



Contemporâneo Noctambulismo. Ocupação urbana e fruição juvenil nas cenas eletrônicas cariocas.¹

Fernanda Eugenio²

RESUMO

Neste artigo busco refletir sobre as modulações subjetivas e tecnológicas envolvidas na ocupação da cidade do Rio de Janeiro pelas culturas jovens eletrônicas, na composição sempre inacabada e mutante do circuito de lazer noturno conhecido como "cena carioca". Este se define menos por características sociológicas específicas e estáveis e mais como "comunicação transversal entre populações heterogêneas", revelando-se antes na observação de seu funcionamento disjuntivo - a desenhar modalidades de consumo e estilos de vida. A investigação acompanha a "invenção de percepções", por parte dos jovens frequentadores da cena, para navegar nesta "faixa de frequência", seja através da produção de copresença entre real e virtual (em seu acionamento simultâneo e pautado pela saturação como valor), seja pelo recurso combinado aos mais diversos estímulos sensoriais (das batidas eletrônicas às substâncias sintéticas - com destaque para o ecstasy - , passando por uma moda empenhada no borrar das fronteiras de gênero e pela experimentação erótico-afetiva dos corpos em festa). O arranjo idiosincrático de todos esses elementos, ao mesmo tempo em que gera um fenômeno de transbordamento, impossível de ser abarcado pela lógica de identidades estanques (pois se define mais pelo "e" do que pelo "é"), também retraça de modo irrequieto o espaço da cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Culturas Jovens. Subjetividade. Urbanidade. Tecnologia.

ABSTRACT

In this article we reflect on the subjectivities and technology involved in the occupation of the city of Rio de Janeiro by young cultures, addressing the unfinished and everchanging circuits of leisure known as "Rio scene." This is defined less by specific sociological characteristics and stable and more as "cross communication between heterogeneous populations" and was first the result of the observation of their operational disjunctions - to design ways of consumption and lifestyles. The investigation follows the "invention of perceptions" on the part of young visitors from the scene, to navigate this "frequency range", either through the production of co-presence between real and virtual or through a fashion committed to blur the boundaries of gender and the erotic experimentation-affective bodies in celebration). The idiosyncratic arrangement of all these elements creates, at the same time, a phenomenon of overflow, impossible to be covered by the logic of unified identities, but also retracts the unquietness of the area of the city.

KEYWORDS

Youth. Subjectivities. Urban spaces. Technology.

¹ Este artigo baseia-se em pesquisa de campo realizada entre 2003 e 2006 no circuito de lazer noturno jovem conhecido por seus frequentadores como "cena carioca". A etnografia foi realizada como parte de minha tese de doutorado *Hedonismo Competente. Antropologia de Urbanos Afetos* (Cf. Eugenio 2006).

² Antropóloga e escritora. Doutora e mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação Social pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Subjetividade do CESAP-UCAM. Contacto: fe.eugenio@gmail.com



I. Instantâneo Dionisíaco: o Rio de Janeiro que “ferve”

Sexta-feira, passa da meia-noite, me reúno a um pequeno grupo que faz fila para entrar na casa de dois andares que mais parece uma caixa de concreto: cinzenta e sem letreiros indicativos do que se passa lá dentro, incrustada como um “ente estranho” na pequena rua arborizada e residencial de Ipanema, bairro nobre da zona sul do Rio de Janeiro. Um circuito outro passa por aquele ponto, veloz e barulhento, recortando à superfície uma cidade dentro da cidade, fazendo emergir a temperatura das pistas de dança sobre o diuturno Rio de Janeiro turístico, ou sobre o respeitável Rio de Janeiro das “classes médias psicologizadas”.

Na porta, a recepcionista - que recebe, como de costume em casas noturnas em geral, a nomenclatura de *door* - trabalha preenchendo com o nome de cada um que entra uma cartela na qual será anotado o que for consumido no bar. Sua pele muito branca é coberta de tatuagens e a blusa preta com generoso decote deixa ver que no peito ela carrega um grande desenho de um coração apunhalado do qual, entretanto, jorram dados coloridos e labaredas eletrizantes, ao invés de sangue. Os cabelos pretos em corte geométrico-assimétrico, carregados de pomada modeladora, emolduram um rosto fortemente maquiado, com destaque para os olhos. Ela usa ainda pesados coturnos até os joelhos, que contrastam com a leveza da saia e da blusa, e carrega em seu colo um gato quase imóvel. Muitos *piercings* adornam seu rosto e as orelhas; munhequeiras com tachas pontiagudas envolvem seus pulsos.

Na fila, o visual dos presentes seguia uma direção semelhante. O menino à minha frente usava jeans e tênis Puma, mas na cintura carregava uma inacreditável pochete de lantejoulas, e sobre ela deixava casualmente cair uma “camiseta-outdoor” na qual se lia: “você pra mim é problema seu”. A menina que o acompanhava tinha o cabelo desfiado à navalha tingido de vermelho intenso e usava um vestido de malha cor de rosa-chiclete com a estampa de um tigre rugindo. Embaixo, em letras não alinhadas, o ferino dizer: “toma cuidado com a canela”. Na parte de trás das duas panturrilhas, estrelas coloridas tatuadas em linha vertical apontavam para as sandálias de borracha com saltos semelhantes a *marshmallows*. Os outros dois amigos que os acompanhavam, sem camisa, exibiam músculos bem trabalhados e usavam óculos escuros, dois “indicadores” frequentemente lidos pelos demais presentes da seguinte maneira: o torso nu



apontava para uma “quase certeza” de que eram *gays*; os óculos escuros declaravam que tinham tomado ou tomariam “bala” (ou *ecstasy*).

O amigo que me serviu de guia nesta incursão etnográfica “tinha contatos”, o que significava: ele conhecia o dono do lugar, ou o *DJ* daquela noite, e talvez tivéssemos nossa entrada “liberada”; não precisaríamos pagar para entrar, apenas gastaríamos o valor do que consumíssemos no bar. Ele trocou algumas palavras com a *door*, “estamos na lista de X.”, e fomos aprovados, talvez não sem uma ligeira estranheza da moça acerca do meu traje, que embora tivesse sido motivo de cuidado da minha parte, não se adequava totalmente ao formato da “montação” em vigor por ali. Sobre a entrada “liberada”, ela era apenas uma primeira manifestação da forte dinâmica relacional que ligava em “rede” os frequentadores mais assíduos daquele tipo de “noite”: eles se conheciam e se reconheciam como rostos familiares que povoavam os *sensual landscapes* (Jackson 2004) do circuito de clubes e festas, que configura o que é por eles denominado de *cena carioca*. Eram, como se diz entre eles, “amigos de noite”, não obrigatoriamente pessoas que se encontravam em outros contextos ou que trocavam mais do que a fruição conjunta das horas passadas no clube ou na festa. Nos termos de Jackson (*op.cit.*: 6, tradução minha), que alguns talvez considerem excessivamente apimentados pela “antropologia nativa”, trata-se aí das “fluidas amizades sensuais que são forjadas na noite quando você encontra pessoas determinadas a viver *at their best*”.

Era uma noite de *house*³ e as batidas cresceram em nossos ouvidos mal empurramos a grossa porta tipo industrial, revestida por uma chapa laminada. A impressão de um ambiente gelado - o ar condicionado muito forte para o número ainda reduzido de presentes - é reforçada pelo aspecto metálico da decoração. Um bar ocupa o lado esquerdo e nele trabalha diligente uma *barwoman*, que prepara *drinks* um atrás do outro, envergando uma calça de vinil preta e uma camiseta branca quase transparente; os seios pequenos se confundem com os

³ Vale dizer que nenhum clube toca apenas um estilo musical; o mais comum, ao contrário, é cada uma das noites ser dedicada a um estilo diferente, ou combinatórias de dois estilos. Assim, o público também é bastante diverso: a “fauna” de cada noite dependeria em grande parte de que som está sendo levado na casa. No clube em questão, as noites de sábado costumam ser dedicadas ao *house*. Entretanto, nos *after-hours* (que em 2003, ano do início desta pesquisa, começavam às 5 horas da manhã, e hoje começam às 7 ou mesmo 8) usualmente toca-se *electro*.



músculos bem trabalhados e demoro alguns segundos para perceber que se trata de uma mulher. Os cabelos parecem compridos vistos de perfil, mas quando ela se vira percebo que toda uma metade da cabeça está raspada. Alguns presentes bebem e conversam apoiados no balcão do bar, outros se esticam em poltronas e divãs de ferro, de aparência pouco confortável. Há ainda uma cama, também de ferro, cujo colchão é forrado com pele de vaca malhada - um móvel considerado tão *hype* que, sob encomenda, é possível comprar um semelhante (igual não, porque, de modo condizente, trata-se de “peça única”).

O primeiro andar é um exemplar do que se convencionou chamar de *lounge*, um espaço para a conversa ou para o “descanso” - sob um som nada repousante, entretanto - dos corpos que dançaram demais. O chão é de cimento e, como ainda não está coberto por pés em demasia, tenho a oportunidade de notar que é decorado por placas metalizadas em formato de espermatozóides. Imagens de pênis recortadas em metal adornam as paredes, e lustres de cristal enfeitados com rosas também metálicas pendem do teto, alguns deles com luz vermelha. Ao pé da escada, uma imagem de São Jorge, iluminada de vermelho, assinala o caminho para o segundo andar: a pista, ou um grande banheiro público - abrindo-se espaço para a brincadeira de que ali estariam todos a tornar pública a intimidade, a performatizar na presença de interlocutores aquele que seria, segundo Goffman (1975), o “último dos bastidores”.⁴

O *Disc-Jockey (DJ)* toca dentro de uma banheiro estilizada e logo ao lado de sua mesa de som há um outro bar. Neste, entretanto, os bancos são vasos sanitários. No centro da pista enfumaçada, várias pias para lavar as mãos estão dispostas em círculo.⁵ A coisa toda permanece uma brincadeira, porém, porque ao fundo enfileiram-se as portas de vários reservados, que podem ser usados in-

⁴ Muito recentemente, também o primeiro andar foi convertido em pista de dança e nele foi instalada outra cabine de *DJ*, para além da que se mantém em funcionamento no segundo andar, à qual foi dada um tom mais intimista, tendo sido entregue em muitas noites ao comando de alguns dos próprios freqüentadores, que bancam os *DJs* fazendo uso do estoque de músicas de seus *mp3players*: são os *iDJs*, em referência aos aparelhos *iPODs*, da Apple. De modo que, como em outras casas, podemos presenciar o acontecimento de duas festas em simultâneo.

