICO

O Boom Festival começou hoje com uma manhã diferente. Às 07h00 cerca de 60 elementos do departamento de investigação criminal da GNR e a PJ entraram no recinto do evento e, com viaturas e cães, fizera uma rusga ao local onde irá decorrer a sétima edição do festival, na Herdade do Torrão, em Idanha-a-Nova. O objectivo da mobilização foi encontrar alegadas substância ilícitas, o que acabou por não acontecer.



A organização mostrou-se satisfeita por "esta operação desmistificar uma série de assumpções" sobre o evento (**Luís Ramos (arquivo)**)

As forças policiais inspeccionaram tendas, restaurantes, bares e lojas, onde trabalham cerca de 200 pessoas, entre elementos da organização e trabalhadores externos. A operação terminou duas horas depois, cerca das 09h00, não tendo sido encontrada qualquer substância ilícita no recinto.

“Esta operação vem desmistificar uma série de assunções que ligam directamente a organização do Boom Festival a situações associadas com substâncias ilegais. Estamos muito felizes pelas forças de ordem terem confirmado a rectidão do Boom Festival. Há anos que estamos a ser alvo de representações na praça pública para o nosso bom nome, que nos têm sido extremamente negativas. De certa forma, hoje de manhã foi feita justiça”, refere Jorge Fialho, relações públicas do evento.

Anexo XIV – Artigo da revista Única (Expresso) sobre *trance* psicadélico e consumo recreativo de drogas

Disponível em

<http://aeiou.expresso.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=ex.stories/537982>

Geração explosiva

As drogas "recreativas" invadiram a noite. A nova moda são os cocktails bombásticos de ecstasy e Viagra.

Ana Soromenho (www.expresso.pt)

Gonçalo Santos

Sábado, 26 de Setembro de 2009



Os jovens que usam drogas como pastilhas e ecstasy não se consideram toxicodependentes

"Queres *speeds*?" O rapaz tem pouco mais de 16 anos e sem esperar pela resposta desaparece no pinhal. A mesma pergunta poderia ter sido lançada noutra festa. Nos anos 80, quando se 'speedava' ao som da *new have* ou do *rock'and'roll*, as letras das nossas canções preferidas entravam no corpo (com ou sem ajuda de substâncias ilícitas) e eram a matéria para a libertação do espírito e o veículo para a dança. Mas, na noite de sábado passado, numa tenda montada em pleno descampado da serra de Sintra, dançava-se *trance*, e ninguém canta ao som de *trance*.

A batida sincopada, pura e envolvente na sua frieza monocórdica, entranha-se até aos ossos. Da mesa de mistura do DJ israelita projectam-se sobre a pequena massa compacta fachos de luz esverdeada e ele dispara rajadas de ritmo sobre a pista. Parece controlar em absoluto os músculos dos corpos que vibram na tenda iluminada.

Tudo em redor é escuro. O cheiro a cannabis confunde-se no cheiro a terra seca e mistura-se com a frescura do pinhal. Há um frenesim eléctrico de gente - a maioria jovens, a maioria rapazes - que se movimenta em pequenos bandos. Alguns trazem t-shirts penduradas ao ombro e o dorso nu, apesar do frio de cortar. Subitamente, três

figuras fardadas avançam pelo recinto da festa. São militares que vigiam a mata. Vieram espreitar e trazem pistolas no coldre. Um deles carrega displicentemente uma G3, que, de vez em quando, segura nas mãos como se fosse disparar. Mas ninguém parece ligar, ou tão-pouco querer saber, de três militares que invadem uma *free-party* (festa organizada ilegalmente), algures do meio da serra de Sintra.

"Quando estou numa discoteca a passar música, sei olhar para o aspecto global do público e reconhecer que 90 por cento das pessoas estão sob o efeito de qualquer coisa. Consigo percebê-lo pela maneira como dançam e pela forma como estão totalmente receptivas e activas", explicava-nos há poucos dias Rui Miguel, DJ português, especializado em música electrónica e *house* progressivo. Tem 36 anos, trabalha nas pistas de dança desde os 18. Também ele é dado aos mais variados consumos de substâncias psico-activas: da cocaína ao ecstasy e seus derivados (vulgo pastilhas), até às ervas puras. "Heroína, não", ressalva. "Nunca experimentei. É uma droga muito decadente."

