
Contaminação *clubber*: corpo e performance na cena de São Paulo

Clubber contamination: body and performance in the scene of São Paulo

Morgan Franzoni Caetano



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/15918>

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Morgan Franzoni Caetano, «Contaminação *clubber*: corpo e performance na cena de São Paulo», *Ponto Urbe* [Online], 31 | 2023, posto online no dia 10 dezembro 2023, consultado o 07 janeiro 2024.
URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/15918>

Este documento foi criado de forma automática no dia 7 de janeiro de 2024.

Contaminação *clubber*: corpo e performance na cena de São Paulo

Clubber contamination: body and performance in the scene of São Paulo

Morgan Franzoni Caetano

NOTA DO EDITOR

Versão original recebida em / Original version 29/03/2023

Aceito em / Accepted 15/12/2023

- 1 Na primeira vez que entrei em uma festa *clubber*¹ me senti em casa. Era um espaço inundado por fumaças de diversos tipos de cigarro, com chão sujo de poeira e cinzas, música de batidas fortes que se emendavam uma na outra e pessoas dançando esquisito. Em um movimento considerado ainda hoje controverso em certas áreas da antropologia, entendi que era nesse ambiente que queria estudar: fazer antropologia nessa casa bagunçada e barulhenta que se apresentava para mim, me encantando com diversos estranhamentos. Este artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica² que desenvolvi entre novembro de 2019 e novembro de 2020. Durante esse período, atravessado pela pandemia do Covid-19, trabalhei a relação entre corpo, festa e cidade. Para isso, tive como base as performances que ocorrem em festas independentes de música eletrônica na cidade de São Paulo. O retrato do campo relatado nesse texto corresponde ao momento imediatamente antes do isolamento social iniciado em 2020; após esse momento muitas mudanças ocorreram na cena *clubber* paulistana, porém meus estudos não tiveram continuidade nesse campo.
- 2 O corpo *clubber* é o ponto de início desta pesquisa. O interesse por estudar *performers* se deu pelo reconhecimento de que essas pessoas, ao colocarem seus corpos em evidência, constroem nas performances narrativas e expressões que caracterizam as festas, a cidade e a realidade de cada artista. Dessa forma, entendo as performances como eventos que traduzem no corpo – e através dele – diferentes aspectos da cena *clubber*, constituindo um processo de contaminação entre corpo-performance-festa-cidade. O

contato com as *performers*³ se deu a partir da minha presença nas festas, nas quais conheci e me aproximei de integrantes do coletivo artístico Metanoia. Como participante desses eventos, pude também observar performances do coletivo em diversas ocasiões.

- 3 Durante 2020, com o impedimento da realização de aglomerações devido ao isolamento social decorrente da pandemia do Covid-19, optei por realizar entrevistas por meios virtuais, me apoiando também em minhas experiências anteriores nas festas. Considero importante evidenciar que, apesar da proibição desses eventos no início da pandemia de Covid-19, não houve consenso na cena *clubber* em relação a essa postura. Durante os momentos críticos do primeiro ano da pandemia, novas organizações de festas surgiram em um movimento clandestino que não seguia os protocolos de cuidados coletivos contra a disseminação do vírus. Por motivos metodológicos – mas especialmente por posição política – me mantive distante desses eventos, não os abordando na pesquisa.
- 4 Minha aproximação com o campo se deu primeiro na condição de público das festas. Esses eventos me chamaram a atenção tanto por não ocorrerem em clubes de festas tradicionais, como também pela defesa de um ideal de liberdade de “poder ser quem se é”: pessoas de gênero-dissidentes; diversas formas de afeto e sexualidade; diferentes estéticas de roupas e maquiagens; aproximação entre organizadores, *DJs*, *performers* e público *etc.* Como uma pessoa pouco entusiasta de festas que ocorrem em clubes tradicionais, o encontro com esses espaços me gerou sentimentos de identificação e pertencimento, mobilizações que posteriormente, através das entrevistas realizadas, apareceram também no relato de muitas *clubbers*.
- 5 Em se tratando de uma etnografia que tem o corpo como centralidade, ressalto a percepção do meu próprio corpo, pesquisador e *clubber*, em relação com a cena estudada. Escrevo da perspectiva de uma pessoa branca, trans não-binária, pansexual e sem deficiências. Silvana Nascimento (2019) apresenta provocações sobre o reconhecimento do corpo des antropólogos⁴ em pesquisas de campo, pensando o efeito dessas experiências na escrita etnográfica. Para Nascimento, o corpo pesquisador torna-se visível e é questionado no processo de pesquisa, permitindo aproximações e distanciamentos com o campo em uma posição múltipla, encarnada e de fronteira. Para a autora, a presença material do corpo
que ocupa um determinado espaço, que se move de uma certa maneira, que possui uma certa linguagem, que expressa marcas de gênero, sexualidade, geração, raça/etnia, religião, nacionalidade, etc, provoca efeitos nos lugares e situações onde se realizam as interações entre as antropólogas e seus(uas) interlocutores(as) (NASCIMENTO, 2019, p. 460).
- 6 A noção de corpo que adoto pressupõe que esse seja compreendido tanto como produto quanto como produtor de sentidos, de experiências e da própria subjetividade; desse modo não se trata de algo dado naturalmente, mas dotado de agência (MALUF, 2001). É com base nessa perspectiva que investigo o papel das performances na cena de festas independentes de música eletrônica em São Paulo: entendo essas performances como momentos de construção de narrativas por corpos não normativos, a partir de suas vivências, sendo contaminadas e contaminando tanto as festas como a cidade. Neste artigo, o entendimento de “performance” será abordado com base em diferentes perspectivas e definições, por vezes de forma propositalmente não explícitas: com isso, objetivo evidenciar as diferentes formas que a cena *clubber* contamina seu entorno, proponho que esses diferentes modos performáticos sejam aqui entendidos como a

exposição de uma arquitetura relacional própria da cena *clubber*. Também a partir desse uso da performance, desenvolvo a noção de contaminação.

A cena clubber

Foi a primeira vez que eu realmente vi o que era o rolê assim. Além de ser na rua... era surreal. Eu lembro que eu fiquei em choque, falei 'gente, que que é isso? O que tá tocando?' [...] Eu lembro que fiquei hipnotizada (Ana Clara, 22 anos; clubber. 2020)⁵

- 7 Com origem na expressão *clubbing*, o termo *clubber* surge na década de 1990, sendo referente às festas de *disco music* (e posteriormente *house* e *techno music*) dos clubes de Detroit e Chicago, nos Estados Unidos. O antropólogo Gibran Braga (2018) afirma que, no Brasil, o termo ganha força ainda nos anos 90 através da coluna *Noite Ilustrada* de Erika Palomino. Segundo Braga, o nome *clubber* cai em desuso nos anos 2000 na cena nacional, na mesma época em que as festas de música eletrônica passam a ser compostas majoritariamente por um público heterossexual elitizado. A partir de 2009, com o surgimento de festas promovidas por coletivos independentes, o termo volta a ser usado. No universo das festas de São Paulo, o termo *clubber* é frequentemente utilizado no feminino; desse modo, me junto a Braga no movimento de respeitar essa forma de tratamento no decorrer do texto⁶.
- 8 Minha pesquisa se desenvolveu no contexto da nova cena *clubber* de São Paulo, que tem como marco inicial a criação do coletivo VoodooHop em 2009 (BRAGA, 2018; BRUGNARA, 2020). Tanto a pesquisa de Braga como o documentário *O que é nosso: reclaiming the jungle* relatam que a VoodooHop teve início no Bar do Netão, na rua Augusta. Durante o período em que participei da cena, de 2017 até 2021, a principal festa desse coletivo ocorria durante três dias em uma cachoeira na cidade de Heliadora, Minas Gerais. É interessante notar que, apesar do termo *clubber* ter voltado nesse contexto, o que caracteriza essas festas é a procura por espaços fora de clubes – o que constitui seu caráter autônomo. A busca por espaços não tradicionais para a realização dos eventos corresponde a demandas específicas da cena: festas com mais de dez horas de duração; maior tolerância para consumo de substâncias psicoativas e práticas sexuais diversas; realização de eventos gratuitos ou de baixo custo; e a defesa de construir espaços plurais e acessíveis a diferentes tipos de corpos.
- 9 Utilizo o conceito de cena para me referir ao universo dessas festas independentes tanto como categoria de análise, como categoriaêmica presente no campo. Magnani (2005) e Facchini (2011) apresentam essa noção como alternativa que complexifica a ideia de “subcultura”. Magnani aproxima cena da categoria circuito – para o autor, ambos remetem a um recorte que não se restringe a um espaço facilmente localizável, a diferença sendo o caráter mais amplo da cena. Esta inclui o circuito – equipamento físico, espaços virtuais e eventos –, como também desenha estilos e comportamentos partilhados que se dão nos e pelos circuitos. Para Facchini (2011), a noção de cena estabelece um caráter elástico e invisível nas fronteiras de supostas “unidades culturais”, podendo variar entre cena regional, nacional ou internacional. Pensar de modo alternativo à ideia de “subcultura” propõe um sentido maior de dinamismo a esses universos sociais.