⁵ As pias foram retiradas em meados de 2004, a pedido dos freqüentadores. Eram, segundo eles, pouquíssimo utilizadas para lavar as mãos, já que as pessoas usavam as cubas para apoiar as bebidas enquanto dançavam, e também era bastante difícil mover-se até elas em meio à massa de corpos dançantes. Um outro argumento seria o de que a pista, já pequena, ficava ainda mais atravancada com a presença delas. Muitos, entretanto, consideraram a retirada das pias uma descaracterização do clube.



distintamente por homens ou mulheres. Ao longo da noite, ficará claro que eles não servem apenas como banheiros: a cena de casais ou grupos demorando-se dentro das cabines se repetiria algumas vezes. Funcionavam como um espaço para “pegações” ainda mais intensas do que as que se desenrolavam na pista, e também recebiam grupos de amigos que cheiravam cocaína sobre o tampo abaixado do vaso sanitário.

Misturei-me aos demais dançantes na pista enfumaçada pelos muitos cigarros e impregnada pelo cheiro misto de maconha e suor. O lugar foi aos poucos ficando mais apertado, massa de corpos em movimento. Muitos rapazes sem camisa dançam juntos ou se beijam. Sorrisos escancarados, pupilas dilatadas ou óculos escuros distribuídos pela pista informam que o *ecstasy* também está presente, assim como os maxilares trincados e o ritmo frenético do movimento dos corpos. Por toda a parte, casais de homens, de mulheres ou ambos - embora os rapazes fossem expressiva maioria. Eventualmente, “almôndegas”⁶ se formavam tão rapidamente quanto se dissipavam: corpos embolados em um grande e coletivo abraço, dentro do qual beijos e carícias eram distribuídos indistintamente.

Quando o dia começaria a clarear lá fora, por volta das cinco horas, as janelas de vidro, adornadas por gotas furta-cor, são tapadas por uma cobertura deslizante de metal, como que para alongar a noite. Está começando o *after-hours*, e ao mesmo tempo em que muitos abandonam a pista, outros tantos acabam de chegar ao clube, a tempo de pegar a troca de *DJ*. Pequeno artifício para “paralisar as horas” em uma caixa escura, as janelas tapadas permitem jogar com a duração do dia e da noite, conferindo-lhes a maleabilidade necessária para que os dançantes sejam autorizados a prosseguir. E, de fato, a energia dos que permanecem dançando com o dia a espreitar me parece invejável: observei in-

⁶ O termo teria sido cunhado por uma conhecida personagem da noite *clubber* paulistana, Johnny Luxo, nos idos tempos do clube Massivo. Palomino (1999: 39) registra com precisão: na noite de 15 de fevereiro de 1992. Eis a narrativa de um agravamento. Os “beijos de três ou de quatro” já então eram rotina desde o clube Nation, “sempre ao ritmo da música, sempre acompanhando a pulsação da dança”. “Até que uma noite, de repente, na pista, juntam-se uns dez, entre homens e mulheres, beijando-se, em carícias. Dura algo como três músicas - e ninguém até hoje sabe direito como começou. É tanta gente que, visto lá de cima, do mezanino, não dá para entender que mão é de quem, que boca é de quem. Johnny Luxo olha e comenta, diante do bolo de carne misturada: ‘nossa, parece uma almôndega...’. O nome ficou e também o procedimento.” (*ibidem*).



clusivo que alguns sequer pararam para um descanso ao longo de toda a noite. São os mais “jogados”.

A expressão “jogação” para nomear o que se desenrola nas pistas que “fervem” dá a medida da focagem central que é depositada no corpo nestes contextos; daí ser este um lugar *bom para pensar* a aporia fundante do eu, entre “corpo vivo” e “corpo vivido”, ou entre o “corpo que eu tenho” e o “corpo que eu sou” (Cf. Ortega 2006). Como argumenta Jackson (2004: 1, tradução minha), o “clubbing é um fenômeno profundamente visceral e corporal”, no qual “o incremento sensual nos garante acesso às modalidades succulentas e carnavais de encontro social”. Segundo o autor, configuram-se aí conhecimentos “sócio-sensuais” específicos, já que “a intensidade sensual dos clubes gera um corpo alternativo” (Jackson 2004: 5). Os termos “nativos” do autor podem encontrar conversão nas recentes investidas dos teóricos do *embodiment* (Cf. Csordas 1994), ou ainda em Bourdieu (1970; 1986) e seu conceito de *habitus*. Um conjunto de práticas distintivas é elaborado neste tipo de diversão: saberes, valores, classificações e certezas que se expressam em uma postura corporal específica, e cujo poder e eficácia devem-se justamente ao “lugar” encarnado em que são alojados.

Mas este *habitus* que poderíamos chamar de “intensivo” não anula nem substitui o *habitus* do corpo “sóbrio”, “sadio” e “racional” que atua nos esforços de preservação e “extensão” da vida, nos cuidados com a saúde e nas tentativas de prolongamento da juventude, no cultivo de uma carreira profissional e nos demais engajamentos de “reprodução social” dos sujeitos. Afinal, estes mesmos sujeitos cuja diversão acompanho agora fazem outras coisas da vida quando não estão ali: trabalham, estudam, cuidam de suas carreiras profissionais, administram relações familiares por vezes conflitantes, preocupam-se com a alimentação e com as taxas de colesterol, freqüentam exposições, cinemas e salas de psicanalistas, discutem política na mesa do bar, constroem e desfazem relacionamentos afetivos, e tematizam, ainda que tortuosamente, seus futuros. De modo que podemos dizer que ambos os *habitus* (se é que podemos falar apenas de dois) convivem e, como nos mostra Duarte (1999: 28), possivelmente “sempre” conviveram - em um “movimento histórico de longa duração que jaz no âmago da dinâmica da cultura ocidental moderna” -, sob a forma de uma *tensão fundante* entre os “investimentos no longo prazo e na duração” e a “otimização do corpo (através da concentração no prazer)”. A gestão da adequada alternância de ambos, ou quiçá,



como argumentarei mais adiante, a emergência de seu acionamento *simultâneo* como valor, dará a medida da “habilidade” (Ingold 2000) ou (não que se trate de um sinônimo) da “competência” (Deleuze 1992) dos sujeitos.

Habilidade ou competência, na cena da pista em “ferveção” que podemos apreciar neste relato, é justamente o que parece governar a montagem, operada conjuntamente pelos corpos em festa, do que é descrito e sentido como *vibe*. A *vibe*, referência econômica a *positive vibrations*, é o resultado da combinação harmônica - que exige a *perícia* de todos os envolvidos - dos diversos elementos que compõem a *cena*: a música, a decoração dos corpos e do ambiente, a dança, o consumo de substâncias diversas, as aproximações, “chegadas” e “pegações” que caracterizam as abordagens erótico-afetivas etc. Ao mesmo tempo em que precisa ser “fabricada”, a *vibe* é também condição para o engajamento dos sujeitos na *cena*: é ela a responsável pela ligação simpática dos corpos dos dançantes, uma espécie de sintonia fina entre os presentes, que é descrita como *energia* ou *vibração positiva*. Ao mesmo tempo *feito e fato*; ao mesmo tempo declarada como produto humano e concebida como fenômeno encompassador, a *vibe* aproxima-se assim do que Latour (2002) chamou de *fe(i)tiche (faitiches)*, ao refletir sobre como aquilo que fazemos e construímos, se bem-sucedidos somos na empreitada, sempre nos ultrapassa ligeiramente, e assim, em recíproca, nos faz e nos constrói.

A *vibe* é um daqueles fenômenos em que fica patente que *somos superados por aquilo que construímos*. É algo que não se hesita em declarar que é e precisa ser fabricado, sendo ao mesmo tempo experienciada como algo vivo, “anterior” ou “além”, que *já é*.⁷ É algo que, como tenta me explicar meu amigo “iniciado”, combina de modo curioso propriedades contrastantes: é densa, material, pode ser sentida e “quase tocada”; mas, ao mesmo tempo, é fugaz, invisível, inefável e, neste sentido, imaterial. Daí os recursos híbridos acionados por ele para explicar - “explicação”, por sinal, que só é dada porque pergunto. E, assim que pergunto,

⁷ “Já é!”, inclusive, é expressão corrente na cena, usada para referir justamente a uma idéia de “pronto” ou “feito” (*done*), ao momento no qual a orquestra de articulações e combinações de programas se precipitam com toda a intensidade em uma sorte de “arquitetura perfeita”. Os programas - festas, viagens para ir a uma *rave* etc - embora sabidamente planejados, e declaradamente dependentes de um planejamento prévio, quando chegam a acontecer adquirem toda uma aura de leveza e de espontaneidade, autonomizam-se e desprendem-se dos esforços que possam ter custado. Uma vez executados os planos com competência, estes como que desaparecem em seus esforços, no momento mesmo em que se declara: “já é!”.



reparo no absurdo da pergunta, reparo que *estou a perguntar o imperguntável*. Meu amigo, em desconcerto, recorre a gestos, risos, sorrisos, palavras vacilantes, a busca de um fundo comum de compreensão (“é isso aí que você tá captando!”; “você tá sentindo isso?”) e, por fim, declara: “cara, não dá, precisa sentir pra entender”. Seria uma espécie de *mana*, me pergunto então, ou talvez uma versão - mais profana, menos coercitiva e menos compulsória - da hipnose coletiva dos ritos desenhada por Durkheim (1996) n’*As Formas Elementares da Vida Religiosa*?

Seja como for, o que vejo na pista me parece de fato uma espécie de *vertigem* com propriedades muito particulares, que se delineia como calculado movimento de *arremesso de si*: “como se fosse possível estar sempre fervendo, mas nunca deixar-se evaporar; como se fosse possível *se jogar* e não cair” (Cf. Almeida & Eugenio 2004). Um “equilíbrio metaestável” - sempre mexido, continuamente estimulado, constante apenas na inconstância. E digo isto porque se acionam ali, simultaneamente, muitos e diversos recursos para a sensibilização dos corpos e, no entanto, os sujeitos envolvidos permanecem como que nas “bordas do excesso”: dificilmente assistimos a colapsos de algum tipo, dificilmente chega-se a um ponto de não-retorno ou, para usarmos termos clássicos (Cf. Nietzsche 1999), dificilmente estes sujeitos deixam de combinar suas vivências dionisíacas com o gerenciamento apolíneo da vida.

Atravessei as horas da festa sem “percebê-las”, e esta sensação de desorientação temporal, de “contínuo presente”, não é produto apenas do recurso de tapar as janelas para alongar a noite: o tipo de música contribui muito. Os sons eletrônicos podem parecer excessivamente repetitivos aos ouvidos destreinados para apreciá-los. As fronteiras entre o início e o fim das músicas são diluídas e sutis e tem-se a impressão, a princípio, de que uma só música está tocando sem parar a noite inteira. Isto porque as “quedas” não são colocadas ao final, como marcador característico de término e sucessivo recomeço. Ao contrário, as seqüências de batidas se estruturam de modo imprevisível, e as pausas e cortes no ritmo podem ser efetuados onde menos se espera, no meio ou no auge, produzindo uma certa “sensação de montanha-russa”, como descreve uma das entrevistadas de Bacal (2003).