Em busca do prazer

A cultura de noite está inequivocamente ligada ao consumo e à procura do prazer. Tem-se movimentado velozmente ao longo das últimas décadas e as drogas que lhe estão associados antecipam e projectam as novas formas sociais de estar de gerações em fúria de viver. As *raves* que surgiram nos anos 90 foram uma resposta à cultura da *house*, libertaram os amantes da música de dança e tomaram de assalto primeiro os espaços urbanos abandonados, depois as zonas fora das cidades. No início do movimento *rave* havia uma intenção de rasgar e quebrar a regra que não se prolongou na cultura da *free-party*, onde o espírito dominante é somente viver intensamente a festa, de forma livre e breve, usufruindo a música e a ligação ao corpo numa entrega absoluta ao prazer da dança.

Neste contexto, a palavra 'droga' fundiu-se com o termo 'lúdico' e, assim, entramos alegremente na era dos consumos recreativos. Os novos dependentes descartaram-se da carga negativa inerente à palavra toxicodependência. Hoje chamam-se consumidores.

"Atenção às palavras", alertava-nos Hélder Santos, responsável pela organização Conversas de Rua, há mais de 12 anos a trabalhar na noite. "Já não se usa falar de drogas leves e de drogas duras. Agora dizemos consumos legais e ilegais e o termo genérico passou a ser substâncias psico-activas."

Nesta mudança de paradigma está implícita toda uma nova forma de olharmos para o fenómeno. Explica Hélder Santos: "Quando, há cerca de 10 anos, os toxicodependentes saíram para a rua e apareceu a figura do arrumador, esta geração, que agora tem vinte e tal anos, interiorizou uma ideia de decadência associada à droga que não confere com a cultura generalizada que se observa nas drogas associadas à noite.

A maioria das pessoas que faz o culto da noite pratica uma variedade de consumos. O drogado *down* já era. Agora, as pessoas consomem e vivem o seu dia-a-dia sem terem sequer consciência se há ou não neste comportamento uma atitude de dependência. Tudo isto tem exclusivamente a ver com auto-imagem, performance e prazer."

Cocktail de Viagra e ecstasy



Fernando Mendes, psicólogo de Coimbra, presidente do IREFREA em Portugal - o instituto europeu que promove estudos sobre prevenção e comportamento de risco - conta uma história insólita: "Estava a fazer um estudo sobre o consumo de *ecstasy* e foi-me dito que havia um grupo de jovens que consumia nas praias da zona de Leira. Teriam entre 15 e 19 anos. Quando falei com eles, percebi que as noites na praia eram concursos de sexo, jogos colectivos, com o objectivo de ver quem conseguia aguentar mais, variando de parceira, na mesma noite. Neste ritual, alguns deles faziam batota e tomavam drogas misturadas com Viagra."

A busca do prazer levou ao consumo de um cocktail explosivo, que associa o ecstasy ao viagra e também pode ser misturado com bebidas energéticas como o REDBULL

Esta foi a primeira vez que o psicólogo se deparou com a prática do *sextasy*. Trata-se da ingestão de um cocktail explosivo, que associa o *ecstasy* (e mais recentemente a cocaína), ao Viagra, que também pode ser misturado com bebidas energéticas como o Redbull. Diz-nos o psicólogo: "Aquilo que para mim começou por ser um caso, ganhou visibilidade. Não posso dizer que seja um fenómeno muito generalizado, mas já tem alguma dimensão e revelou-nos um novo perfil de consumidores, para quem a diversão, a noite e a música estão associadas a uma vontade intensa de desejo sexual."

Neste perfil, inscrevem-se jovens e adultos, cujas idades podem variar entre os 20 e os 35 anos. "São jovens machos predadores, que associam o *ecstasy*, que proporciona uma sensação de relaxe, bem-estar e despertar dos sentidos ao Viagra, que lhes dá a ideia de uma performance sexual infalível. É um fenómeno transversal e interclassista e nem sempre está associado a dependência, mas que acarreta enormes comportamentos de risco, pois, neste estado, raramente se preocupam em usar preservativo" acrescenta o psicólogo.

Nos últimos anos, foram publicados inúmeros estudos sobre o consumo de Viagra entre uma população cada vez mais jovem, que toma o famoso comprimido azul associado a outro tipo de drogas para fins exclusivamente recreativos. Todos eles alertam para o perigo associado ao seu uso sistemático, pois pode causar danos irreversíveis no sistema límbico e provocar impotência.

"Droga e prazer estão intimamente ligados e sempre assim foi ao longo do tempo. Mas desde os anos 70 que temos vindo a sublimar uma cultura puramente hedonista. Toda esta generalidade de policonsumos *ecstasy*, derivados e todo o tipo de substâncias: cocaína, haxixe, erva, etc.), associados puramente à ideia de diversão, é um reflexo disso mesmo", afirma o mentor de Conversas de Rua.