- 10 Ao me referir à “nova cena *clubber*”, é preciso delimitar o que veio antes e o que a constitui como novidade. Marinês Calil (1994; 2000) e Erika Palomino (1999) descrevem o início das festas de *disco*, *house* e *techno music* em São Paulo, nos anos 1980 e 1990. Em suas obras, as autoras priorizam a produção de estilo em torno do universo dessas músicas eletrônicas, associando esse fenômeno aos “*fashion clubs*”: clubes de festas localizados no bairro Jardins – próximo à rua Augusta e à Avenida Paulista –, e no bairro Santa Cecília. As descrições feitas por Calil e Palomino incluem os convites impressos para a divulgação das festas; os bares e lojas próximos aos clubes; a presença de *hosts/hostess*⁷, *Drag queens* e *DJs*, assim como o tipo de música tocado. Elas descrevem a decoração dos clubes, o perfil – socioeconômico, mas também de estilo estético – das pessoas que frequentavam as festas (as *clubbers*), e as relações estabelecidas entre elas. Os relatos das autoras indicam que as festas na cidade de São Paulo se restringiam a estabelecimentos fechados, idealizados para festas. O público majoritário era de jovens universitários e/ou atuantes da área das artes, audiovisual, moda e outros setores semelhantes. Também eram características dessa cena a busca por expressões de gênero consideradas andróginas e práticas sexuais e afetivas não heteronormativas.
- 11 Atualmente, além de ser priorizada a realização de eventos fora de clubes – festas de ruas, em estacionamentos, antigas estruturas de fábricas, ferro-velho *etc.* – o eixo das festas também se deslocou do bairro Jardins para o centro da cidade. Outra diferença é o comprometimento com um discurso e práticas de acessibilidade às festas: entradas gratuitas, festas gratuitas até certo horário e a prática da *lista trans*⁸. Os estilos musicais mais conhecidos atualmente na cena ainda são o *house* e o *techno*, sendo tocados também: *downtempo*, *minimal*, *disco*, *dark disco* e *experimental* (BRUGNARA, 2020). O perfil das pessoas que frequentam é majoritariamente jovem, universitário, LGBTQIAP+ e de classe média. A aproximação desse público *clubber* com as áreas de moda, arquitetura, artes e audiovisual ainda é recorrente.
- 12 A cena *clubber* não se restringe à experiência das festas ou da música; ela é constituída por redes de afeto, princípios compartilhados, estilo e produção artística. Todos esses aspectos aparecem frequentemente nas falas das pessoas entrevistadas durante a pesquisa. Em conversas com interlocutórias, o termo “família *clubber*” foi utilizado diversas vezes se referindo tanto a redes de afeto (relações afetivas que surgem das festas ou que nelas se encontram), quanto a uma rede econômica (local, cidade de São Paulo; nacional, envolvendo festas de outras cidades brasileiras; ou internacional, comumente sendo citado o intercâmbio Berlim-São Paulo). A fala da *performer* Podry exemplifica essas relações:
- Eu acho que não é só você frequentar a festa. Eu vejo que tem muito a nossa família *clubber*, que é a galera que tá sempre lá, que a gente se apoia. [...] Também não é só o look, mas o look faz parte, porque a maioria das *clubbers* gostam de uns lookinhos estranhos, a gente é as *clubber* coloridas. Mas acho que tem a ver com o lance da união e do respeito também. A gente se respeita muito nos rolês, rolê *clubber* de verdade.” (Podry, 20 anos; *performer* do Coletivo Metanoia. 2020)
- 13 Outra característica da atual cena *clubber* de São Paulo é a defesa em assumir um caráter *underground*⁹. Braga sugere que essa caracterização se dá através de uma “relação tensa entre fechamento e ampliação: parece ser condição fundamental para sua manutenção justamente o controle de suas dimensões para que o caráter *underground*, altamente valorizado, se sustente” (BRAGA, 2018, p. 28). O adjetivo é utilizado no meio *clubber* para se referir ao tipo de música tocado e demais características da cena: participantes, estilo, local dos eventos, relações estabelecidas e

discursos. Para Braga, os critérios de definição entre o que é considerado *underground* ou *mainstream* não são fixos. Ana Carolina, que frequenta festas da cena desde 2015, relata sobre a relação de tensão entre características consideradas convencionais ou não na cena:

Depois que eu comecei a frequentar mais as festas, entender o que tava acontecendo, teve uma vez que eu fui pra D-edge e eu realmente entendi o que as pessoas falavam entre o “boy” e o “underground”. Só que agora a cena que era underground eu não vejo mais tanto como underground. Mas ela dá espaço pra outras coisas nascerem ali que de fato são underground. (Ana Carolina, 25 anos; clubber. 2020)

- 14 Para Ana Carolina, apesar das festas da cena abrirem espaço para “nascerem coisas que de fato são *underground*”, elas também apresentam características consideradas *mainstream*. Em sua entrevista, a interlocutora indicou que, muitas vezes, o público das festas se restringe a jovens brancos de classe média. Para a *clubber*, o fato de muitas referências da cena serem importadas do norte global – em especial da Europa – reproduz certos padrões de dominância, característicos da norma colonial. Por outro lado, o trecho da entrevista reproduzida acima aponta também para aspectos *underground* da cena: o termo “boy” é utilizado como sinônimo de espaços cisheteronormativos, brancos e elitizados – referente à imagem do *playboy*. A *D-edge*, citada por Ana Carolina, é um clube de festas de músicas eletrônicas, localizado no bairro Barra Funda, que muitas vezes aparece em relação de rivalidade com a cena *clubber*¹⁰.
- 15 As principais festas que compõem a cena *clubber* de São Paulo são conhecidas como “geração Voodoo”, muitas vezes sendo realizadas por pessoas próximas ou integrantes do coletivo VoodooHop. Os eventos são organizados por coletivos compostos de DJs, produtores, *performers*, equipe de som, entre outros. No discurso desses coletivos, são recorrentes as pautas sobre direito à cidade, ocupação urbana, diversidade sexual, racial e de gênero e defesa à cultura. Esses temas aparecem em nomes de festas, políticas específicas de eventos e textos compartilhados nas redes sociais dos coletivos – em especial no *Instagram*. Os nomes de festas/coletivos citados durante as entrevistas realizadas foram: Blum, Mamba Negra, Odd, CapsLock, Sangra Muta, Caldo, VoodooHop e Zaragata. Em seu trabalho de conclusão de curso em arquitetura, o *clubber* Gabriel Brugnara (2020) cita diversas outras festas que compõem a cena, como Metanol, Vampire Haus, Dando* e Silver/tape.
- 16 As pautas que mobilizam os coletivos e as características das locações das festas, influenciam diretamente na experiência de seus frequentadores. O sentimento de liberdade que aparece na expressão “poder ser quem eu sou”, é recorrente na fala das *clubbers* – seja em referência ao jeito de se vestir, ao modo de dançar, ou à busca por se sustentar financeiramente realizando uma atividade que gosta. Os trechos de entrevistas a seguir demonstram isso:

Essa coisa de você poder vestir, de ser, de pensar, de trocar ideia com a galera [...]. Quando eu ia em outros rolês que não eram de música eletrônica eu não sentia essa liberdade, esse envolvimento. É muito louco, quando colo no rolê assim eu me sinto tão à vontade: eu vou com um ou dois amigos meus e eu sinto que conheço todo mundo lá, às vezes nem conheço, mas é uma coisa de se sentir em casa. (Ana Clara, 22 anos; clubber. 2020)