Além disso, o tempo do *after-hours* é marcado por um certo esmaecimento das fronteiras entre os grupos de amigos. Alguns grupos foram desfalcados ou des-



feitos porque parte dos componentes já foi embora, de modo que podemos ver “sobreviventes” dançando sozinhos, desgarrados, de olhos fechados, por vezes de braços abertos e pulando muito. Há mais liberdade para que estes se aproximem dos grupos que persistem; “baseados” (cigarros de maconha) são compartilhados entre os “amigos de noite”; rostos desconhecidos sorriem uns para os outros e dividem tacitamente por instantes um trecho de música, sintonizando os movimentos do corpo. Na memória, não guardo o intervalo entre este momento e o instantâneo seguinte, no qual a pista já estava vazia e o *DJ* prestes a encerrar sua função. Surpreendo-me com o que se segue: o silenciar do som é marcado com palmas da platéia dos ainda presentes. Sim, palmas para o *DJ* que, como demonstra o trabalho cuidadoso de Bacal (2003) foi tornado artista, não sendo mais encarado como mero operador de som. A combinação de batidas que funcionou ao longo da noite como fio condutor para aquela estranha coisa que ainda seria alvo de muita investigação, a *vibe*, é lida como “arte” e ingrediente fundamental da *cena*.

Às oito horas da manhã, saio para o dia amanhecido com os ouvidos ainda surdos.

II. A “*cena carioca*”: sensorialidades juvenis, entre territórios e próteses

Espaço-tempo caracteristicamente urbano, a *cena carioca* apresenta-se como circuito a conectar lugares, eventos e pessoas “não-contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários” (Magnani 1996: 45). Constrói-se fortemente nas vizinhanças da musicalidade eletrônica, das “drogas” sintéticas e de uma moda empenhada no borrar das fronteiras de gênero. Embora, como fenômeno, apareça no encontro de certos indicadores sociológicos - a noite, a zona sul da cidade, um poder aquisitivo de camadas médias e médias-altas, um *ethos* jovem, a faixa etária dos vinte-e-alguma-coisa⁸ - a *cena*

⁸ Como a mídia norte-americana costuma referir-se a esta “fatia de mercado” que se mede com dificuldade pela faixa etária, alargada quase ao ponto da indiscriminação, que se estende dos “pouco menos de vinte” aos “muito mais de trinta” (Cf. Meyrowitz & Leonard 1993). Não é tão ocasional encontrar pessoas na *cena* com mais de quarenta anos, ou com menos de dezoito. Jackson (2004) nos dá conta da



não pode ser compreendida meramente através deles, sob pena de chegarmos apenas a um retrato cristalizado e grosseiro - e isto dada a ênfase colocada no efêmero e no idiossincrático que a caracteriza. “Uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em ‘intensão’” (Deleuze & Guattari 2002b: 27). Daí a opção em perseguir não os elementos ou as características, mas as intensidades.

A cena é, com ênfase e acento, lugar de passagem; mas é ou pode ser também *habitat*. Abriga grupos mais ou menos assíduos e indivíduos com maior ou menor comprometimento com os valores e a estética aí professados, mas também apresenta-se como opção de lazer para freqüentadores eventuais e pouco fiéis, para aqueles que a experimentam vez em quando, ou que combinam este gosto com muitos outros. Daí que, como modalidade em circuito de apropriação do espaço urbano, a cena dificilmente se dê a capturar nos indicadores sociológicos do contingente que a freqüenta (questão também enfrentada por Caiafa 1985 e Perlongher 1987). Heteróclitas populações fazem aparecer a cena, ao mesmo tempo em que nela circulam. Uma cena que se define, então, menos por supostas características específicas e mais pelas “comunicações transversais entre populações heterogêneas” (Deleuze & Guattari 2002b: 19) - comunicações que nela acontecem; comunicações que a acontecem.

Tampouco é possível fixá-la em um recorte geográfico específico, como no caso dos pedaços e das manchas urbanas - outras das categorias desenvolvidas por Magnani para compreender os usos e as significações do espaço nas grandes metrópoles. E isto porque embora seu circuito se trace em grande medida na zona sul carioca, está sempre se reorganizando com a abertura ou o fechamento dos estabelecimentos (casas noturnas, bares, restaurantes, lojas etc.), e com a anexação permanente de novos espaços (o que inclui o já referido exercício de devorar “lugares impossíveis”), mesmo em outras zonas da cidade e, eventualmente, até em outras cidades.

presença de pessoas de até 80 anos na cena londrina. Entretanto, pode-se dizer que a idade predominante entre aqueles com quem convivi trafega entre os vinte e os trinta e cinco anos.



Ademais, há de se dizer que o adjetivo “carioca”, na concepção “nativa”, vem a declarar a cena local como atualização de uma “Cena” maiúscula, que está em toda parte (em todas as cenas locais) e não está em nenhuma enquanto tal, i.e., não é ela própria uma cena local, mas antes nomeia a intensidade-cena. Não existe propriamente, hoje, uma “matriz” da qual todas as cenas que se instantaneiam nas diversas cidades cosmopolitas do mundo derivem. Ou até: se o acento for no “passado”, há sempre alguma que, dependendo de quem narra o mito, pode ter sido o *underground* londrino, alguma cidade industrial norte-americana (como Seattle), a paradisíaca Ibiza (na Espanha), Goa (na Índia) etc. Mas, e também de acordo com as diversas versões do mito, qualquer que tenha sido a Cena original, a intensidade que ela perfaz há muito se desprende de sua localização primeira, e as cenas de hoje formam uma espécie de mesma “dimensão” ou “zona de frequência”, de modo que se um hipotético adepto dispuser-se a viajar pelo mundo, de cena em cena, seria quase como se “não saísse do lugar”.

Há mesmo, notadamente em relação às *raves*, festas que podem durar dias e dias, e que geralmente acontecem em “paraísos perdidos” afastados dos centros urbanos, um declarado movimento de “viajar atrás da festa” (Cf. Bacal 2003) - que é ela própria viajante (em muitos sentidos). Notemos, como falam Deleuze & Guattari (2002c) a propósito de uma nomadologia, que não se trata de um deslocamento de um ponto a outro, mas de um habitar a própria trajetória. O deslocamento do nômade é imóvel e veloz. Dizer que seu deslocamento é dado por sua velocidade e não pelo trecho percorrido é dizer que o nômade tem um movimento absoluto: seu deslocamento é intensivo e não extensivo. Daí ser ele “antes aquele que não se move” (Deleuze & Guattari 2002c: 52), pois que habita um espaço liso.

A Cena, assim, toda ou qualquer, se traduz de modo mais contundente na observação de seu funcionamento - e aqui me refiro ao olhar funcionalista tal como proposto por Deleuze (1992: 33); um olhar preocupado com o *como*, com as modalidades de operação no nível das micro-multiplicidades. O que permite falar da Cena como ocupação que perfaz uma “dimensão” ou “zona de intensidade”, seja no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Londres, em Barcelona ou mesmo em Pequim é o acionar de um mesmo funcionamento. Ademais, muitos e idiossincráticos são os trajetos possíveis neste circuito e fora dele, e estes



funcionam na medida em que habilitam cada um a comunicar, a se compor ao mesmo tempo como personagem e parte da paisagem da cena.

Entretanto, há também de se dizer que existem gradações: algumas das atualizações locais como que estariam mais perto da virtualidade maiúscula da Cena, e isto a despeito das diversas cenas serem efetivamente concebidas como vibrações de uma mesma intensidade. *Algumas cenas são mais Cena do que outras*, e a cena carioca, neste sentido, é das que é menos cena - isto dizem os próprios cariocas, tanto quanto seus frequentadores vindos de outras cidades. É menor e periférica, se colocada em perspectiva com as cenas do exterior, mas também em relação à sua referência mais próxima, São Paulo - que por sua vez, segundo cariocas e paulistas, mas agora mais segundo os paulistas que segundo os cariocas, equiparar-se-ia às cenas estrangeiras. Há uma notada acentuação, nas narrativas, do Rio de Janeiro como cidade em que tudo é permanentemente incipiente, simples e quase provinciano se comparado à majestosa diversidade paulistana, onde a indumentária 'moderna' já teria praticamente se convertido em *street wear*, os clubes pipocam a cada noite com os melhores DJs e todo um pulsante circuito de consumo colocaria os esforços dos cariocas "no chinelo". Corre em paralelo, contudo, uma outra fala, mais recente, que afirma que o Rio vem "ganhando terreno" e que vez por outra algumas das ocupações circunstanciais que aqui se instantaneiam nada deixariam a dever tanto para paulistanos quanto para os "gringos". Teria sido o caso, por exemplo, do "Cabaré" que tomou a Estação Leopoldina em outubro de 2005 com pistas simultâneas de música eletrônica, instalações de artistas plásticos e *performances* teatrais, como um dos muitos eventos do festival de teatro riocenacontemporânea - aquele que, como diz seu bordão publicitário, "escreve tudo junto porque acontece tudo junto".

Assim tomada, pois, a cena aparece como lugar de convergência divergente - sempre outro, sempre mesmo. Lugar para a catalização e a *performance* de uma estética que poderia ser sintetizada no que a *insider* jornalista paulistana Erika Palomino (1999: 12) chamou de "MMC do mundinho": moda, música e comportamento. Cultiva-se neste circuito uma maneira de estar fundamentalmente urbana, que se nutre (a princípio) de uma particular "representação" do "ser jovem" - aquela que faz deste momento do ciclo de vida o *locus* privilegiado para uma "transgressão tolerada" (Cf. Torgovnick 1999), associando-o a um hedonis-



mo autorizado. A poética e o dizer-se dos freqüentadores da cena exprime-se em uma estética irrequieta, colorida e andrógina, que aponta para uma relação específica com o corpo e com os espaços, cristalizada em toda uma montagem de si, bem traduzida no termo nativo “carão”.⁹ Trata-se de uma estética que aparece como arranjo de fenômenos ou de índices de agência - para usar a terminologia desenvolvida por Gell (Cf. 1998, 1999). O esforço da “montagem” aponta para relações de outro modo inefáveis, tornando-as “visíveis”. Todo um conjunto de interações e trocas é, assim, metonimizado nesta estética particular.