A sua experiência ao longo destes últimos 12 anos a trabalhar sobre consumos recreativos leva-o a observar a mudança sistemática de consumos entre a população jovem. Com a divulgação acelerada de informação tudo é rápido, tudo compete. Via Net, podemos encomendar quilos de Viagra, saber exactamente todas as substâncias de que é composto um speed ou um ácido e fabricá-lo em laboratórios caseiros.

Nas suas incursões na noite, uma das perguntas que as equipas desta organização fazem aos jovens é: "Que droga pensas estar a consumir no próximo ano?" Esta indagação, permite-lhes fazer uma sondagem que lhes dá as pistas para perceber qual a nova psico-substância que irá ser posta a circular e, assim, trabalhar nos *flayers* que distribuem nos bares e nas festas.

"A droga que começou agora a dar é a ketamina. Um anestésico usado em medicina veterinária, que em contextos recreativos, e dependendo das doses, pode provocar uma combinação entre efeitos estimulantes, depressores e alucinogénios. Apresenta-se sob a forma líquida, em pó ou pode ser ingerida através de cápsulas", explica.

O lema da associação Conversas de Rua em relação à prevenção de drogas é apenas este: reduzir riscos, minimizar danos. O método que praticam baseia-se simplesmente em veicular informação sobre as várias drogas que circulam no mercado, alertar para os danos, distribuir preservativos, conversar com quem precisa e estar disponível para o *talk down*.

"No fim de uma noite de dança e de consumos há sempre muita gente perdida e exausta, que facilmente pode entrar em pânico." Num estudo sobre noite e cidades, recentemente publicado pelo IFRRA, os portugueses estão assinalados, a seguir aos espanhóis, entre todos os europeus os que mais horas saem à noite. Mas nos gráficos dos acidentes de viação e nas entradas das urgências dos hospitais, a associação ao consumo de substâncias psico-activas ainda está por fazer.

Em Sintra, a sombra escura das árvores ganha nitidez mal o dia amanhece. Enquanto houver energia, a festa está programada para continuar. Mas, já de manhã, há mais gente enfiada dentro dos carros estacionados na areia do que na pista. A imagem faz lembrar um cenário de *drive-in* sem tela de cinema: carros alinhados, cheios de gente lá dentro, num desejo partilhado de prolongar a noite até à eternidade, antes de se fazerem à estrada.

As drogas recreativas

Ecstasy

A metilendioximetanfetamina (MDMA), mais conhecida por ecstasy, é uma droga que bloqueia a reabsorção da serotonina e dopamina no cérebro, causando euforia, energia, sensação de bem-estar, alucinações e grande perda de líquidos. Faz efeito após 30 minutos e dura algumas horas. Os riscos do consumo são a desidratação, exaustão, convulsões e mesmo a morte. É vendida sobre a forma de comprimidos, que custam cerca de cinco euros cada.

LSD

ou a dietilamida do ácido lisérgico, é uma das mais potentes substâncias alucinógenas conhecidas. Actua sobre os sistemas neurotransmissores e altera a actividade visual e sensorial. Uma gota em estado puro custa entre 7 a 10 euros.

Speed

É também conhecido como anfetamina ou sulfato. É uma droga estimulante normalmente encontrada sob a forma de um pó esbranquiçado, geralmente misturado com outras substâncias como cafeína e talco. Causa euforia, bem-estar e energia, e os efeitos duram três a seis horas. Custa cerca de 20 euros por grama.

Ketamina

A nova droga da moda é um anestésico usado em medicina veterinária, que pode provocar efeitos estimulantes, depressores e alucinogénios. Apresenta-se sob a forma líquida, em pó ou pode ser ingerida através de cápsulas. Custa 30 euros por cápsula.

Cocaína

A velha cocaína é um químico de origem vegetal derivado de um arbusto. É um psicostimulante potente que causa sensações de prazer intenso. Tem grande potencial de causar dependência, hipertensão e distúrbios psiquiátricos. Os preços variam entre os 40 e 70 euros por grama.

Consome-se ecstasy com Viagra

Nuno Monteiro, urologista

Quando se deu conta de haver entre os jovens este consumo de Viagra associado a outras drogas?

A primeira vez que ouvi falar de sextasy foi através de revistas internacionais, que veiculam muito rapidamente todo o tipo de informação na esfera da sexualidade e davam conta deste fenómeno, que apareceu na Califórnia. Nos últimos quatro anos, começaram a aparecer doentes no consultório.