Contaminação: uma perspectiva *clubber*

- 17 A cena *clubber* de São Paulo apresenta uma estética própria tanto em termos visuais de estilo de roupas e acessórios, como em um modo próprio de comunicação e linguagens. Para Regina Facchini o estilo é entendido enquanto um marcador da diferença produzido através da cena, em que “os sujeitos são constituídos no processo de citar e deslocar normas sociais, e isso pode se dar no processo de composição ou de encenação de determinado(s) drama(s) por meio do estilo” (FACCHINI, 2011, p. 146). Muito da forma de se comunicar des integrantes da cena se aproxima tanto do Pajubá, como também do *camp*. Braga (2018) e Calil (1994) apontam para presença da forma de expressão *camp* na cena, um modo irônico e ácido de comunicação, presente muitas vezes em espaços LGBTQIAP+. O *camp* se expressa comumente a partir do humor, do jocoso; de forma semelhante, o Pajubá (ou Bajubá) é reconhecido enquanto uma linguagem que nasce entre travestis e que cada vez mais é associada ao meio LGBTQIAP+ (sendo sempre importante marcar suas raízes na história da resistência trans). Ambas as formas de expressão se utilizam do deboche, da reapropriação e do deslocamento de termos considerados abjetos. É seguindo tais tradições que desenvolvo a noção de contaminação enquanto uma perspectiva analítica *clubber*.
- 18 Em entrevista, a *performer* Rato Distópico descreve a imagem do coletivo Metanoia como sendo algo que “*foge dessa ilusão de que clubber só é rico: o real clubber que realmente pula catraca, não tem dinheiro pra nada, tá sempre contaminando a festa*”. Dessa fala, proponho contaminação como categoria analítica para pensar a cena: que influencia e é influenciada pela cidade; que abre espaço para e é constituída pelas performances; que é formada por, para e pelos corpos; que constrói, assim como é construída por um estilo. Não é possível compreender as características das festas de forma isolada. As performances também operam pela contaminação: são o momento de criação pelo ato corporal, em que o corpo apresenta narrativas a partir de suas vivências no meio urbano – mas também o influencia com sua errância. O corpo das *performers* contamina as festas e a cidade. A contaminação é uma perspectiva *clubber* no sentido em que segue a prática da cena de marcar a fala com deboche e ironia, mas também de ressignificar noções tidas como pejorativas – da mesma forma que é feito com os espaços das festas. A cidade contamina o corpo através de objetos – utilizados nas montações – e das experiências que proporciona às *clubbers* no cotidiano. A contaminação acontece na produção das performances, nos temas das festas e na produção de estilo. O corpo é também veículo contaminador, a todo momento presente e carregando em si experiências da cena e de fora dela: seja de maneira estética no cotidiano ou nas práticas performáticas.
- 19 O ato de contaminar evoca noções de pureza, sujeira e perigo – estas que não são estranhas à Antropologia. Tais categorias são entendidas aqui como elementos de uma mesma relação que expressa ritos de organizações sociais, ou seja, são expressões simbólicas das relações entre diferentes elementos da sociedade, organizados hierárquica ou simetricamente de forma válida para todo o sistema social (DOUGLAS, 1991). Ao partir das categorias de pureza e perigo, a antropóloga britânica Mary Douglas (1991) define a higiene como sendo um bom caminho a ser seguido, enquanto a impureza representa uma ofensa contra a ordem. Segundo a autora, a busca por se esquivar da impureza não pode ser justificada apenas pelas noções que temos de doenças: as tentativas de eliminação das impurezas são gestos positivos que buscam a

ordem. Em sua obra, Douglas (1991) demonstra como os rituais de pureza e de impureza atribuem certa unidade à experiência, são atos essencialmente religiosos através dos quais as estruturas simbólicas são elaboradas e exibidas. Dessa forma, a contaminação representa o perigo da desordem, o risco às hierarquias estabelecidas.

- 20 O que essa perspectiva sugere é que expressões de sujeira são evocadas como formas de perpetuação de estigmas em relação a códigos morais e estruturas sociais. Se pureza e sujeira são termos opostos de um campo hierárquico, considero então a contaminação como uma força capaz de atravessar e desestabilizar paradigmas estabelecidos. Na fala de Rato Distópico, o coletivo Metanoia – tanto em sua presença na festa, como em seu trabalho artístico – rompe com a ideia de que a cena *clubber* é um espaço elitizado para corpos brancos¹¹. Ao contaminar as festas com seus diversos marcadores sociais – em especial os de raça e classe –, as *performers* do coletivo contribuem para a pluralização da cena. Tal contaminação não se dá apenas na estética corporal, mas também em técnicas do corpo (MAUSS, 2003), formas de se relacionar e em termos de acessibilidade das festas. Entretanto, a noção de contaminação que proponho não se resume ao que acontece no interior da cena, mas de como ela própria influencia seu entorno – assim como é influenciada por ele. De tal modo, a contaminação não opera de modo unilateral; pelo contrário, ela se faz sempre de forma relacional, no movimento em que a cena, as *clubbers* e as performances só contaminam seu entorno na medida em que são contaminadas por ele.
- 21 Ainda, de forma a contribuir com a elaboração dessa perspectiva *clubber*, considero os apontamentos que Lino Arruda (2020) tece em sua tese de doutorado sobre a figura do monstro dialogam tanto com princípios da cena *clubber*, como também com o que busco aqui elaborar. Para Arruda, o medo da contaminação é uma das principais forças ocultas da monstrosidade; em um entendimento de monstro como sendo subjetivações que tanto partem como são impostas a corpos dissidentes. O monstro sobre o qual Arruda elabora são as figuras que, com a impossibilidade subjetiva destinada a corpos não normativos, encontram na própria monstrosidade – que pode também ser entendida como desumanização/animalização – a oportunidade de criar representações fronteiriças, que contem outras narrativas sobre corpos dissidentes. Tal potência imaginativa de outras formas de imaginar histórias sobre si é característica que marca muitas das performances presentes na cena *clubber*, em especial nas realizadas pelo coletivo Metanoia. Esse aspecto pode ser compreendido como a potência poética presente na performance *Corpos negros brincando*, que será abordada em outro momento deste artigo.

Performances

- 22 Ao fazer uma revisão da literatura sobre performance na Antropologia, Rubens Silva (2005) enfatiza o diálogo que esse campo estabelece com o teatro. Em sua análise, Silva apresenta as formas como Richard Schechner elabora suas perspectivas sobre estudos de ritos, dramas sociais, teatro e performance. A perspectiva de Schechner se volta para os aspectos performáticos dos eventos, enfatizando a relação entre *performer* e audiência. Essa perspectiva propõe a existência de uma conexão entre as categorias de “rito” e “teatro”, ambas pertencendo à noção de performance. Silva afirma que Schechner não distingue eventos performáticos entre sagrados e profanos: “a noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do ‘rito’ ao ‘teatro’ e vice-

versa” (SILVA, 2005, p. 49). Na teoria de Schechner, participar de uma performance implica em um deslocamento – físico ou simbólico – da *performer* para um mundo momentaneamente “recriado”. Nesse movimento, a *performer* torna-se outro sem deixar de ser a si mesma. Da mesma forma, a audiência também é transportada: os atores sociais assumem papéis diferentes daqueles que habitualmente desempenham em suas interações cotidianas. A noção de transportação, de acordo com Silva, remete à experiência de liminaridade – ou ambiguidade – dos papéis representados.

23 A noção de performance de Schechner se desenvolve como atividade cultural dinâmica, reelaborada e reproduzida criativamente ao longo do tempo; ela parte da centralidade de quem performa. Os momentos de treinos e ensaios da atuação cênica explicitam a relação entre rito e teatro que Schechner evidencia. É possível estabelecer paralelos dessa perspectiva com a obra de Marcel Mauss (2003) sobre técnicas corporais de forma a reconhecer a importância do corpo nesses processos. Com base na síntese proposta por Silva, a perspectiva que apresento sobre as performances *clubbers* se aproxima da perspectiva de Schechner. Contudo, vale lembrar que *performer* e performance são também categorias nativas da cena aqui descrita: em campo, essas noções se referem às apresentações de dança e encenação das músicas tocadas por *DJs*, através do corpo montado¹², ou seja, da *performer*.