A cena carioca (e também a paulistana) seria herdeira de uma cultura *club* anos 1990¹⁰, cujos desdobramentos estaríamos acompanhando agora, entre *raves*, festas privadas e clubes noturnos nos quais o som predominante é o eletrônico e nos quais celebra-se a figura do DJ-artista (Bacal 2003). Por um lado, a cena é fluida o bastante para “aportar” randomicamente nos mais diversos espaços, desde que contemplados com um quê decadente-kitsch-sujo-tosco (como é o caso das festas realizadas em lendários “inferninhos” da cidade), ou do seu exato contrário, um quê minimal-asséptico-futurista (que marca a decoração bem cuidada de muitas destas casas) - e em todo um rol de gradações possíveis entre estes dois. Por outro lado, a cena é também material o suficiente para ser experimentada

⁹ Os termos *montagem* e *carão* exprimem todo um trabalho ao qual o corpo é submetido. O primeiro é tomado de empréstimo ao universo dos transformistas e dos travestis (Cf. Silva 1993), um empréstimo já feito pelos *clubbers* dos anos 90 retratados por Palomino em seu *Babado Forte* (1999), sublinhando a proximidade dos dois universos (homossexual e “moderno”) que, segundo a autora, estiveram entrelaçados desde a *origem* na cultura *club* brasileira. O segundo, *carão*, refere-se à postura facial e corporal recomendadas na *cena*: corpos empertigados e olhares tão incisivos quanto evasivos; rostos superlativos, se possível sublinhados ainda mais por uma maquiagem pesada, que destaca os olhos, muitas vezes usada também pelos rapazes. O *carão* é algo como uma “pose”, mas permeado por lúdica ironia. Para designar o mesmo conjunto de atitudes, muitos referem-se a si mesmos a e aos demais como *posers*, e riem juntos ao evocar o que chamam de *poser pride* (orgulho *poser*) - ao mesmo tempo elogio do *simulacro* e questionamento jocoso dos outros tantos “orgulhos” que fazem parte do repertório militante duramente criticado aí. Outros termos relacionados são *glam* (referência curta para *glamour*) e *hype* (para designar o que “está na moda”).

¹⁰ Palomino (1999) nos oferece uma apaixonada narrativa da versão brasileira deste universo - cuja origem o mito situa em 1990, em São Paulo. O relato do “mundinho” feito por Palomino desenha os clubes como lugares que desde o seu “nascimento” abrigam por excelência a “cultura do ‘dowtchlike’ (faça o que quiser)”, proporcionando um espaço para “transitar entre diferentes sexualidades e experimentar novos momentos (*op.cit.*: 37). Asséf (2003) nos oferece uma longa duração um pouco maior, remontando à década de 50 as “raízes” do *disc-jóquei* no Brasil, enquanto Albuquerque & Leão (2004), fazendo uma retrospectiva pela comemoração dos 18 anos do suplemento *Rio Fanzine* (do Jornal *O Globo*), acompanham o percurso da “cultura alternativa” brasileira através do surgimento de bandas e personagens-chave que vieram a habitar a cena. Jackson, com seu *Inside Clubbing. Sensual experiments in the art of being human* (2004), nos oferece uma etnografia não menos apaixonada da cena eletrônica londrina, dita um dos pólos “originais” de “difusão” da cultura dos clubes.



como lugar de “adensamentos corpóreos”, fábrica de uma hiper-presença acedada na confluência de estímulos múltiplos (música, bebidas, “drogas”, decoração arrojada dos espaços e dos corpos, eróticas trocas de carícias). Inclui, assim, tudo o que há de “moderno”: as grifes “certas”; os cortes de cabelo navalhados, tingidos e assimétricos; as tatuagens e os *piercing*s; a câmera fotográfica digital para registrar e rever em ato a fruição; as “drogas” sintéticas; as bebidas energéticas (tipo *Red Bull*) ou as *ice* (misturas industrializadas de *vodka* e limão); e uma forte incitação romântica à experimentação homossexual - não qualquer uma, mas aquela que encarna a exacerbação dos valores de autonomia e individualidade, imagem máxima do sujeito desentranhado (Cf. Duarte 2003).

A recusa de definições estanques para a sexualidade vivida, a qual em discurso é negada como fonte de identidade e elaboração, encontra seu contraponto no interesse pelos sons eletrônicos e na freqüentação sistemática do circuito noturno dos clubes e festas, ambos funcionando como meios eventuais de cristalização. É sob esta rubrica que as falas tornam-se contundentes, e que os próprios participantes da cena (ademais, participantes simultaneamente de muitos outros espaços) afirmam alguma sorte de pertencimento. Esta “identidade” deliberadamente trabalhada no registro discursivo da fluidez nutre-se do inescapável paradoxo de que a celebrada sexualidade liberada de sentido e investida de sedução - aproximável do transexual de que fala Baudrillard (1990) -, quase em uníssono afirmada como “não tendo nada a dizer sobre mim”, funciona na prática como uma espécie de poderoso “ralo”. Tudo escoia para ela, que acaba operando como sistema classificatório das pessoas na noite, ainda que seja para decretá-las como ambíguas, o que eventualmente acaba conferindo-lhes um charme adicional - adicional, talvez, à maneira da operação de sobre-significação através da qual se articulam os mitos, na acepção de Barthes (1982), e que implica na conversão de um signo pronto em imagem (novo significante) sobre a qual se faz acumular ainda mais significado.

A cena, pois, faz-se zona fronteira - é toda ela uma seqüência de fronteiras, que não abriga, por fim, nenhum centro duro: “lugar” de sujeitos que constroem suas “representações de si” recorrendo sim à vida sexual que levam, mas menos como “verdade que já estava lá” e mais como estetizante prática de “mentiras”, aí mesmo nesta prática instantaneadas (e des-instantaneadas) em verdades. Adesão desengajada a um modo de vida que, se não é dado apenas



pelas musicalidades eletrônicas eleitas, metonimiza-se nelas, que vêm a orientar todo um encarnado trabalho de incremento corporal.

Este envolve o uso das tecnologias (câmeras fotográficas digitais, Internet e telefonia celular) como extensões corporais ativas, instâncias de tráfego informativo e de composição de si (Cf. Almeida & Eugenio 2006); o consumo de substâncias sintéticas (com destaque para o *ecstasy*) como forma de promover um adensamento da presença (Cf. Almeida & Eugenio 2004, 2005a, 2005b); além do recurso a modificações corporais (tatuagens, *piercings*, *play piercings*, alargadores de orelha, escarificações, *burnings* etc) e a uma moda dedicada a fabricar o *glam* ou o *hype* - que abusa de tecidos “inteligentes” (como os de fibra sintética *dry-fit*), de tons vibrantes demais ou pastéis demais em composição com o preto, de acessórios metálicos, de cortes assimétricos para roupas e cabelos, das misturas do tipo *hi-low* (peças caras ou assinadas usadas com sandálias havaianas, por exemplo) ou novo-velho (mescla de artigos novos com aqueles garimpados em brechós).

As identificações que se forjam entre os sujeitos da cena *aparecem* mais na “jogação” de cada noite ao som das batidas eletrônicas do que em uma foucaultiana “verdade sobre o sexo”. O permanente trabalho envolvido na *cosmética de si - ética* que abriga virtualmente o *cosmos*, que prescreve, portanto, a virtualidade de todas as prescrições, sem deixar de ser ética, i.e., sem afirmar que “pode tudo” - acionada por estes sujeitos ocupa o lugar de “confluência de identidade” que não é mais posto na conta da sexualidade (ou pelo menos não apenas nem derradeiramente). Entretanto, a própria estratégia de não-reificação identitária adotada pelas personagens da cena funciona como operador subjetivo. A sistemática recusa em dotar a sexualidade de “lugar de verdade” converte-se em uma nova e outra “verdade”. Estamos diante do permanente movimento de extração do estriado a partir do liso, de retorno (sempre outro) à estriagem, justamente quando este liso é mais heterogêneo e portanto mais fiel a si, apenas para, em espiral de superação nunca pronta (nunca ponto), acessarmos novamente outro liso, justamente quando o estriado alcança seu grau máximo de homogeneidade, sua maior fidelidade a si (Cf. Deleuze & Guattari 2002c).

Tal percurso para a construção social da pessoa se pretende transversal aos possíveis da negação e da afirmação de verdades sobre si, operando através de su-



cessivas e relacionais camadas de consumo. Compreender como este importante “segmento social” - urbano, jovem, “modernizante” e “formador de opinião” - elabora sua subjetividade justamente através do recurso à não-elaboração pode ajudar a compreender uma das reordenações em curso no que toca à manifestação do estigma do desejo homoerótico. E isto porque este fenômeno aponta para um deslocamento na delicada aporia que costuma envolver as reivindicações neste terreno: a de que a liberdade sexual pública vinha sendo conquistada às custas do reforço sistemático das grades classificatórias do comportamento privado (o que se nota com clareza nas diversas modalidades de discursos militantes). Os “sujeitos” de que trato aqui, ao contrário, assentam o livre-exercício de sua sexualidade justamente em um discurso que privilegia, nas classificações de suas vidas íntimas, marcadores imprecisos, ambíguos e “líquidos”.

Se é possível encontrar no eixo da “continuidade” um lastro para esta identidade que privilegia o *fluxo*, “herdeira da idealização romântica do homossexual *outsider*” cuja “refinada sensibilidade” apontaria para a “majestade de um destino reservado aos *happy few*” - imagem tão bem delineada por Proust, a tornar sublime o infame (Costa 2002: 47-49) -, também é possível tomá-la como uma das muitas expressões de uma configuração recente, a “identidade somática” ou “bioidentidade”. Resultante da “interação do capital com as biotecnologias e a medicina”, a biossociabilidade seria uma “forma de sociabilidade apolítica, na qual declinam os critérios tradicionais de formação grupal em benefício do privilegiamento de critérios corporais - médicos, estéticos e higiênicos (Ortega 2006: 1-2).

Diferentemente das identidades engendradas sob o signo do biopoder clássico (Foucault 2001), na biossociabilidade contemporânea a sexualidade não teria papel taxativo e determinante no dizer-se do sujeito (Foucault 2001: 2), talvez como parte do que Bezerra Jr. (2002) descreve como “ocaso da interioridade” - que, suspeito, é ocaso apenas “na superfície”, ou é ocaso de *uma* interioridade. O *locus* privilegiado de problematização moral teria se deslocado da sexualidade para o corpo, ou da cama para a mesa, como brinca Ortega (*idem*), nestes sujeitos cujos errantes e intercambiáveis arranjos identitários apontam para uma subjetividade encarnada, vivida e sentida no corpo e através dele, e construída em ato, no momento mesmo de cada interação (o que não exclui, claro, um simultâneo processo de estocagem, de aprendizado, de memória). Aqui vale uma



observação, pois que me parece que, em muitos aspectos, nunca foi diferente (i.e., nunca a “elaboração da identidade” investiu outra coisa senão “os corpos”; Cf. Goldman 1999): o que muda é que dispúnhamos de um modelo de *alternância* para dizer o *eu* (se ele é uma coisa, não pode ser *também* outra, a não ser por um *duro* alternar-se), agora *tendemos* a um modelo de *simultaneidade* (que já não trabalha senão com oposições micro e contingentes). Se no primeiro caso privilegiava-se a *visibilidade* da partição e do discreto (em um sentido matemático), o segundo abre-se para assunção da copresença, de uma mistura que é louvada como tal, e que, se sempre esteve aí (*invisível*, no sentido deleuziano, ou também como é usado por Rolnik 1998) de um modo ou outro, era até então sistematicamente submetida a um esforço de purificação (na expressão de Latour 1994).