De que idades?

Muito novos.

Queixavam-se de quê?

Falta de erecção e de desejo. Isto tem a ver com o consumo de ecstasy. E não são só homens. Mulheres também.

Porquê?

Porque destrói irreversivelmente o sistema límbico.

Como?

O ecstasy actua no zona do sistema cerebral onde está a sede do desejo sexual, que fica de tal maneira acelerado sob o efeito do ecstasy que acaba por perder as capacidades bioeléctricas. Todas as drogas recreativas têm a função de exacerbar os transmissores da capacidade bioeléctrica. Isto tem tudo a ver com o sistema nervoso, que é um mecanismo muito complexo. Posso dizer que, ao tomarem ecstasy, ou cocaína, repetidamente - embora com a cocaína os danos não sejam irreversíveis -, os homens perdem o desejo, e, claro, sem desejo, não há resposta erétil.

É por começar a sentir perda de desejo, que tomam Viagra?

Não. Penso que a maioria da população jovem que toma Viagra é para conseguir melhoria nas performances sexuais.

E melhora?

Na realidade, o Viagra não actua num homem que não tenha disfunção eréctil. É apenas uma questão psicológica, o chamado efeito placebo, como está convencido que vai funcionar, funciona mesmo.

Provoca danos se for usado em pessoas que não tenham disfunção sexual?

Não há nada escrito, nem está confirmado que provoca danos. Não acredito que o Viagra, por si só, tenha riscos. Pode é não ser adequado.

O consumo de sextasy tem aumentado?

Não creio. Pode aumentar ligeiramente no Verão ou na altura dos festivais. Aliás, a ideia de drogas, e o álcool também é uma droga, associada ao desejo de festa sempre existiu. Na *belle époque*, por exemplo, tomava-se absinto. Um bebida bonita, verde, com fenómenos de encenação espectaculares, mas que destruía irremediavelmente o sistema límbico.

Quanto tempo demora até o ecstasy destruir de forma irreversível o sistema límbico?

Se houver um consumo grande muito regular pode variar entre dois a oito anos.

Que tipo de prevenção recomendaria?

Sou absolutamente contra proibir, deve-se informar. Uma das causas da diminuição do consumo do tabaco entre a população masculina, e sobre isto não tenho a maior dúvida, foi quando apareceu o aviso: "O tabaco causa impotência." Para os homens, a impotência é uma ideia mais assustadora do que o cancro.

Anexo XV – Flyers de Festas de Trance no Algarve

07 Maio
Safe Nature Project
PRESENTS

Green Concepts

Local: Algarve OUTDOOR!!!
Deco: Safe Nature Project
Entrada: 7 Nature's
Hotline: 965438241 & 916007071
Keep it Green, Keep it Clean!!!

Live
Charade (Cortex Prod.)
Meccano (Crystal Matrix)

O's
Donsi (Starlight Records)
Chucky (SickRecords)
Spiritual Fingers (Nostradamus/O-Dance)
Dei3our (Crystal Matrix)
Sicko Argument (Vision Tek Rec.)
Iceolation.br (soundcribe/SwingMusicAgency.com)
Psyfinger (Nostradamus/O-Dance)
Aquatic Nature (Independent)
Pradha (Cortex Productions // Karkeja Krew)
Sasam (Safe Nature Project)
Marloo (Independent)
Snurf (Cortex Prod. // ROA & Startrip Rec.)

Chill Out
Space Designers (Crystal Matrix)
Nature Freak (Safe Nature Project)
Dei3our (Crystal Matrix)
Spiritual Fingers (Nostradamus/O-Dance)
Sicko Argument (Vision Tek Rec.)
Sasam (Safe Nature Project)
Krapp (Minimal set)
Paperboy (Minimal set)

HALFIFE
Apresenta

FORTTES FESTIVAL

1 e 2 MAIO 09
ALGARVE | V.R.S.A.