24 A presença de *performers* em festa se torna algo cada vez mais comum na cena *clubber* de São Paulo. As performances costumam ocorrer próximas à mesa dos *DJs*, e são realizadas tanto individual como coletivamente. As *performers* dançam e desfilam nas festas: nuas ou seminuas; com roupas que alongam, exageram e reconstroem a silhueta do corpo; utilizando próteses de tecido, metal, papelão, plástico e demais materiais que dramatizam os movimentos; com muita tinta e maquiagem; com correntes, frutas, serra elétrica, dildos e máscaras. Os estilos de performances *clubbers* são variados, porém todas compartilham do corpo colocado em evidência, contaminando e sendo contaminado pela música e pelo espaço. Nesse sentido, as performances aparecem como elemento que compõe as festas, tão indispensável quanto a música e as instalações de luz:

Eu acho que a festa, pelo menos pra mim, é uma questão meio de atmosfera. A performance faz parte da atmosfera. Mas existem vários outros tipos de performances: a música é uma performance, a luz é uma performance; as pessoas que trabalham, as pessoas que estão na festa levando aquela energia; eu acho que é tudo uma composição. Eu acho que o performer vem nesse lugar de composição, mas é também a pessoa que carrega o discurso, carrega questões, carrega provocações pro público. (Quebrantxy, 24 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

25 A noção de musicar (*musicking*), proposta por Christopher Small (1999), é útil para pensar a festa enquanto uma composição de performances. Small entende o fazer musical como uma ação que não se limita à composição e performance da música. Para o autor, esse fazer é uma ação social que estabelece relações entre todas as pessoas que integram a experiência musical. A perspectiva de Small entende as relações que compõem o musicar – quem performa a música, público, equipe de som, equipe de segurança, pessoas que cobram o ingresso na porta, equipe de luz *etc.* – como uma única performance musical. Essa noção de performance difere da conotação que a palavra assume dentro da cena *clubber*: embora ambas estejam associadas ao drama teatral, as performances das festas se situam no âmbito das artes cênica e visual; enquanto as performances sugeridas por Small se inserem na teoria da ação social. A “atmosfera”

que Quebrantxy se refere no trecho da entrevista reproduzida acima pode ser entendida como parte do musicar, tal qual propõe Small: ela representaria o envolvimento entre os corpos que compõem o evento, assim como o espaço em que ele acontece. Em entrevista, Ana Clara também falou sobre o tema:

Acho que não seria a mesma coisa ter só música ou ter só a performance, acho que é uma coisa essencial uma pra outra. Não essencial, porque às vezes rola de ter só a música e, acho que raramente ter só a performance. Mas é uma coisa muito massa que traz uma história pro público e transforma aquilo lá numa coisa muito artística, muito forte. Você vê que a galera fica hipnotizada com ambas as coisas e que, às vezes, a galera fica até mais à vontade com aquilo acontecendo pra performar o que ela quer naquela festa. E aí, no final, tudo acaba sendo uma grande performance coletiva. (Ana Clara, 22 anos; clubber. 2020)

- 26 A fala de Ana Clara dialoga com a percepção de Quebrantxy sobre a atmosfera da festa, e aproxima as noções definidas por Small com as perspectivas da cena. A interlocutora também afirma que a totalidade da festa pode ser entendida como uma performance em si. Judith Butler (2019) apresenta uma percepção similar ao teorizar sobre corpos em união. Butler (2019) traça paralelos entre sua teoria da performatividade de gênero com a prática de assembleias – priorizando as que ocorrem em espaços públicos. Segundo Butler, “o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleia nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2019, p. 31). A performance nesse sentido é, para Butler, uma forma de agir a partir da precariedade e contra ela. De tal modo, as festas *clubbers* podem ser entendidas também como assembleias que reivindicam a ocupação dos espaços urbanos por corpos diversos, de diversas maneiras.
- 27 O caráter político na cena *clubber* se faz presente na divulgação das festas, em seus temas¹³, na forma que os eventos assumem¹⁴ – mas também na diversidade de corpos que ocupam os eventos. Apesar da aparente presença de um público predominantemente jovem de classe média intelectual branca, existe uma preocupação na cena em empregar corpos não brancos, femininos e não cisheteronormativos. Na cena, *line-ups*¹⁵ compostos apenas por homens cisgênero e pessoas brancas são mal vistos. Além dos *DJs*, muitas das *performers* são não brancas e/ou trans. Dessa forma as performances que ocorrem nas festas misturam dois sentidos da palavra: são trabalhos artísticos, mas também se fazem momentos de evidenciar e se opor à precariedade. Aponto ainda que, apesar do discurso na cena buscar garantir espaços nas festas para corpos negros e dissidentes de gênero, são sempre esses corpos que estão na posição de trabalho – servindo a classe média branca, enquanto ela desfruta da festa. A fala de Quebrantxy, *performer* negra não-binária integrante do coletivo Metanoia, indica essa realidade:

A cena techno é uma cena burguesa. Isso é foda. Ela tá nessa pico que tá agora, monstruoso, porque um monte de burguês gosta de chapar a cara de Keta. Porém a cena, acho que desde o começo, sempre foi esse lugar de empoderamento, de empoderar causas: desde a Mamba Negra que botava o Lóic pra performar, a Valentina Luz, a Elviria... muito chique, as minas do vogue, as travestis. Apesar de ser uma coisa pra branco se sentir no underground. Teve uma Mamba Negra que eu fui à paisana: à paisana é não montada. E aí eu cheguei lá e fiz um jogo comigo mesma que era “procure o preto”. E não tinha. Eu achei uma pessoa preta no público muito tarde. Eu passei o rolê inteiro procurando. Tem umas festas que é muito de playboy safado. Eles vão lá pra me ver dançar e isso incomoda pra caralho. Mas eu tenho aquele espaço, eu uso aquele espaço pra jogar várias ideias, pra

propor várias experiências. (Quebrantxy, 24 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

“O Metanoia é força-tarefa”

- 28 O Coletivo Metanoia é apenas um entre muitos que compõem a cena *clubber* de São Paulo. Até 2020, o grupo era composto por sete *performers* na faixa dos 20 anos, que se apresentam sob os nomes: Quebrantxy, Rato Distópico, Milena Nonsense, Rehebe, Yasmini, Ketardade e Podry. Residentes¹⁶ da Blum, as *performers* do coletivo se apresentam tanto em conjunto quanto individualmente. O grupo segue o princípio de “faça você mesmo”, confeccionando figurinos e idealizando os conceitos das performances de forma independente. Essa autonomia de criação permite que as *performers* carreguem em seus trabalhos questões coletivas, assim como características e demandas de cada uma. O Coletivo Metanoia tem como referência para seus trabalhos suas experiências no cotidiano da cidade, seus princípios políticos e os estudos que desenvolvem para além da cena das festas. Suas performances constituem narrativas que se fundamentam na realidade do coletivo. Quebrantxy informa isso quando diz que:

Metanoia é um coletivo de performance, composto por artistas independentes, que pesquisa a liberdade das corpos em sua máxima potência. Cada um em suas questões individuais do que os atravessa, tendo o coletivo como plataforma de apoio para haver esses diálogos. E aí tem essa parte de liberdade das corpos. O que me atraiu no começo da cena techno foi essa questão de poder ser o que eu quisesse: eu queria ser uma monstra, eu queria ser um morcego, queria ser uma água viva. (Quebrantxy, 24 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

- 29 O Coletivo Metanoia é formado por mulheres e não-binárias; corpos brancos, negros e amarelos; *performers* de diferentes sexualidades; diferentes graus de escolaridade (entre ensino médio e ensino superior incompleto); moradores de regiões distintas da cidade. As *performers* que compõem o coletivo possuem diferentes estilos e cada uma exerce nele funções diversas. São *clubbers*, corpos que se montam para sair no dia a dia e corpos que se montam apenas para as festas. A diversidade e parceria que constituem o grupo fazem com que todas as performances, inclusive as individuais, sejam construídas com base no apoio mútuo e em saberes compartilhados: referências, escrita, planejamento, maquiagem, costura, fotografia, entre outros. Nesse sentido, Podry afirma que o coletivo é um espaço de apoio para as *performers*, mas que não se fecha em si mesmo:

A gente fala que tem o Metanoia e tem o Metanoia e mais uns nóia, que são nossos amigos que a gente também quer levantar, quer que todo mundo seja foda: um bando de artista foda fazendo lorota por aí. (Podry, 20 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

- 30 Ao serem questionadas sobre o processo de criação das performances, as *performers* entrevistadas afirmaram que as referências criativas são diferentes para cada uma. Podry me relatou sobre a performance que realizou em uma festa da Blum, na Fabriketa. Inspirado nos filmes de terror que estava assistindo na época, Podry encenou uma pessoa grávida que dava à luz um bebê alienígena (uma mistura de gelatina verde e glucose de milho – parcialmente derretida pelo calor da pele da *performer*, escorrendo pelo seu corpo) que era devorado pelo próprio corpo que o acabara de parir. Já para Quebrantxy e Rato Distópico, as inspirações partem mais do cotidiano de suas realidades: Quebrantxy se interessa por questões decoloniais e de criação de mitos; já Rato Distópico busca elaborar em suas performances questões de gênero (“e não

gênero”), racialidade e sobre o meio urbano – que descreve como sendo “*essa realidade distópica que vivemos*” (Rato Distópico, 19 anos; *performer* do Coletivo Metanoia. 2020).