É neste sentido que seria possível compreender a volatilidade das apresentações de si que podemos vislumbrar na cena: corpos tornados “artefatos da presença” (Le Breton 2003: 16), corpos mutantes para os quais nem a “anatomia” nem o “humor” são destinos (Le Breton 2003: 16); ao contrário, corpos plásticos, “emblemas” de um *self* que não se considera definitivo, que é (e é-se fiel) apenas na medida em se exterioriza sempre outro, em consecutivas “proclamações momentâneas de si” (Le Breton 2003: 23-25). Corpos trabalhados e adornados segundo uma estética “viril” (Ariès 1985), ocupada em borrar as fronteiras de gênero; corpos dedicados a uma fruição das afetividades e do erotismo politicamente desengajada, alimentada pela “ideologia” frouxa e não-formulada do *just for fun*; corpos que recusam estereótipos, congelamentos ou qualquer espécie de identidade estanque, jogando intermitentemente entre o “ser” e o “estar” (Heilborn 1996).

E toda essa lista de encarnados investimentos é vivida como seqüência ritmada de estímulos - constante apenas na frenética inconstância de suas não-fixações - em uma busca ativa pela sensibilização. Busca que se pauta pelo in-terminável (que não acaba e que não se condensa em *termo*), a ênfase posta no começar, no abrir de novas frentes para a sensorialidade, e não em lhes proporcionar desfechos - em uma ação característica das sociedades de controle, nas quais a perpétua meta-estabilidade dá o tom (Cf. Deleuze 1992). Corpos regidos pela *modulação* como imperativo; corpos nômades que operam simultaneamente como agentes e pacientes de todo um encarnado trabalho de si. Corpos competentes e incrementados, que se desdobram e se distribuem (Cf. Gell 1998) ha-



bilidosamente no mundo - habilidosamente entendido aqui como Ingold (2000) trabalha a noção de *skill*: situacional e completamente “embebido em ação”, o aprendizado das *skills* é um trajeto idiossincrático de acúmulo de saber no corpo e de desenvolvimento de um estado de ininterrupta *atenção* ou *alerta* do corpo sobre si próprio, que longe de converter o praticante experiente em um autômato, permite-lhe, na fala de Le Breton, “estar mais ali do que jamais estive”.

Os que melhor sabem “se colocar”¹¹ na cena são os que transitam com maior destreza pelas diversas camadas de *skill* que envolvem este modo de estar pausado por um imperativo contínuo de exteriorização. Coleção de próteses, ou de intervenções que singularizam - as roupas, as modificações corporais, as “drogas”, as músicas, as tecnologias, os espaços. No acionar combinado de tantas delas (nunca de todas, e assim o idiossincrático), que envolve uma toda *expertise* de consumo, emerge o discurso do não-pertencimento como pertencimento. Delicado agenciamento de sensibilizações de muitas ordens, esta “identidade” *montada* na superfície lisa dos corpos revela-se *frente destacável* - como a dos celulares usados por estes mesmos jovens, ou como as frases nas camisetas que circulam nas festas: “sei lá, mil coisas”; “não quero poucos e bons, quero muitos e ótimos”; “gaste tudo em fliperama”; “*purposeless t-shirt*”; “é tudo mentira”; “*no me molestén, estoy bailando*”; “só estou aqui pelo dinheiro”; “detesto camiseta com alguma coisa escrita”. Desponta com agudeza destes dizeres a eleição da contradição como terreno da proclamação de si: acusa-se a impossibilidade de um *eu* coerente, no mesmo movimento em que se o aloca precisamente nesta impossibilidade. Intermitente e polifônico, este dizer-se - que se inscreve em um contemporâneo “registro da celebridade” (Calligaris 1998: 51) - desenha sua coerência (artificial como todas) e legitimidade estética em uma indefinição cuidadosamente cultivada: ele que sabe dizer melhor *quem não é* do que *quem é*, e que elege como valores a itinerância e a velocidade.

¹¹ “Se colocar” ou estar “colocado” refere-se ao trabalho simultâneo do sujeito sobre todo o conjunto de estímulos proporcionado pelo *environment* da cena, e é o termo utilizado para designar quem está sob o efeito combinado de substâncias diversas (“drogas” e álcool). O colocar-se é ato, ressalte-se, a ser produzido a cada vez, contingentemente. Se na noite de ontem fulano esteve “colocadíssimo” isso não lhe confere prerrogativas de acúmulo para a noite de amanhã. Cada evento coloca-se como novo começo, neste sentido. Sublinho como este procedimento é afim ao da formação permanente de que trata Deleuze (1992), ao mesmo tempo em que cada destas “colocações” é também uma reterritorialização, um situar-se, um localizar-se.



Daí, talvez, o gosto pelas tecnologias digitais e pela Internet, e a inclusão dos espaços ditos “virtuais” com equivalente destaque no circuito de lugares a se frequentar, em uma “sensibilidade de contaminação recíproca” que produz, por copresença real/virtual, espaços “híbridos”, em que já não se distinguem com clareza as descontinuidades entre o concreto da urbe e o imaterial das redes telemáticas. Ênfase para o Fotolog.net, um certo diário-com-fotos, aberto à visitação dos amigos, que vem se convertendo no suporte eleito por estes sujeitos para seus projetos de intenção biográfica e de arquivamento de si (Artières 1998), além de estar operando como meio privilegiado para a obtenção de informações acerca do que (e de quem) é *hype*, para a divulgação dos registros (fotografias digitais) das festas e eventos, e para o reconhecimento, reiteração e ampliação da rede de amizade (os amigos e os novos amigos passam a se referir uns aos outros pelos *nicknames* criados no universo dos *flogs*).

Trata-se de uma modalidade de manipulação da memória e da biografia, no entanto, atravessada por uma temporalidade fugaz, por uma ética que faz do instante sua unidade de medida (e por isso consegue operar no padrão da simultaneidade). Espécie de “coluna social” com forte carga interativa e autoral - posto que produzida pelas mesmas pessoas que a protagonizam -, o *fotolog* conquistou os adeptos da cena por viabilizar a reprodução (ilustrada por fotos das mais recentes jogações) do circuito de amigos e amigos de amigos no espaço “virtual”, funcionando como uma ampliação da superfície de contato de cada sujeito com seus pares e com o mundo. Maquete imaterial da geografia da noite, eis o espaço dos *fotologs* - e também do *Orkut* (e, mais recentemente, do *Facebook*), site de relacionamentos no qual a proposta é interligar os amigos, reproduzindo a rede e mesmo conferindo-lhe alargada visibilidade, por conta da voltagem simultânea, que presentifica, já que através do “catálogo de amigos” é possível colocar em equidistância no espaço pessoas que, na biografia dos sujeitos, estariam distantes do tempo - o que Weissberg (1993) acredita que conforma antes um espaço real do que um tempo real, uma vez que na “ubiquidade tangível” (1993: 126) proporcionada pela Internet instaura-se uma temporalidade espacializada, que suprime a duração em favor de atalhos que desenham e redesenham geografias sociais há não muito tempo impensadas.

O “virtual”, como nos diz Virilio (1993b), tem “efeito de real”, neste tempos de visão sintética e de automação da percepção. Ambos, Fotolog e Orkut, bem como



outras destas ferramentas para a sociabilidade na Internet, não se dão a entender - e aqui concordo com Vianna (1997: 265-266) - por um diagnóstico de “falta de comunidade na vida real”. Ao contrário, o que se observa aí é uma “fartura ou abundância de comunidades, várias diferentes (e muitas vezes inconciliáveis) ao mesmo tempo”. De novo ao tema da simultaneidade, de uma certa atemporalização que presentifica, que produz o platô ou a meta-estabilidade.

Com efeito, colecionam-se aí comunidades que, como eles mesmos dizem, funcionam como *bottons*, micro-ostentações, atalhos para o próprio perfil: no movimento de aderir às mais variadas delas (do “Amo vodka com Red Bull” ao “Sou contra a vivissecação de animais”, por exemplo), um *eu* idiossincrático é montado, na confluência de peças que serviriam em muitos quebra-cabeças, peças que combinadas de outro modo redundariam em outra poética. Tais serviços ou ferramentas, portanto, não devem ser lidos como sintomas de um mundo que a velocidade da comunicação e as tecnologias digitais teriam tornado “pequeno”: ligar-se em rede e “estreitar o mundo” é uma escolha, algo como uma (ou muitas, melhor dizendo) camada adicional de sociabilidade disponível para alguns, e que para alguns faz sentido acionar - sentido do acúmulo como valor, ou do desejo de redundância.

Este é um ponto importante que merece que nos detenhamos um instante. Como argumento em outro lugar (Cf. Almeida & Eugenio 2006), no acionamento das ferramentas (tecnológicas ou não) para a “sociabilidade” por parte destes jovens, esmaecem-se as discontinuidades entre o que se entende usualmente por real e por virtual, em favor de agenciamentos híbridos, “um misto em que as duas entidades são simultaneamente requisitadas” (Weissberg 1993.: 120). Assim, por exemplo, os amigos reunidos em uma mesa de bar podem, através dos recursos de um telefone celular, interagir com os presentes e com os “telepresentes”, podem trocar *emails*, fotos e recados, abrindo a possibilidade para que aqueles que “não estão lá” possam “fazer-se estar”. Com o auxílio de um *mp3player* portátil, nesta mesma mesa de bar os amigos podem ouvir as músicas recém “baixadas” da Internet, e a ambiência daí resultante não será nem apenas “real” nem apenas “virtual”. A máquina digital permitirá, de modo similar, registrar e rever em ato a fruição, e logo em seguida as fotos podem ser carregadas em um *site* como o *Fotolog*, viabilizando a manutenção da troca e da interação através dos comentários deixados pelos amigos.