LIVE PERFORMANCES

- MYRAH** (Namaha Rec./Spergato Rec./Pajart/Salvo)
- ORIANIS** (Namaha Rec./Fire Spirit)
- INSANE PROJECT** (Pivot Proj. Inc)
- ELECTRONIC CONCEPT** (Gonçalgate Rec./Pegivore Rec./Namaha Rec)
- GROOVE ATTACK** (Puggattaring)

DJ'S PERFORMING

- SPiritual Fingers** (Nostradamus O-Dance/Psy-Fi Rec)
- KAMALA** (Good Trance)
- DID'S** (Another Side World Magic Mix)
- MADJCLAUD** (Halfife Free DJ)
- URVOX** (Collective Memories, Mea)

CHRY'S (Halfife Free DJ)

PSYFINGERS (Nostradamus O-Dance)

MIX MASTER vs PSY-DENDE (Another Side World)

HALFGURU (Halfife)

MURYAN (Astral Influence)

Decor by : MYSTIKGURO (PT)
Arte CIRCENSE by COME_OHM_FIRE

Login : ID FORTTES

Powered by : RUMSOUND

DJANES

- MYZO** (Lil' Lag 'N' Rec./Bleach/Nostradamus)
- ELLES.DI** (Magic Minds)

Local : ALGARVE / Vila Real de Sto. Antonio
Rota : Sul Norte ou Norte Sul — Nova Via Rápida 1027 - VRS Antonio/Alcoutim
Sair Sentinela Azinhai — Sentinela e segue as setas (1+ 15Km)

Info: 963 485 435 / 91 537 098 / 936 337 85

HALFIFE

100% WAGEM. RESPETA A NATUREZA

3 pp apresenta:
Alternative Frequency III
 30 de Abril 2019

Sycko Argument
 (Vision Tek Rec)

Spiritual fingers
 (Nostradamos)

Siul leuqim
 (3pp)

E-klash
 (Independent)

APRESENTA
Associação RE Musicos (Faro)

PSYCHEDELIC | PROGRESSIVE | FULL ON | NO DARK

TRANCEPOTTING

LISBOA
MR FRITZ
 [ONE FOOT RECORDS, ZA]
myspace.com/mrfritzdj

LISBOA
GUAPA LEE DJ
myspace.com/guapaleedj

LISBOA
KHALEEL b2b DJANE NAJHA
myspace.com/djkhaleel | myspace.com/djanenajha

4 AM
FRID TO SAT 9TH MAY
ARC MUSICOS FARO
 5 BEATS W/ 2 BEERS

PARTE DAS RECEITAS REVERTEM PARA AAPACDM
 ASSOCIAÇÃO ALGARVIA DE PAIS E AMIGOS DE CRIANÇAS DIMINUIDAS MENTAIS

sound powered by: **STARFISH SOUNDSYSTEM**

SEXTA FEIRA 27/03
Marginalia bar
DOUBLE JEOPARDY

SPIRITUAL FINGERS VS PSYFINGER
SOUTH VISION
SIDE FX VS SURADHIA

INICIO 23:00
ENTRADA LIVRE 200
 Rua do Arco Maravilhas nº35, Portimão

MARGINÁLIA BAR PROUDLY PRESENTS
GOING MAINSTREAM TRANCE PARTY

22/05/09 @ MARGINALIA BAR PORTIMÃO

Um dos DJ's mais conceituados da cena trance actual em Portugal, pela primeira vez no Algarve.

JUGGLER

Utopia Rec/Crystal Matrix Rec Pt. (www.myspace.com/djjuggler)

SIDE FX
(Marginália Crew Pt.)

SURADHIN
(Marginália Crew Pt.) (www.myspace.com/suradhindj)

SOUTH VISION
(www.myspace.com/southvisionproject)

Início: 23:00 Log In: 3logs
Rua do Arco Maravilha 5 N.º 35, Portimão.
(Junto à Igreja Matriz)

HIPNOTIC TRIBE

Apresenta

DIGITAL ALLIANCE

13/06/2009

Live Act

STATEVOLUTION
(SPECTRAL REC / TIC REC)

DIGITAL PHASE
(COOP TRANCE)

ELECTRONIC CONCEPT
(COSMATIC RECORDS/RECONAMA REC)

Dj Set

PATRO
(HIPNOTIC TRIBE/MAG VIBES)

MURYAN
(GREEN PLANET)

PSYFINGER
(NOSTRADAMUS/DJANCE)

SPIRITUAL FINGERS
(NOSTRADAMUS/PSY-FIBER/GREEN PLANET/TRANSONIC/DJANCE)

PSYVIBE
(MAG VIBES)

NATIVE
(HIPNOTIC TRIBE)

FIRST ELEMENT
(MAG DWARF/COSMIC SPACE/TRANSONIC)

SIDE FX vs SURADHIN
(MARGINALIA CREW)