- 31 Para o coletivo, o essencial na realização das performances é a presença de um corpo e de um espaço que permita movimento. Experimentação do corpo e de espaço são temas recorrentes na fala das *performers*. Exemplo disso é o planejamento de uma performance para a VoodooHop¹⁷, que me foi descrito em mais de uma entrevista: a criação de uma única roupa para as sete *performers*, que iria operar na lógica da brincadeira “O mestre mandou”. Nessa performance, Milena Nonsense dançaria na frente e as outras *performers* copiariam seus movimentos – simulando um único corpo. A experimentação corporal aparece também no discurso da cena sobre liberdade de expressão. Para as *performers* do Coletivo Metanoia, isso significa a liberdade de brincar e criar em conjunto com as demais pessoas da festa: poder se sujar, dançar, ficar sem roupa, usar substâncias que alteram os sentidos, experimentar a exaustão após horas de festa e se sentir em segurança durante esses processos. A festa é entendida como espaço de liberdade, mas é a performance que traduz no corpo a atmosfera criada no momento.
- 32 Ao perguntar sobre performances memoráveis que ês interlocutories participaram ou assistiram, a maior parte das *clubbers* entrevistadas citou a *Corpos Pretos Brincando*, do próprio coletivo Metanoia. Essa apresentação ocorreu durante a festa de aniversário da Blum, em fevereiro de 2020. Quebrantxy – que participou da apresentação – e Ana Clara – que assistiu enquanto público – descrevem, a performance:

Corpos Pretos Brincando, eu e Milena: eu e a Milena temos um timing muito parecido, a gente sempre tá dançando, sempre gosta de estar no front, e um dia a gente se juntou pra fazer um lance junto. Começamos a elaborar e a gente tava a fim de falar de narrativas que não sejam sobre dor. Negritude muitas vezes acaba nesse lugar falando sobre dor, mas não é isso que a gente tá procurando aqui, a gente quer ser feliz! A gente quer uma nova história: cansei de sofrer, cansei de sentir dor. Foi mó da hora, a gente se encontrou e falou: a gente pelado e um monte de tinta colorida e a gente brincando. Vamos pensar a energia do Erê, essa imagem do Erê, do Candomblé; essa imagem da criança brincando, essa energia foda. [...] E foi muito da hora, não só porque a gente conseguiu fazer o bagulho, mas porque a gente conseguiu alcançar aquele estado. A gente era duas crianças brincando, brincando com tudo, cascando o bico. Uma hora a Milena veio me dar uma cabeçada, ficou o cabelo verde dela marcado no peito (Quebrantxy, 24 anos; *performer* do Coletivo Metanoia. 2020).

O público, as *performers*... tava todo mundo na mesma vibe. Todo mundo muito feliz de estar ali. E a galera só colocou um bolo gigante e começou uma guerra de bolo com tinta, com a galera pulando muito feliz e suja. A galera em êxtase total, não tinha uma pessoa que não tava em êxtase naquela festa, você via na cara da galera que tava todo mundo muito feliz de estar ali. Foi um momento incrível. (Ana Clara, 22 anos; *clubber*. 2020)

- 33 A descrição de Quebrantxy evidencia o caráter narrativo da performance que se constrói a partir da realidade dos corpos que a realizam. Para autoras como Patrícia Hill Collins (2016) e Denise Ferreira da Silva (2014), perspectivas marcadas pelas experiências dos corpos negros – em especial das mulheres negras – são de extrema importância para a produção de conhecimento. Collins (2016) demonstra como as experiências de um corpo negro influenciam suas percepções sobre o mundo, tendo como referencial os lugares que este corpo ocupa. Silva (2014), partindo do mesmo entendimento, propõe uma Poética Feminista Negra: um modo de produzir e compartilhar conhecimento, que não tenha em sua base princípios de exclusão e hierarquia entre diferenças; uma nova forma possível de práticas de existência. Collins

e Silva partem da percepção de que corpos subalternos vivenciam experiências que permitem a formação de perspectivas e discursos oriundos do local da diferença.

- 34 Denise Ferreira da Silva se baseia na crítica feminista negra e na categoria de negritude para afirmar a importância de novas formas de produzir e compartilhar conhecimento. Para Silva, é necessário que essas novas formas não se fundamentem elas mesmas em princípios de exclusão e hierarquização da diferença. Para a autora, uma Poética Feminista Negra anuncia novas possibilidades de conhecimento, de práticas e de existência. Ela se contrapõe à normatividade da branquitude, na qual a categoria negro existe sempre remetendo ao Outro. A partir de uma Poética Feminista Negra, seria possível atacar o modo de representação e suas bases filosóficas, que sugerem o próprio significado de negritude. Dessa forma, as perspectivas de Collins e Silva, assim como a fala de Quebrantxy, possibilitaram entender a performance *Corpos negros brincando* como uma narrativa não hegemônica sobre a negritude, gerando uma outra perspectiva sobre essa categoria.
- 35 Além das questões raciais e de gênero, algumas performances – assim como temas de festas – são marcadas pelo contexto político no qual ocorrem. Podry descreve uma performance, que realizou com Ketardade, em uma festa da Zaragata durante um período em que, segundo a *performer*, o então presidente Jair Bolsonaro estava “queimando a Amazônia, tacando fogo em tudo”:

A gente fez uma performance que Ketardade era um cara padrão: ele tava de terno e gravata. Ele até começou a se sentir mal, prendeu o cabelo, e ficou “eu não vou pro techno assim”, aí ele colocou uma lente amarela, colocou uma máscara na cara e a gente foi, mas ele tava em crise antes. E eu fiz uma roupa toda mãe natureza, mas ela só durou uma noite porque foi feita pra ser estragada: eram duas meias-calças transparentes que eu juntei na barriga e coloquei um monte de mato, folha falsa, fiz uma tiarona. Começou a performance: eu vivendo minha vida, bonita, fazendo várias coisas. Ele aparecia fazendo umas coisas de louco [...]. Depois a gente saía no fight: a gente estendeu uma lona, porque usamos umas bexigas com tinta preta que ele tacava fogo na bexiga, ela estourava e caía em mim e me manchava toda de preto. Depois ele começava a me bater, arrancar meus matos e me zoar.” (Podry, 20 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

“Ser elemento da cidade”

- 36 O espaço da cidade é também fonte de inspiração para as performances do Coletivo Metanoia. Em entrevista, Rato Distópico relatou que entende parte de sua produção como *performer* enquanto um “*ser elemento da cidade, que sobrevive dessa cidade contaminando tudo*”. A inspiração urbana se dá tanto pela estética da metrópole e as experiências vivenciadas nela, quanto pelos próprios materiais utilizados nos figurinos.: Rato Distópico costuma apresentar em suas montações materiais que remetem ao urbano, tais como correntes, fitas de demarcação, canos, telas e máscara de gás. O figurino remete à sua percepção distópica do urbano, evidenciada pelo uso da máscara¹⁸. Considerando os elementos utilizados na construção das performances, é possível traçar paralelos com a obra de Hélio Oiticica, abordada pela arquiteta Paola Jacques (2001). Para a autora, a obra *Parangolé*, de Oiticica, teve como base a experiência do artista no bairro da Mangueira, no Rio de Janeiro; a obra foi uma forma de traduzir para a roupa e a dança a estética da favela. Segundo Jacques o *Parangolé* – entendido como roupa, dança, processo, corpo e participação – parte da relação de Oiticica com o

samba, de suas percepções sobre ritmo, temporalidade, criação pelo ato corporal, coletividade e arquitetura.