O próprio ambiente das festas de música eletrônica pode ser apreendido como um “híbrido real/virtual”: a estética da *rave* recorre a elementos decorativos de palha, juta, tecido e madeira com motivos *new age*, velas, tochas e um cenário geralmente “natural” (matas, cachoeiras, riachos) ao mesmo tempo em que aciona todo um arsenal de ingredientes *high-tech*: telas espalhadas pelo entorno da pista, nas quais se alternam videoclipes com imagens da própria festa (que redundam, pois) compondo com o som que se desenrola, estações de computadores conectados à Internet por todos os lados, luzes coloridas e negras que concorrem com o frenético espocar dos flashes das câmeras digitais, sem falar na música eletrônica, ela mesma produzida através de computadores, o carro-chefe deste tipo de ambiente.

Nestas festas de grande porte, assim como em uma mera reunião de amigos em casa, os frequentadores jogam simultaneamente com a interação face-a-face e com trocas através do Messenger, do Orkut e do Fotolog, ao mesmo tempo em que curtem a festa, a música e a dança - e a crescente penetração da Internet via banda larga (em substituição ao acesso discado) só contribui ainda mais para dissolver a tela como fronteira marcada. Conectados permanentemente à Internet - com a banda larga, difunde-se o hábito de não desligar “nunca” o computador, e de mantê-lo conectado à Internet e “logado” em vários sites mesmo enquanto o “divíduo” portador da senha está na faculdade, no trabalho ou dormindo, por exemplo - estes jovens transitam para “dentro da tela” como quem se move por mais um cômodo da casa. Ampliação da superfície de contato com o mundo, através de um contínuo e sistemático movimento de anexar o novo (as diversas tecnologias que pipocam em lançamentos consecutivos), somá-lo com os demais recursos já em uso, e assim arranjar e rearranjar as modalidades de interação, sem estancamento.

Agenciamentos “reais” e “virtuais”, pois, organizam-se em esquemas de retroalimentação, incorporam-se uns nos outros, interpenetram-se, de modo que faz pouco sentido tentar separá-los em intercursos de naturezas distintas, quando o que se verifica é que eles acumulam para significar. Funda-se assim um outro regime de transporte das mensagens de comunicação: um regime de equivalência entre continente e conteúdo, um regime de superfícies de contato, em contato. E em sempre crescente ampliação. O regime das imagens que *presentam sem representar*, “fenômeno que substitui a lógica da emissão/recepção pela da



divisão corporal de um mesmo sujeito em diversos lugares simultaneamente” (Weissberg 1993: 126). Aí reencontramos o divíduo característico das sociedades de controle (Cf. Deleuze 1992); em formação permanente, mais do que chegar ao termo de possuir um saber ou um conhecimento, ele antes sabe saber ou *aprendeu a aprender* (Cf. Bateson 2000).

Fundamental para este regime do acúmulo como valor: os diversos dispositivos para a comunicação aproximam-se precisamente no que têm de heterogêneo. Não se trata de dizer que para os jovens em questão todos os recursos aparecem como indistintos. Celulares, câmeras digitais, computadores, *mp3players*, com sua infinidade de variações e combinações nas engenhocas tecnológicas as mais diversas (considerando que mesmo nos aparelhos a contaminação recíproca dá o tom, e nota-se uma pronunciada “tendência multifuncional” nos recentes lançamentos de máquinas que quase não se podem nominar univocamente, posto que são ao mesmo tempo celular, câmera, computador, rádio e TV), podem ser e com efeito são acionados para as mesmas funções, mas preserva-se também a manobra das diferenças entre os meios que proporcionam (assim como a compra de um “multifuncional” não aposenta necessariamente os “monofuncionais”; antes, verifica-se um acúmulo de aparelhos). A fala, a troca de gestos e olhares, a troca de mensagens de texto, os recados através de sites, são todos meios usados em abundância, nenhum usado em substituição ao outro, é preciso que se diga, mas em movimento de contínua adição. Adição transformadora, não mera incorporação: a cada meio que se torna disponível, rearranjam-se os demais, afetados. As especificidades de cada ferramenta (o *chat*, o telefone, o texto do *email* ou da mensagem SMS por celular) são empregadas em um esforço que se pauta pela abundância para produzir convergência, por uma reincidência no mesmo (fala-se com o mesmo punhado de pessoas por mil frentes ao mesmo tempo) através do novo (os lançamentos de aparelhos, ferramentas e recursos). Fabricação permanente de zonas de interseção, através de procedimentos diversos aproximados em um mesmo patamar de uso.

A importância de suportes “virtuais” cheios de imagens, como o *fotolog*, pode ser medida pela presença maciça, nos clubes e festas, dos flashes das câmeras digitais espocando freneticamente na pista. “Se não tem foto, não aconteceu”, diz-se freqüentemente. Esta foto que atesta o quão divertido foi o encontro com os pares têm “destino certo”: mal se chega em casa após uma festa e logo a foto



estará “postada” no fotolog; ou mesmo ela será enviada ao site ainda na festa, pelo celular. E assim como aquilo que não foi fotografado “não aconteceu”, tampouco terá “acontecido” se faltarem os comentários dos amigos logo abaixo de cada foto, comentários-ruído, que funcionam como reiteradores, como alimentadores muitas vezes “meramente fáticos” (Cf. Almeida & Eugenio 2006) para que não se interrompa o fluxo comunicativo.

Toda uma reorganização da fruição da noite dá-se em torno deste novo elemento que tem se convertido em acessório fundamental para as jogações: a fotografia digital. Toda uma postura corporal é, também, forjada na relação com a câmera. Do mesmo modo, uma transformação no gosto também se verifica - a “boa foto” não é a foto bem enquadrada e nítida, mas aquela tremida ou desfocada, que corta indiscriminadamente pedaços do rosto de alguém, atravessada pelos borrões de luz da pista de dança, que figuram como *vibe* “materializada”; aquela que comporta e exhibe a aleatoriedade dos movimentos; aquela carregada de ocasionalismo, clicada pelo braço estendido de um dos amigos, diante do qual todos os outros se amontoam com seus carões estampados no rosto. As fotos postadas pelos jovens em seus fotologs capturam a velocidade das vivências, e toda uma estética de fotos-para-fotologs é desenvolvida neste movimento: o gosto elege a foto borrada, com feixes de luz, com enquadramentos inusitados, pessoas cortadas, pedaços de corpos, movimentos; aquela na qual a atmosfera da festa puder ser capturada. “Borrou e ganhou vida justamente aí”, comenta um amigo sobre o *post* do outro. Lembro-me da assertiva de Deleuze & Guattari (2002a: 36) em torno de Godard: “Nunca idéias justas, justo uma idéia. Tenha idéias curtas”. O gosto recusa congelamentos, nitidez, definição, enquadramento “convencional” - o plano médio cede na maioria das vezes lugar ao plano do não-humano, isto é, o muito próximo ou o muito distante, aquele do *close* que captura os poros do rosto, ou do plano aberto que abarca logo a pista inteira como multidão de cabeças. Novamente, lembro-me. Lembro-me dos comentários de Huxley (1966) a respeito da dimensão extática destas miradas proporcionadas pela técnica, diferentes das até então disponíveis ao olho humano desarmado de “extensões” ou “próteses”.

A “boa foto”, vê-se, é aquela que mimetiza a fluidez identitária pleiteada pelos que nela figuram. Borrada a imagem do mesmo modo que a adesão grupal, que se processa aos borrões sobre a superfície da cidade, fazendo do circuito



da cena uma espécie de “portal”, o qual se acessa através do acionamento em simultâneo dessas tantas próteses, nas quais o sintético e o tecnológico relacionam-se por entranhamento disjuntivo com o carnal e o sensorial. A imagem do portal, ela dá a medida da cena como *coexistência de durações*, como multiplicidade ou *bloco de devir* que pode precipitar-se a qualquer momento, instantânea.

III. Na “locação”: por uma antropologia de urbanos afetos

É sobre um território metropolitano que se inscreve este trabalho, uma antropologia, e aquilo de que ele trata, uns urbanos afetos¹², a cujo funcionamento nomeei *hedonismo competente*¹³. Ambos - este trabalho e aquilo de que ele trata - podem ser ditos desejos de *mapa*; ao mesmo tempo, ambos estão a jogar ininterruptamente também com o *decalque*.¹⁴ A vertigem com que a *cena carioca*

¹² Afetos estes entendidos também sob a perspectiva a partir da qual Deleuze & Guattari tematizam o *afecto*, na qual “o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (2002b: 21).

¹³ A tentativa de capturar por meio de conceitos “conteudísticos” tais percepções e afetos acionados pelos jovens nas cenas eletrônicas revela-se frustrada. Tentar precisar uma identidade (ou seja, tentar dizer “o que é”) deixa escapar precisamente aquilo que os fenômenos têm de mais característico e singular, que já não se aloca em conteúdos específicos, mas sim recai sobre seu modo de operar. Assim, a compreensão dos arranjos intercambiáveis e fluidos envolvidos nas subjetividades juvenis requeria a percepção de que estas já não obedeciam a regras sociais de primeiro grau (prescrições de conteúdos específicos para os comportamentos), mas sim a regras de segundo grau (prescrição de um funcionamento, que pode vir a ser preenchido virtualmente por qualquer combinação de conteúdos) (Cf. Figueira 1987). É isto porque já não se diziam, as poéticas de si juvenis, como “espécies” (definidas por oposição excludente em relação às demais “espécies”, identidades de vivas arestas), mas antes como *gradações*. Não se podia precisar que fossem burgueses ou boêmios; ascéticos ou hedonistas: tratava-se antes de perceber que a composição subjetiva já não se dava pelo “ou”, mas pelo “e”. E ainda mais: este movimento aditivo não era mera anexação sistemática: os arranjos subjetivos em questão se fazem pela contaminação recíproca dos elementos adicionados, de modo que já não se preservam com nitidez as fronteiras entre os termos ali colocados em relação. Tais termos, deste modo, convertem-se eles próprios em relações, o que nos conduz à percepção de formas relacionais que não operam por exclusivismos (oposições estanques, excludentes), mas antes por *inclusivismo*. Foi o que elaborei ao refletir sobre a passagem hoje, no cenário de desenraizamento cosmopolita, do “ou como estilo de vida” ao “e como estilo de vida”, que chamei então de *hedonismo competente* (Eugenio 2006).

¹⁴ Valho-me aqui do contraponto entre decalque e mapa elaborado por Deleuze & Guattari (2002a) na medida em que funciona para pensar tanto o procedimento analítico-reflexivo como aquele pelo qual dão-se as ocupações da cidade que fazem aparecer a *cena carioca*. Nesta acepção, mapa é modo rizomático de proceder, por oposição ao fazer decalque, arborescente. Há, contudo, um outro jeito de pensar tal procedimento, ainda enquanto mapa, com o auxílio de Bateson (2000 [1972]). Neste caso, tratar-se-ia de uma operação de *transferência de diferenças*. “Quais são as partes do território que são transferidas para o mapa?”, se pergunta Bateson (2000 [1972]: 457). “Sabemos que o mapa não é o território. (...) Se o território fosse uniforme, nada seria transferido para o mapa, a não ser suas fronteiras, o limite no qual o território deixa de ser uniforme contra uma matriz maior. O que realmente é transferido para o mapa é a *diferença*.” (2000 [1972]: 457-458; tradução minha). Nesta definição de



estende-se devorante pela cidade, vertigem de apagamento de marcadores, é aproximável daquela a que este trabalho também viu-se entregue. Ele que havia de tentar desenhar um mapa sobre o mapa da cena, este que se alastrava e alastrava, quase a recobrir uma cidade - ou ao menos a “aldeia” da zona sul carioca, às vezes um pouco mais (e também, ao mesmo tempo em que um pouco mais, um pouco menos).