Decor: TOTA - WWW.ARTBZINNET

Local: RIBEIRA DE ALFONTEs - BOLIQUÊME ALGARVE

Info Line: 91 2681 12 10 WWW.COABASEDE

Nostradamus

STAIRWAY TO HEAVEN

04/07/2009

Lives

Tryambaka

Shri Yantra Tartaro

DJ's

Fritz

PsyFinger

Upsilon

Free Minds

Marlo

Dark Seed

Side FX

Suradhin

ANALAVORY

Decor: Nostradamus

Algarve PROJECT

Local: a anunciar 3 dias antes da festa

Info Line: 91 270 73 03

www.coabasede

Assoc. R. C. Música e Assoc. Oficial Via Forma Apresentação

GUADIANAFEST 09



31 JULHO e 1 AGOSTO
AZINHAL - ALGARVE

Lives 31.07

- Ocelot (USA/PT) (Avatar, Zaikadek, Vertigo, Dropout)
- Nammah_Ohm (EC/PT) (8th Circle Recs / PsyMoon recs / Trance nation / Twisted Face Recs / Templar Dragon Recs)
- Electronic Concept (PT) (Geomagnetic rec/Psycore rec / Namaha rec)
- Normax (PT) (Independent)
- VisualCreative (PT) (Geomagnetic rec/Namaha rec/Bionicle Tribe rec)
- DJ_set 31.07
- Trip swicht (PT) (Urban Antidote rec / Apurãmi rec)
- Terminologista (PT) (Apurãmi rec / Scared Evil rec)
- Sycko Argument (PT) (Vision Tek Rec)

Lives dia 01.08

- Olive tree dance (PT)
- Sattyananda (India) (Audio Ashram)
- Holophoniki (PT) (MidwayStation Records)
- DJ_set 01.08
- Djane Lady Lay (PT) (MidwayStation Records / Magnetika Agency)
- Yakai (PT) (samaveda)
- Key Sense (PT) (unsigned)
- Drum & Bass
- Hi Fidel Cartel (UK/SP)
- Sir Aiva (PT)
- Disca Riscos (PT)


Log in:
12.50€ (1 dia) Antecipado = 10 € + 1 beb.
20.00€ (2 dias) Antecipado = 15 € + 2 beb.
Mais info: myspace.com/guadianafest
www.goabase.de
Info line: 96 992 39 45

Oferta do ep "Biblical Refutation" (PSYMOON RECS) de Nammah Ohm as primeiras 200 entradas
- Parque de campismo gratuito
- WC / Chuveiros

Rota: A2 + IP 1 (Via do Infante) + saída V.R.S António + Beja / Mertola segue para Beja Mertola + saída Azinhal / Sorromeia + Azinhal + segue os triangulos laranja ou as placas guadianafest

HAPPY DARKLAND

26 DEZEMBRO



LIVE

- MENOG - (SPECTRAL / DIVISION)
- DREAM MACHINE - (SIDE WAVE)
- ELECTRONIC CONCEPT - (NAMAHAY / DIGITAL COMPACT)
- DIGITAL DRUGS COALITION
- METEOR BURN - (BLIND NOISE / NEUROTRANCE / GEOMAGNETIC TV)
- SOUTHVISION - (SIDE WAVE)
- ELEKTROMIND - (MICROEMOTIONS / TECHNICAL MIND)

DJ

- BLASH - (WIRE / MURK AGENCY / FRACTAL SPECIES / H. ISLAND)
- DARK ELEMENT - (PSYROOTS)
- ANESKET - (PSYROOTS)
- SPIRITUAL FINGERS - (NOSTRADAMUS)
- DIVINER - (PSYROOTS)

PLACE: LAGOS - RAPOSEIRA - PARQUE DE CAMPISMO DA INGRINA
DECOR: NOSTRADAMUS

INFOS: GOABASE.DE / ORG-PSYROOTS@LIVE.COM.PT

Decide To Smile Apresenta

EXPERIENCE

19.09.2009

em Alcoutim Algarve



Com o apoio da Câmara Municipal de Alcoutim



Hypnotic tribe Apresenta
Patro B_Day Party
 Boliqueime/Algarve
 24/10/2009
 Live Act
 Electronic concept
 (Geometric / Namaste mix)

Patro US Wendy (Djace /Hypnotic Tribe)
Aquatic Nature (Hypnotic Tribe)
Spiritual Fingers (Nostradamus/D_Dance/Transition)
Native (Hypnotic Tribe)
Psyvibe (Djace /Hypnotic Tribe)
Slash (Solo /Hypnotic Special/Hypnotic Island)
Sarashin (Hypnotic Tribe)
Sylar (Independent)
Deco
Hypnotic Team Dancor/Safe Nature Project
Local