- 37 A obra de Oiticica se aproxima das performances realizadas na cena *clubber* ao evidenciar aspectos urbanos através de performances corporais. Ainda, Jacques afirma que a repetição é um elemento importante da obra de Hélio Oiticica que se faz presente na fragmentação – essencial para compreender a relação do *Parangolé* com o aspecto temporal da arquitetura. Segundo a autora, a noção de “tempo real” pertence a um discurso contemporâneo em favor da velocidade e da aceleração, características da metrópole na era da simultaneidade. A repetição aparece enquanto modo de pensar o tempo de forma alternativa: partindo da temporalidade como intrínseca ao acontecimento. Braga (2018) também trabalha a ideia de repetição enquanto elemento de percepção temporal na cena *clubber*. Ao escrever sobre a estrutura das músicas nas festas, o autor indica as seguintes características: longa duração dos sets musicais; transições diretas entre as faixas (sem pausas), que permite que as pessoas “se percam” na música; e, em especial, o recurso musical do *looping*. De acordo com o antropólogo *clubber*:

a repetição cíclica e, por consequência, a audição repetida propicia a quem ouve ou dança que perceba separadamente as complexas camadas rítmicas. Garcia defende que a repetição e o *looping* são processos abertos e contínuos, e é a partir destes processos que a pessoa que ouve e dança a música eletrônica pode deslocar seu foco de atenção de uma camada para outra, prolongando assim o prazer. A ideia do *looping* como prolongação do prazer é o que fundamenta então o prazer-processo da fruição da música eletrônica (BRAGA, 2018, p. 265).

- 38 A noção de tempo na cena *clubber* me foi apresentada como a possibilidade de uma outra percepção de temporalidade, que difere do cotidiano urbano. Entretanto, ao discutir o trabalho que realizava entre colegas do grupo de pesquisa *Cóccix – estudos (in)disciplinares do corpo e do território*¹⁹, outro pesquisador e *clubber* – Yan Gomes dos Santos – apontou para as semelhanças entre a duração das festas e uma jornada de trabalho. A cena *clubber* é um fenômeno tipicamente urbano em que as festas têm duração média de oito a doze horas, além de ocorrerem em regiões comerciais (Centro) e industriais (Mooca e Brás) da cidade. Apesar disso, a temporalidade dos eventos é uma das características que faz o público da cena procurar as festas como espaço de lazer. Com horas ininterruptas de dança e o alto volume dos amplificadores, constrói-se um ambiente que permite a percepção e o aproveitamento do tempo através do corpo.
- 39 As festas não são apreendidas apenas pelos sentidos da visão e da audição, mas também pelo cansaço, pelas vibrações do som – o som enquanto um elemento tridimensional – e pela simultaneidade dos estímulos sensoriais – fumaça, luzes, cheiro de cigarro, música, performances, instalações. Além do cigarro, o uso de substâncias psicoativas como *mdma*, *ecstasy*, *LSD*, *ketamina*, *cocaína* e *GHB* são comuns nesses eventos e funcionam como catalisadoras das sensações, além de permitirem emendar uma festa na outra: sair para festa sexta à noite; descansar sábado à tarde; sair para a festa de sábado à noite e emendar na festa ou no *after*²⁰ de domingo à tarde. Ao contrário do que se pode esperar para um ambiente de festa, bebidas alcoólicas não são a substância mais atrativa nesses espaços: essas atuam de forma depressora no sistema nervoso, dificultando a longevidade na festa. Matheus descreve essa experiência temporal da festa:

É uma experiência de 8h que você tá vivendo aquelas 8h, todos os seus problemas, os seus anseios, aquelas missões são naquelas 8h e se resumem a tipo “to aqui tá

ótimo, to dançando; nossa, to cansado vou procurar um lugar pra sentar; to com sede, quero beber água”, são coisas muito básicas, mas que é muito foda, é terapêutico quase (Matheus, 22 anos; DJ da cena, conhecido como Entropia. 2020).

- 40 A cena como um espaço de liberdade que permite o sentir, em oposição ao entorpecimento do cotidiano urbano, também aparece nas pesquisas de Braga (2018) e Calil (1994; 2000). Para Quebrantxy, a cena *clubber* é uma “urgência de São Paulo”, em que esses eventos de fim de semana são entendidos como momentos de extravasar tudo o que é vivido no cotidiano fora da cena; é uma “necessidade de viver”. George Simmel (1903), leitura clássica para estudantes de Ciências Sociais, escreve sobre a prerrogativa anímica das relações nas grandes cidades: o “caráter blasé” como forma de proteção que desempenha o papel de distância e afastamento no cotidiano. As festas de música eletrônica seriam então fenômenos contrastantes à prerrogativa anímica – não opostas, mas sim em decorrência dela.
- 41 As *clubbers* se relacionam com a cidade também nos seus percursos até as festas, e no que carregam da cena em seu cotidiano. David Le Breton (2012) indica que o corpo se faz invisível na vida cotidiana, sendo ritualmente apagado nas ações diárias. Corpos *clubbers*, em especial corpos de *performers* montadas, seguem caminho oposto a esse apagamento: estão constantemente em evidência – por suas cores, formas e práticas – causando estranhamento em meio ao dia a dia na metrópole. Imaginemos a cena: *clubbers*, com seus enormes sapatos de plataforma, terno e gravata com saia, perucas de plástico, lentes de contato coloridas, sutiã e cueca, maquiagem e frutas, brinquedos de criança e dildos... andando pelas ruas, se encontrando no metrô e no ônibus. Quebrantxy narra essa relação:

A gente tem uma brisa de que a nossa performance começa em casa. Pensa assim: eu me monto de monstra, e aí eu saio na favela do Heliópolis: ando até o metrô, vestida de monstra; encontro outras monstras... essa é a brisa. Na minha quebrada mesmo, eu virava não um tipo de atração, mas um questionamento; tinha gente que achava absurdo, tinha gente que gostava pra caramba, tinha gente que tirava uma onda. Tem uma menina, ela tem uns 9 anos, toda vez que eu passo ela fala “ai você tá mó bonita hoje”, teve um dia de manhã que ela chegou com os olhos pintados de vermelho e falou “eu fiz inspirado em você”, eu quase chorei. É uma coisa que movimenta o espaço desde que a gente sai de casa (Quebrantxy, 24 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020).

- 42 Proponho pensar essa performance que “começa em casa” a partir do conceito de corpografia, de Paola Jacques e Fabiana Britto (2012). Para as autoras, a vida urbana está inscrita no corpo de quem a vivencia, de modo a revelar o projeto urbano hegemônico da metrópole. A inscrição da cartografia no corpo é a corpografia, que ocorre por meio de práticas cotidianas. Jacques (2006) apresenta também o conceito de errância, como uma forma corpográfica: a prática de experimentar a cidade, com foco nas ações e percursos, em vez de nos planos traçados pelo projeto urbanista. O que as autoras propõem são maneiras de ocupar a cidade, que partam da premissa de não vivenciá-la apenas como o projeto urbano prevê: entender as ruas não apenas como espaços de transição entre residência e trabalho, mas como locais passíveis de serem experimentados sensorialmente, de forma a construir um “urbanismo poético”. A experiência Metanoia na cidade, assim como as festas²¹, podem ser entendidas como corpográficas na medida em que levantam questionamentos sobre quais corpos ocupam cada espaço, de que modo e com que finalidade.
- 43 Além da experiência narrada por Quebrantxy, as *performers* também relataram sobre uma noite em que atravessaram a “cracolândia”²² montadas, a caminho de uma festa da

Zaragata. Para as *clubbers* que não vão de transporte particular às festas, os trajetos podem ser considerados perigosos, devido ao local e ao horário noturno. Dessa forma, é comum que se estabeleçam pontos de encontro (como a catraca do metrô), para o deslocamento em grupos de amigos até a entrada do evento. Na noite de uma Zaragata em que o coletivo Metanoia iria apresentar a performance *Burlesco Tropical*, as sete *clubbers* atravessaram a região conhecida como “cracolândia”, carregando malas e frutas para chegar até a festa. Podry comenta o evento:

Na “cracolândia” a gente ficou meio assim e foi até falar com uns polícia que sempre ficam lá. A gente tava cheio de mala, que só tinha fruta, mas podiam achar que tinha mais coisa. Mas o polícia falou “olha como vocês estão, eles não vão entender nada”. E foi isso que aconteceu, a gente só passou (Podry, 20 anos; performer do Coletivo Metanoia. 2020)

- 44 A percepção de um estilo *clubber* transcende os ambientes das festas. Podry relata uma ocasião em que, enquanto comprava material para a faculdade na papelaria, foi questionada por estranhos sobre do que estava “fantasiada”. Rato Distópico entende que a forma que se veste faz com que as pessoas se sintam mais à vontade para interagir com ela, inclusive pedindo para tirar fotos; a *performer* comenta, porém, que nem todas as interações são positivas. Ana Clara e Matheus falam sobre como coisas que elas consideram “normais” muitas vezes são estranhas para pessoas de fora da cena – como o tamanho da armação dos óculos ou a escolha de roupa. Apesar de o estilo *clubber* cotidiano não ser equivalente à produção dedicada para as festas, é uma apresentação estética que carrega elementos da cena não considerados padrões: cabelos de cores vibrantes, roupas com cortes e materiais diferenciados, correntes, *piercings*, cortes de cabelo como *mullet*, cabeça raspada ou estilo moicano, entre outros. Interessa aqui retomar o entendimento de Facchini (2011) sobre cena e estilo: em que o estilo é tido como um marcador da diferença proveniente da cena – e desse modo, quando deslocado de seu contexto para momentos cotidianos além da cena, o estilo compõe mais uma das formas com que a cena *clubber* contamina a cidade e seus trajetos.