Na tentativa de dar conta da tarefa, não se tratava de, como se fixou a imagem da perspectiva antropológica *da cidade*, tomar o urbano como “categoria explicativa *per se*” (mais característica de Wirth, segundo O. Velho 1979: 8). Mas sim de tornar a surpreender-se - e fortemente - com a afirmativa de Park (1979: 26), inspirada em Simmel, de que “a cidade é um estado de espírito”, o urbano *per se* não bastando para revelar o que nele se processa precisamente por ser ele, o urbano, *algo mais do que ele mesmo*, “algo mais do que o amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefone etc; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos”: a cidade como aquilo que *aparece* “nos processos vitais das pessoas que a compõem” (Park 1979).

Para executar tal operação de resgate, não será demais lembrar mais um ingrediente da noção de Park sobre a cidade. Diz ele, de passagem: “a cidade, vale dizer, o lugar *e* a gente” (Park 1979: 27; grifo meu). Precisamente no *e* que faz aparecer a cidade *entre* o lugar e a gente (sendo, antecipo, que o lugar e a gente são também relações) que residiria a proposta em pauta aqui. Precisamente no *e* revela-se a cidade como “entidade viva” (Park 1979: 28). Mais: precisamente no *e* revela-se a cidade como *fenômeno* (no sentido empregado por Gell 1998; 1999) contingente que aponta para uma relação. O *onde* urbano só acontece na *contaminação* pelos *quens* que “riscam” a superfície em seus deslocamentos e assim *fazem cidade*. O processamento destes *quens*, por sua vez, só acontece na *contaminação* pelo *onde*, este dado fortemente pelo “princípio de desenraizamento” de que fala Cicero (2005).

Bateson, emerge como irrealizável a pretensão totalizadora de um mapa que “coincida pontualmente” com o território: *o mapa da cidade não é a cidade*. Precisamente isto, contudo, é o que permite que a cidade, pensada como informação/diferença, *apareça* no mapa. “Os efeitos são produzidos pelas diferenças” (2000 [1972]: 458).



Toda uma “tradição” que (d)escreve a grande cidade como “estado de espírito” pode aqui ser convocada a ocupar um mesmo plano, pois. Por um lado, o esforço de objetivação da Escola de Chicago, inspirado em Simmel (1979), no qual a urbe aparece como “um grande, denso e permanente apinhamento de seres humanos heterogêneos em circulação”. Por outro lado, um certo esforço fenomenológico, que encontra em Benjamin (1997) uma de suas mais sublimes expressões, no qual a cidade aparece como “uma sempre-mutante multidão de estranhos variados movendo-se entre si” (Bech 1998: 216; tradução minha, esta e seguintes).

Sublinho que não dizem o mesmo (ou não o dizem do mesmo jeito), estas duas tomadas, e no deslizamento de ambas, temos a cidade como “rotineiro mundo de estranhos” (na expressão de Lofland 1973, retomada por Bech 1998) dotado de um “componente de abertura” (Bech 1998: 217) ou, sugiro, de um forte acento na *acessibilidade* e na *propagação* - esta entendida nos termos de Tarde (1992), nos quais vital e social se aproximam no desejo antes de propagar-se que de organizar-se. E isto não apenas quando é de “espaço público” ou “irrestrito” que se trata, mas “na existência simultânea e na dialética de tais espaços públicos e de mundos de estranhos apenas parcialmente abertos” (Bech 1998: 218; grifo no original) - o que recentemente vem sendo agravado, por assim dizer, no verter desta cidade em uma *telecidade* (para Bech), ou na “cidade superexposta” de Virilio (1993a).

A “superfície-limite” da cidade, como nos diz Virilio, “não parou de sofrer transformações, perceptíveis ou não, das quais a última provavelmente é a *interface*” (1993a: 9). Primeiro movimento: da cidade-fortaleza, dada por suas cercas ou muralhas (limites-contorno) à sua reconfiguração em cidade “metropolex”, na qual o *aeroporto* passou a encarnar a “última porta do Estado”. Contudo, tratava-se aí de um regulador das trocas e das comunicações ainda notadamente “físico”. Virilio acentua que a construção de aeroportos internacionais teria sido, nas diversas grandes cidades do mundo, um dos imperativos fortes da década de 70: o aeroporto como “pórtico-magnético” na defesa da soberania nacional contra “piratas do ar” (1993a: 7). “Desde então, não se trata mais, como no passado, de isolar pelo encarceramento o contagioso ou o suspeito, trata-se sobretudo de interceptá-lo em seu trajeto” (Virilio 1993a: 8). Um movimento adicional de reconfiguração urbana nos teria conduzido à contemporânea ci-



dade superexposta, na qual a incorporação da interface da tela como instância comunicativa teria operado a transfiguração dos limites-contorno (os da cerca ou ainda os do pórtico magnético) em limites-tensão. O atravessamento do urbano pela interface teria colocado em jogo precisamente a noção de dimensão.

Este é um ponto importante no desenhar em volante circuito da *cena carioca*: a intensa contaminação pelo regime de funcionamento tecnológico a desestruturar a capacidade “geodésica” da arquitetura urbana, visível não apenas em ambientes (“públicos” ou “privados”) marcados pela “co-presença real/virtual” (virtual aí entendido restritamente como tecnológico, e real, por oposição, como “físico”, “material”, “concreto”) de que fala Weissberg (1993), mas no nível mesmo de sua operacionalidade nômade - aquela “que se reterritorializa na própria desterritorialização” (Deleuze & Guattari 2002c: 53) -, dada pela *velocidade* mais que pelo *movimento*, na qual “a chegada suplanta a partida: tudo ‘chega’ sem que seja preciso partir” (Virilio 1993a: 11; grifos do autor).

Cruzar essas duas matrizes reflexivas – o estudo da geografia urbana e o da ambiência digital – é, também, acessar fenomenicamente a cidade contemporânea do ponto de vista do “navegador” (o habitante, que é também o usuário-produtor). Este é simultaneamente o pedestre e seus ritmos (que vão da pressa à deambulação), aquele que trafega em automóveis e experimenta pela janela uma cidade videoclip (fragmentos de quadros embalados pela trilha sonora do rádio; Cf. Canclini 1996), o internauta que “viaja sem sair do lugar” (montando assim, a cada circuito contingente de cliques, uma nova cidade) etc. A cidade que aparece na adoção desta perspectiva é a cidade relacional daquele que transita pelas redes comunicativas da malha urbana – malha esta que já não é, do ponto de vista das vivências, ou física ou imaterial, mas ambas, em entrelaçamento complexo, contingente e sempre renovado.

Tal “entrada em máquina” (Guattari 1993) das subjetividades contemporâneas se coloca a serviço do reforço e do elogio da coletividade e da *togetherness*, da manutenção permanente do canal comunicativo, através de sua ininterrupta alimentação com *inputs* de todos os tipos, na deliberada intenção de reforçar a acessibilidade do sujeito para seus pares e de ampliar sistematicamente sua “área de cobertura”. Os urbanos afetos que emanam do *código-território* (Deleuze & Parnet 1977) “detonado” não dizem respeito a uma verdade incontestada que,



por sua vez, confere contornos a um compósito-personalidade. Antes efetuam nos “indivíduos” uma *potência de matilha*.

Uma outra cidade, pois, aparece através da ocupação “cena carioca”. Não a cidade marginal, o lúmpen, o lixo, a escória, a sujeira, a perversidade - se persistem estes ingredientes na cena, o fazem mesmo na condição de ingredientes desterrados, instrumentalizados para a “brincadeira”, em ato estetizante que, no entanto, não prescinde de uma ética; antes, ao contrário, dispõe de éticas em profusão. A fixada “região moral” de Park vem, neste movimento, a dotar-se de itinerância, e a cena carioca pode, justamente, ser descrita nestes termos: os de uma *região moral volante*. Mas também, acrescente-se, *devorante*. Pois tanto é capaz de instantanear-se em lugares os mais diversos como tende, nesta sua cartografia volante, a contaminar não apenas um “previsível” circuito, mas também “lugares impossíveis” - de feiras-hortifrutis a supermercados, de museus a cinemas, de “pacatos” bares e restaurantes a *shopping centers* etc; para além dos clubes e festas do “mundinho”. No que não há, no limite para o qual *tende* a cena, “lugares impossíveis”. Mais: o duplo aspecto volante e devorante destas *eventuais* “regiões morais” em que se instantaneia a cena não deixa intocada a adjetivação “moral”. Ela também, a moralidade em jogo, não é uma “contra-moral”, um “código interno ao gueto”, que se faz por oposição a uma suposta moral englobante (burguesa, familiar). Acontece, antes, nos microscópicos deslocamentos que promove: varia por gradação, ao invés de alternar entre espécies.

A “invasão”. Por vezes, na circunstancial tomada de posse de um “lugar”, a cena como invasão aparenta-se à proposta da *flash-mob* que surgiu recentemente no horizonte contemporâneo como modalidade de manifestação “pacífica”, “lúdica” e “performática”, cuja instantaneidade fazia-se notar tanto na aglomeração quanto na dispersão de um contingente heterogêneo, momentaneamente engajado em um ato inusitado (como tirar a roupa em um parque, ou dançar em frente à sede de um banco, por exemplo) e sem ligação “óbvia” ou “imediate” com a suposta reivindicação. Sublinhe-se que o paralelo faz-se na operação em si, e não no compartilhamento de alguma sorte de engajamento “político” nos atos da cena. É assim que, por exemplo, a “contaminação” de uma filial de supermercado pela cena pode dar-se pela circunstância “estapafúrdia” da realização entre as prateleiras de enlatados de um desfile de moda de uma grife



cool. Ou que um show, uma festa, uma reunião a princípio “caretas” podem subitamente ser “tomados” pela cena no pipocar de beijos explícitos entre casais de moças (e também de rapazes, mas menos visivelmente). Há mais; também na contaminação das “funções” de cada lugar aparece a cena: são clubes que vendem roupas e dispõem de um sebo de livros; cabeleireiros que também são *cybercafés*; brechós que cedem seus espaços para a realização de festas; feiras de hortifrutis nas quais acontecem *performances* musicais; cinemas nos quais as sessões acontecem ao mesmo tempo em que uma festa com DJs e pista de dança se desenrola em ambiente paralelo; exposições que contam com DJs de música eletrônica.