ALGARVE Na A22 Via do Interoeste virar saída Boliqueime. Seguir para Loulé. à direita.
 Seguir em frente a virar para Campina / Tavica. à esquerda. Passar a
 BOMBA Petrolifer e seguir em frente até chegar a Alfornes. Virar à esquerda para Boliqueime.
 A menos de 1 km ATENÇÃO! Em um CAFÉ à direita, e um sinal a dizer ALGARVE virar à direita.
 Sempre em frente subir (curva de 500 mts). Tem uma placa branca!!!
 Virar à esquerda para terra batida (a estrada de alcatrão continuamos curva para a direita).
 Segue esse caminho de terra 3 kms até floresta...Safe Trip

Entry 5 Tribes

Hotline: 96 161 11 63 e 91 824 45 96 Email: hypnotic_tribe@hotmail.com

NOSTRADAMUS Apresenta
The New Beginning
 Open Air Party 1 de Maio 2010
 Algarve

Live Act's
Stunt Project (Apresentação do Novo Live Act da Nostradamus)
D_Maniac (Namaha Records / One Foot Groove Rec)
Tryambaka (Spectral Rec / Bhooteshwar / One Foot Groove Rec)
Sick Addiction (TK Rec)
Mainstage
Surya Namaskar (Magnetika Agency / TK Rec)
Spiritual Fingers (Nostradamus/D_Dance/Transition)
Psy Finger (Nostradamus/D_Dance)
Muryan (Nostradamus)
Theo (Nostradamus/Sotrip TV/D)
Surashin (Géng Mainstream Prod)
Local
Brevemente...

Atenção: Este é o último flyer em papel. O próximo poder receber no teu email e em simal Para mais informações das nossas festas desce-nos os teus contactos.

Acesso: 12 euros Info: 351 96 824 51 78
 nostradamuscentral@hotmail.com www.goulada.de

ROULEZ RECORDS APRESENTA
techtroology
 23 DE JANEIRO 2010
 FARO

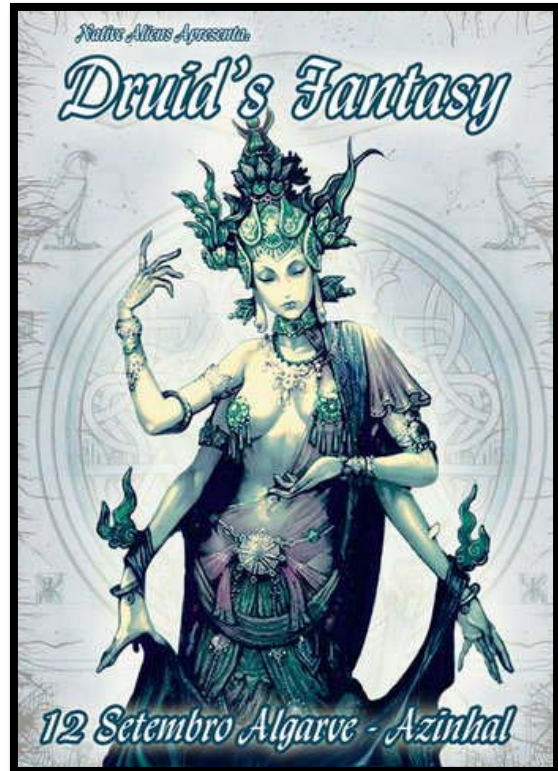
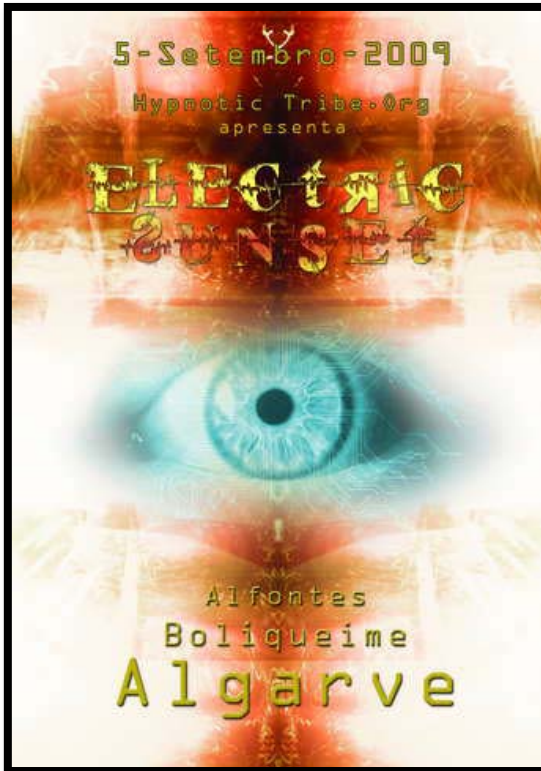