Considerações finais

- 45 Existem ainda dois fatores essenciais no desenrolar desta pesquisa que foram aqui pouco elaborados: o primeiro é o da relação de proximidade de pesquisadore *clubber* com o campo descrito; o segundo é o fazer pesquisa durante o primeiro ano da pandemia de Covid-19. Considero que são aspectos que se influenciam, uma vez que não seria possível compor descrições de campo e ter acesso a alguns interlocutores caso não tivesse um contato anterior e íntimo com a cena. Percebo assim mais uma possibilidade de pensar a contaminação: enquanto estudante entusiasmado de ciências sociais, ingressei na cena de festas independentes de música eletrônica em São Paulo me deparando com um estranhamento encantado com esse universo. Já ao realizar a pesquisa de Iniciação Científica, parti de um local de aproximação com a cena e seus integrantes. A escrita, tal qual as perspectivas que as constituem, jamais serão neutras ou imparciais. Assim, entendo que minha interpretação da cena *clubber* é contaminada por minhas experiências enquanto *clubber*; da mesma forma que, desde o momento que me aproximei da cena, minha postura estava contaminada pelo olhar antropológico que buscava desenvolver durante a graduação. Tal relação de proximidade entre pesquisadore e campo não é novidade na antropologia²³, assim como não é um tema que gere consenso entre antropólogos.

- 46 Considero que a contaminação antropólogo x campo foi o que possibilitou descrições de performances, acesso a determinadas informações e maior facilidade de realizar entrevistas durante o período de isolamento social pelas condições sanitárias. Nesse contexto, é relevante considerar também o momento em que a noção de contaminação começou a ser desenvolvida – durante o primeiro ano da pandemia de Covid-19, momento em que as principais festas *clubbers* não ocorriam há mais de oito meses. Assim como demais movimentos culturais, a cena buscou formas de se manter ativa durante o período de impossibilidade de realização de eventos presenciais: através de festas virtuais; *lives* com pessoas relevantes da cena; e transmissão de performances e músicas. Apesar desses esforços, o engajamento com a cena foi consideravelmente menor nesse momento. Durante as entrevistas, todas as *clubbers* indicaram ter se afastado da cena, ao menos parcialmente. Entre as *performers*, algumas relatam terem se afastado temporariamente desse trabalho; outras continuam com performances *online*²⁴, porém afirmaram sentir falta da relação presencial com o público e *DJs*.
- 47 A relação das festas com o contexto pandêmico – ainda que não tenha se dado de forma homogênea dentro da cena – indica a centralidade dos corpos para a sociabilidade *clubber*. As tentativas de isolamento social e as formas relacionais desenvolvidas a partir disso abrem espaço para diversas questões sobre a forma como as pessoas interagem entre si; com os demais seres com quem convivem; com os espaços que frequentam; e como se portam em momentos de aglomerações. É possível que a própria iminência constante do coronavírus tenha alterado a noção de contaminação aqui proposta – que neste artigo se encontra em estágio inicial de elaboração. Adotando a perspectiva *clubber*, apresento contaminação como forma de explorar a relação entre corpo e subjetividade e os ambientes pelos quais transita. Ainda, a contaminação é uma maneira de percepção de corpos em rede que evidencia a relação entre humanos, não humanos e paisagens. É nessa perspectiva que compreendo o corpo *performer* como possibilidade de pensar corpos que habitam e transitam na cidade como forma de intervenção urbana.

BIBLIOGRAFIA

- AMPARO, Amanda Gabriela. Corpo e território: perspectivas de quilombo a partir da cracolândia. **Jornal da USP**. São Paulo. 17 nov. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=370610>. Acesso em: 19 fev. 2023.
- ARRUDA, Lino Alves. **Monstrans**: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans* sudaca. Tese (doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.
- BENTES, Juliano. **Ekoaverá**: Um estudo sobre territorialidade nos processos identitários das drags demônias. Salvador: Editora Devires, 2020.
- BRAGA, Gibran. **"O fervo e a luta"**: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim. Tese de doutorado em Antropologia, São Paulo: USP, 2018.

BRITTO, Fabiana; JACQUES, Paola. Corpo e cidade – complicações em processo. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>. Acesso em: 12 mar. 2023

BRUGNARA, Gabriel. **Corpo Espaço Rave**. Trabalho de conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: Escola da Cidade, 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CALIL, Marines Antunes. **A aventura do estilo**: um pequeno estudo sobre os “fashion clubs” do gênero “dance music” na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Antropologia. São Paulo: USP, 1994.

CALIL, Marines Antunes. O retrato do Nation Disco Club: os neodândis no final dos anos 80. In: MAGNANI, J. C. C.; TORRES, L. L. **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp, 2000.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para linguagem neutra (pt-br). Por que elus existem e você precisa saber**. 2019. Disponível em <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2023.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991

FACCHINI, Rehina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rockem São Paulo. **Cadernos Pagu**: Campinas, v. 36. 2011 p.117-153. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644991>. Acesso em 10 fev. 2023.

JACQUES, Paola. **A estética da ginga**. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, Paola. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. JEUDY, Henry Pierre; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos**: territórios e políticas culturais. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e da modernidade**. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tampo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 173-205, 11 jan. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12475>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços**: histórias em contextos globais, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. 87-101, 01 jan. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 459 - 484, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/161080>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

O QUE é nosso: reclaiming the jungle. Direção de Allyson Alapont, Jerry Clode e Murilo Yamanaka. São Paulo, 2014. (68 min.) Disponível em: <https://vimeo.com/112955569>. Acesso em 10 fev. 2023.

PALOMINO, Erika. **Babado Forte**: moda música e noite na virada do século 21. São Paulo: Mandarin, 1999.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11. 2005 11(24), p. 35–65, jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/GLxbmtS4ZtKGQwHhSmPPxSH/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. Toward a Black Feminist Poethics. **The Black Scholar**, v. 44 n. 2, summer 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0081>. Acesso em 10 fev. 2023.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, v. 11 n. 2, 2005, p. 577–591, out. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/WfkbJzPmYNdfNWxpyKpcwWj/?lang=pt#>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo, Cosac Naify. 2014

NOTAS

1. O termo *clubber* é utilizado em campo para se referir aos frequentadores das festas de música eletrônica que compartilham um estilo comum.
2. Sob orientação de Silvana de Souza Nascimento, realizei a pesquisa na condição de bolsista do programa de auxílio à Iniciação Científica (Bolsa FFLCH) administrado pela Comissão de Pesquisa da FFLCH/USP.
3. O termo *performer* se refere a artistas que, através da dança, realizam performances artísticas nas festas. Optei por utilizar o termo sempre no feminino como costuma ocorrer no campo, mesmo quando não se tratando de artistas que utilizam pronomes femininos – o mesmo ocorre com o termo *clubber*.
4. Adoto o uso da linguagem de gênero neutro – conhecida também como linguagem não binária ou linguagem neutra – ao me referir a grupos de pessoas plurais, a pessoas que optam pelo uso de pronomes neutros e ao me referir a mim mesma. Esta é uma posição política coerente com as perspectivas que guiam este texto e a própria cena *clubber* – sendo uma linguagem comumente adotada entre ês integrantes. Dessa forma, opto pelo guia construído por Ophelia Cassiano (2019), evitando o uso dos caracteres “X” e “@”.
5. Os nomes das pessoas entrevistadas, citados nesse texto, foram escolhidos pelas próprias. As entrevistas foram realizadas no ano de 2020 via plataformas virtuais, correspondendo todas elas à informação oral. Citações diretas às entrevistas aparecerão neste texto em itálico. As idades indicadas são referentes ao momento em que as entrevistas foram realizadas.
6. Para Braga, essa característica é a réplica de “um certo jargão LGBT que feminiza substantivos e adjetivos” (2018, p. 23). Essa aproximação da linguagem ao universo LGBTQIAP+ é evidenciada também com a utilização de termos próprios do Pajubá, como

apontam Braga (2018) e Palomino (1999). Pude observar essas características tanto em minha participação ativa na cena, como durante as entrevistas realizadas para a pesquisa.

7. *Host/hostess* é a pessoa que faz o papel de anfitriã de um evento. Esse trabalho muitas vezes envolve organizar a fila de entrada, socializar com as *clubbers* recém chegadas e reconhecer frequentadores recorrentes.

8. *Lista trans* é uma prática que permite a entrada gratuita e sem a necessidade de pegar fila para pessoas que se autodeclaram transgêneras, transexuais e travestis. A inclusão do nome nessa lista costuma ocorrer nos dias anteriores à festa, por meios virtuais (e-mail, mensagem pelo Facebook ou Instagram) e a verificação dessa lista ocorre na porta da festa – comumente isso é realizado por uma pessoa trans da equipe organizadora. Existem festas também que garantem entrada livre (gratuita e sem fila) para as pessoas que forem vestidas conforme o tema da festa.

9. De acordo com Braga, o adjetivo *underground* significa, em tradução literal, “subterrâneo” e se opõe ao adjetivo *mainstream*, que se traduz como “corrente principal”. Essa relação de oposição é utilizada, respectivamente, como aquilo que é pouco conhecido pelo grande público versus aquilo que é convencional, dominante.

10. Braga (2018) desenvolve de forma mais aprofundada essa relação entre o clube *D-edge* e a cena clubber em sua tese.

11. Durante minha pesquisa e o tempo em que frequentei a cena enquanto *clubber* existia a noção de que o público das festas é, em sua maioria, branco, de classe média ou alta. Apesar da bibliografia sobre esse campo apontar para essa mesma percepção, não pude verificar tais dados. Até o momento, desconheço pesquisas sobre o tema que tracem o perfil socioeconômico das *clubbers* de São Paulo.

12. Bentes define o processo de se montar (montação) como “processo ou método de alteração corporal, podendo ter funções estéticas, mas, muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção” (BENTES, 2020, p. 53).

13. Exemplo: festa *GRÆVE GERAL*, nome que brinca com as palavras “greve” e “rave” (termo referente a festas de música eletrônica). Esse evento ocorreu dia 30 de abril de 2017 e foi realizado pelo coletivo Mamba Negra em parceria com o Centros de Acolhida Prates – para pessoas em situação de rua e dependentes químicas – e a Casa Florescer – centro de acolhimento para mulheres trans e travestis. A festa foi na rua, próximo aos centros de acolhimento, com entrada gratuita, contando com arrecadação de roupa e comida. Dois dias após o evento ocorreu uma greve geral nacional, que protestava contra a reforma da previdência e demais reformas trabalhistas propostas pelo então presidente interino Michel Temer.

14. Exemplo: também realizado pelo coletivo Mamba Negra, em 2017, o evento de comemoração de quatro anos do grupo teve início em um clube de festa fechado na Barra Funda. No clube ocorreram as primeiras sete horas de festa, seguidas de uma “mani-festa-ação” – festa com caráter de manifestação, que se deslocou do clube até o Largo São Francisco, no centro da cidade. Após uma pausa de 7h, a segunda parte da festa durou mais oito. O ato ocorreu depois que diversos coletivos da cena encontraram dificuldades para obter alvará da prefeitura para realização de eventos. Jargões como “GRÆVE GERAL”, “FÓRIA” (junção das palavras “fora” e “Dória”, então prefeito de São Paulo) e “Gasolina Neles” (nome de uma das músicas do grupo Teto Preto, pertencente ao coletivo Mamba Negra) foram entoados durante o percurso.

15. Lista, em ordem de apresentação, de DJs que tocam em uma festa.
16. Uma *performer* ou DJ residente de uma festa é alguém que tem seu nome e trabalho associados ao coletivo que promove o evento. Dentro da cena *clubber* isso não significa uma exclusividade com o coletivo, existindo um intercâmbio grande entre *performers*, DJs, artistas visuais e as próprias equipes organizadoras. Em contraposição, existem também os artistas independentes, que não têm seu nome associado a um coletivo de festa.
17. Essa performance não ocorreu devido ao cancelamento da festa por conta da pandemia do Covid-19.
18. Ressalto, mais uma vez, que as performances aqui relatadas ocorreram durante o ano de 2019 e início de 2020, antes da pandemia de Covid-19 e do uso de máscaras faciais se tornar algo cotidiano.
19. O grupo que tem origem dentro do Laboratório de Antropologia Urbana (LabNAU) da Universidade de São Paulo, se organiza de forma independente desde 2016, reunindo investigadoras em diferentes etapas da formação acadêmica.
20. Os *afters* são encontros que ocorrem após as festas, normalmente na casa de alguma *clubber*, em que se pode descansar, conversar, continuar ouvindo música em um ambiente mais aconchegante que a festa.
21. Alguns eventos da cena abordam a ocupação dos espaços urbanos de forma explícita, como o festival *ravetalização* (jogo com as palavras *rave* e *revitalização*), realizado em 2014. O evento ocorreu em oposição às políticas higienistas de revitalização propostas pelo governo do Estado de São Paulo. A DJ Cashu fala sobre o movimento em entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aoqRqhGfaFc&feature=youtu.be>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.
22. Utilizo o termo “cracolândia” entre aspas seguindo as orientações da antropóloga Amanda Amparo (2020), de forma a reconhecer o caráter pejorativo do nome que identifica certas aglomerações de pessoas que habitam espaços do centro de São Paulo – na época em que as entrevistas foram realizadas, se localizavam no bairro Luz. Amparo, com base em Carl Hart, indica o potencial estigmatizante do nome, uma vez que as relações nesse espaço são múltiplas e não definidas pelo uso da substância crack.
23. Exemplo disso são as reflexões que Marilyn Strathern (2014) tece sobre fazer antropologia “em casa”, ao escrever sobre os limites da auto antropologia.
24. Essas foram performances gravadas e/ou transmitidas ao vivo, muitas vezes pelo próprio celular da *performer*, em plataformas como *Instagram* ou *Facebook*. A música era tanto reproduzida no próprio ambiente em que a *performer* estava, ou era um *set* também ao vivo de uma DJ que se encontrava em outro local, também transmitindo virtualmente seu trabalho.

RESUMOS

O presente artigo busca investigar a relação entre corpo, cidade e performance na cena *clubber* de festas independentes de música eletrônica da cidade de São Paulo. Partindo de uma breve apresentação do campo, este trabalho desenvolve as noções de cena, contaminação e performance, entendendo o corpo como um aspecto central da cena *clubber*. A ideia de contaminação surge nesta pesquisa como uma perspectiva *clubber* que parte do próprio campo – no texto, é desenvolvida com base na teoria de Mary Douglas e na figura do monstro. A noção de performance é abordada em diferentes perspectivas: de modo a evidenciar uma arquitetura relacional própria da cena *clubber*. O texto é fruto da pesquisa de Iniciação Científica realizada entre 2019 e 2020, que foi atravessada pelo isolamento social da pandemia de Covid-19, e teve como principais interlocutores integrantes do coletivo artístico Metanoia.

This article aims to investigate the relationship between body, city and performance in the *clubber* scene of independent electronic music parties in the city of São Paulo. Starting from a brief presentation of the field, this work develops the notions of scene, contamination and performance, recognizing the body as a central aspect of the club scene. The idea of contamination emerges in this research as a *clubber* perspective birthed in the field itself – in the article, it is developed based on the theory of Mary Douglas and the figure of the monster. The notion of performance is approached from different perspectives: in order to highlight a relational architecture typical of the club scene. The article is a result of a Scientific Initiation research carried out between 2019 and 2020, which was transpassed by the social isolation of the Covid-19 pandemic. The research had members of the artistic collective Metanoia as its main interlocutors.

ÍNDICE

Keywords: Clubber, Performer, Performance, Body, Sociability

Palavras-chave: Clubber, Performer, Performance, Corpo, Sociabilidade

AUTOR

MORGAN FRANZONI CAETANO

Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP/Brasil. Pessoa branca, sem deficiências e trans não-binária – utiliza pronome *elu*.

E-mail: morgancaetano@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0259-9657>