MANIFEST LIVE ACT
 Apresentação de novo compilação SOBELLA LUNA

plasmoon (MAGNETIKA AGENCY / TK REC)
bunker jack (D-DANCE REC / MAGNETIKA)
cosmo circle (D-DANCE REC)
specter (FRIENDS SPECIAL SURPRISE)
MANIFEST DU SET
ltrl (Special B-Day set) (D-DANCE REC / MAGNETIKA)
eagen (D-DANCE REC / SPECTRO ISLAND)
abhay (D-DANCE REC / SPECTRO ISLAND)
delta (MAGNETIKA / MANTILLA TRIBE)
psyfinger (NOSTRADAMUS / D-DANCE REC)
spiritual fingers (NOSTRADAMUS / D-DANCE REC)
mad mike us pype (MAGNETIKA / D-DANCE REC / MANTILLA TRIBE)

LOGIN 9h Início até às 02:00
 16h Início a partir das 02:00 (OFERTA DE 2 BEBIDAS LEVES)
 DECOR: NOSTRADAMUS
 LOCAL: FARO
 Associação de Músicos de Faro

Hotline: www.goulada.de
 Goulada
 MANTILLA TRIBE



Psychedelik Roots presents ... birthday party

LIVE ACT

- KHAOS SEKTOR
- EVILCORE
- MEKANICAL MIND
- DEKHAT- BHULI
- KARTIKAY
- DREAM MACHINE
- AKÉS
- METEOR BURN
- ELECTRONIC CONCEPT
- ELEKTROMIND

DJ

- ANESKET
- MULONDARK
- DARK ELEMENT
- KANNIBAIS
- DEKHAT- BHULI
- FRITZ
- PSYKAOS
- DIVINEK

MASSAKRE KANNIBAL

@ Barragem da Bravura - Pereira - Algarve
31 Outubro 2009. 22h (infos goabase.de)

LIVE ACT'S

Sycmos
(Blitz Musik)

Vibraddict
(Blitz Musik)

Signa
(Secret Mood)

Dream Machine
(Psyroots)

Side Fx
(Going Mainstream / Side Wave Rec)

Dj's

Slash
(Fractal Species / Hypnotic Island)

Suradhin Vs Side Fx
(Going Mainstream / Side Wave Rec)

DECO
Tota
<http://www.art.bzin.net>

VJ
Wonder Boy
(Uninvited Screw)

Discoteca Privé - Praia da Luz

A22 - Saida Lagos/Vila do Bispo; na segunda rotunda virar à direita direcção Sagres/Vila do Bispo; nos semaforos virar à esquerda direcção Praia da Luz; à entrada da Praia da Luz virar à esquerda e seguir as setas que dizem Praia. Em frente à praia encontram o Privé.

7€ C/ Uma bebida leve
Email suradhin@gmail.com

www.goabase.de Hotline: 96 21 444 84

MAGIC MOMENT 4

Live Act
SouthVision
www.myspace.com/southvisionproject

Dj Set
Leuname
Dj Bust vs Samristyk

FREE

Espiche - Moinho's Valley
11 Julho 2009

Safe Nature Project
Apresenta
Natural Elements
25 de julho 2009

Percussão africana, a abrir a festa às 23.00!!
Movimento Rhakatta

Lives
Electronic Concept
(Geomagnetic Rec / Psycore Rec / Namaha Rec)

Counteractive
(Biomechanix Records)

D.N.I
(Ultravision Rec / Namaha Rec / Biomechanix Rec / BR)

Digital Phase
(GoodTrance)

Dj's

Sagam
(Safe Nature Project)

Spiritual Fingers
(Transition / Notadamus / D-Dance / Psy-Func)

Native
(Hypnotic Tribe)

Patro
(Mystic / Tribal / Magic / Zeb)

PsyFingers
(Notadamus / D-Dance / Psy-Func)

Namasté
(independent)

Yunna
(Crystal Mirror)

Deco: SafeNatureProject & Hypnotic Team Deco

Festa ao ar livre

Agradecemos que não tragam garrafas de vidro pois cuermos evitar vidro partido/espalhado pela festa.
Pedimos que não façam fogueiras, a natureza agradece.
Aconselhamos que dêvem os animais de estimação em casa pois a potência do som afecta-lhes a audição.

Local: a ser anunciado 3 dias antes da festa no Goabase.cie!

Infoline: 965438241 & 916007071 Entrada: 7 Natures Flyer by: SpiritualFingers