Os exemplos proliferam. Por outra: o aspecto de *flash-mob* aparece ainda nos eventos itinerantes, que “aportam” em paisagens variadas, tais como festas pagas que são realizadas a cada vez em um clube diferente; *raves* que ocupam um sítio na afastada região de Vargem Grande ou uma praia; o Fashion Rio (evento de moda) ou o Tim Festival (festival de música) que fazem do Museu de Arte Moderna ou de um dos reformados galpões do Cais do Porto sua ambiência; o *riocenacontemporanea* (festival de teatro) que ocupa a Estação de Trem Leopoldina etc. Em tudo isso se verifica ocorrência de cena. Mas ela ainda pode acontecer na casa de alguém, em um improvável e contingente restaurante ou em uma simples festa de universidade. É em “ocupações-que-fazem-cidade” como essas que Bech (*idem*) vê inscrever-se uma *citysex*, ou a aparição de uma “sexualidade urbana” como faixa de frequência, como patamar sempre aberto à experiência sensível.

Note-se que a cena carioca revela-se, assim, particularmente feliz na nomeação mesmo de *cena* - um nome que não nomeia, por assim dizer, mas que antes aponta para uma *ocupação*, permitindo lançar um olhar sobre a urbe que faz dela *antes cena do que cenário* (Heilborn 1986), privilegiando seu aspecto de montagem sempre inacabada, aberta e contingente. Ou, se nos é permitida uma outra aproximação que se encaixa particularmente bem, o funcionamento da cena carioca pode ser descrito também nos termos da noção cinematográfica de *locação*. A locação não é tão-somente um local; antes se trata de um *uso* específico, de uma ação que ocupa e coloca em operação um regime de signos: o local aparece como fenômeno do uso-locação. Daí ser virtualmente possível que a cena venha a instalar-se circunstancialmente em qualquer parte, ampliando-



se em círculos de ressonância cada vez mais vastos, viajando sem viajar, tanto quanto o nômade é aquele que não se move, pois que se trata de um funcionamento que se transporta, de uma modulação.¹⁵

Se é no encontro, no esbarrão consecutivo, na frequência de um mesmo circuito de lugares, no accionar de um repertório comum de recursos sensuais diversos, no compartilhamento de um mesmo modo de deslocamento pela cidade, no uso intensivo de certas ferramentas tecnológicas - se é aí que se faz cena, é também aí que se “inventam” (no sentido de Guattari, 2005: 41) as percepções e os funcionamentos similares através dos quais se entra em relação: “ (...) estou tentando falar de uma mutação dos afectos. Em diferentes etapas tecnológicas, há diferentes tipos de afectos musicais, ou de afectos de imagem, seja qual for seu conteúdo, sua mensagem” (Guattari 2005: 333).

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Carlos/LEÃO, Tom (2004): *Rio Fanzine. 18 anos de cultura alternativa*. Rio de Janeiro: Record.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de/EUGENIO, Fernanda (2004): “Sob a regência da presença. Cálculo e autogestão entre jovens consumidores de ecstasy”. Comunicação apresentada no *I Encontro Nacional de Antropologia do Consumo*. Niterói, NEMO/UFF, maio de 2004.

_____ (2005a): “As cápsulas mágicas da balada perfeita”. Em: *Revista Inteligência*, ano VII, 29, Junho.

_____ (2005b): “Paisagens existenciais e alquimias pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às ‘drogas’ no contexto da contracultura e nas cenas

¹⁵ Canevacci (1997: 48) já havia sugerido o potencial de uma aproximação entre as cenas urbanas e o modo de operação do set cinematográfico, no qual bem se revela o nexo ecológico (1997: 105) que é montado na relação locação-local (ou nas constantes atualizações do código-território). Para articular sua proposta, o autor propõe uma inusitada combinação entre Benjamin - com seu procedimento alegórico posto a serviço de uma arqueologia do choque na percepção urbana - e Bateson - com sua problematização do trabalho antropológico que foca como ponto nevrálgico do método não a coleta, mas a organização. Ambos a privilegiar o fragmento, uma escrita “visual”, a trabalhar propositalmente no terreno do contraste, das torções tentativas, da soltura. “É a metrópole que ‘metacomunica’, através da montagem. A montagem é o pensamento abstrato da metrópole”, diz Canevacci (op.cit.: 109).



electrónicas contemporâneas”. Comunicação apresentada no Simpósio NEIP. *Drogas: Controvérsias e Perspectivas*. São Paulo: NEIP/USP, Outubro.

____ (2006): “O espaço real e o acúmulo que significa. Uma nova gramática para se pensar o uso jovem da Internet no Brasil”. Em: NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria/LEITÃO, Carla (orgs.). *A Internet após o susto: o cotidiano na Era da Informação*. Rio de Janeiro: PUC/Loyola.

ARIÈS, Phillipe (1985): “Reflexões sobre a história da homossexualidade”. Em: ARIÈS, Phillipe/BEJIN, André (orgs.). *Sexualidades Ocidentais. Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. São Paulo: Brasiliense.

ARTIÈRES, Phillippe (1998): “Arquivar a própria vida”. Em: *Estudos Históricos*, vol. 11, n. 21. Rio de Janeiro: FGV. pp. 9-34.

ASSEF, Cláudia (2003): *Todo DJ já sambou. A história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.

BACAL, Tatiana Braga (2003): *Músicas, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ.

BARTHES, Roland (1982): *Mitologias*. São Paulo: Difel.

BATESON, Gregory (2000) [1972]: *Steps to an ecology of mind*. Chicago: University of Chicago Press.

BAUDRILLARD, Jean (1990): *A transparência do mal. Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus.

BECH, Henning (1998): “Citysex. Representing Lust in Public”. Em: *Theory, Culture and Society*. Vol. 15 (3-4). Londres: Sage. pp. 215-291.

BENJAMIM, Walter (1997): *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BEZERRA JR., Benilton (2002). “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. Em: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa.

BOURDIEU, Pierre/PASSERON, J. C. (1970): *La reproduction. Eléments d’une théorie du système d’enseignement*. Paris: Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1986): “L’illusion biographique”. Em: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. 62-63, Junho, pp. 69-72.

CAIAFA, Janice (1985): *Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CALLIGARIS, Contardo (1998): “Verdades autobiográficas e diários íntimos”. Em: *Estudos Históricos*, vol. 11, n.21. Rio de Janeiro: FGV.



- CANCLINI, Néstor Garcia (1996): *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- CANEVACCI, Massimo (1997): *A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel.
- CICERO, Antonio (2005): *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COSTA, Jurandir Freire (2002). *A inocência e o vício. Estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- CSORDAS, Thomas (1994): *Embodiment and Experience*. Londres: Cambridge University Press.
- DELEUZE, Gilles (1992) [1990]: *Conversações. 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (2002a): *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2002b): *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* Vol. 4. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2002c): *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles/PARNET, Claire (1977): *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias (2003): “A sexualidade nas Ciências Sociais: leitura crítica das convenções”. *Seminário Sexualidades e Saberes: convenções e fronteiras*. Campinas: Unicamp, junho.
- _____ (1999): “O império dos sentidos. Sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna”. Em: HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Sexualidade. O olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. pp. 21-30.
- DURKHEIM, Émile (1996): *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- EUGENIO, Fernanda (2006): *Hedonismo Competente. Antropologia de Urbanos Afectos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FIGUEIRA, Sérvulo (1987): “O ‘moderno’ e o ‘arcaico’ na nova família brasileira. Notas sobre a dimensão invisível da mudança social”. Em: FIGUEIRA, Sérvulo (org.). *Uma nova família: o moderno e o arcaico na família de classe média brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 11-30.
- FOUCAULT, Michel (2001): *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- GELL, Alfred (1998): *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.



- _____ (1999): "Strathernograms, or, the semiotics of mixed metaphors". Em: HIRSCH, E. (ed.) *The art of anthropology. Essays and diagrams*. Londres/New Brunswick: The Athlone Press. pp. 29-75.
- GOFFMAN, Erving (1975): *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- GOLDMAN, Marcio (1999): "Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa". Em: *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Pp. 21-38.
- GUATTARRI, Felix (1993): "Da produção de subjetividade". Em: PARENTE, Andre (org.). *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34. pp. 11-44.
- GUATTARI, Félix/ROLNIK, Suely (2005): *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- HEILBORN, Maria Luiza (1996): "Ser ou estar homossexual: dilemas da construção de identidade social". Em: PARKER, Richard/BARBOSA, Regina Maria (org.). *Sexualidades Brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Pp. 136-145.
- _____ (1986): "A cidade como cena". Em: *Anuário Antropológico*. 85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HUXLEY, Aldous (1966): *As portas da percepção & O Céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- INGOLD, Tim (2000): *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling & skill*. Nova Iorque: Routledge.
- JACKSON, Phil (2004): *Inside clubbing. Sensual experiments in the art of being human*. Oxford/Nova Iorque: Berg.
- LATOUR, Bruno (1994): *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____ (2002): *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- LE BRETON, David (2003): *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus.
- LOFLAND, Lyn H (1973): *A world of strangers: order and action in urban public space*. Nova Iorque: Public Books.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor (1996): "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole". Em: MAGNANI, José Guilherme Cantor/TORRES, Lilian (orgs). *Na Metrópole. Textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FA-PESP. pp. 15-53.
- MEYROWITZ, J./LEONARD, C. (1993): "Understanding MTV Generation". Trabalho apresentado na *Quest Annual Conference*.



- ORTEGA, Francisco (2006): "Utopias corporais substituindo utopias sociais: identidades somáticas e marcas corporais na cultura contemporânea". Em: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de/EUGENIO, Fernanda (orgs.). *Culturas Jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- PALOMINO, Erika (1999): *Babado Forte. Moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim.
- PARK, Robert Ezra (1979): "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano em meio urbano". Em: VELHO, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- PERLONGHER, Néstor (1987): *O negócio do michê. A prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense.
- ROLNIK, Suely (1998): "Tristes gêneros". Em: LINS, Daniel (org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papyrus. Pp. 63-68.
- SIMMEL, Georg (1979): "A metrópole e a vida mental". Em: VELHO, Otávio. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- SILVA, Helio (1993): *Travesti. A invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER.
- TARDE, Gabriel (2003) [1895]: *Monadologia e Sociologia*. Petrópolis: Vozes.
- _____ (1992). *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Torgovnick, Marianna (1999): *Paixões Primitivas. Homens, mulheres e a busca do êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco.
- VELHO, Otávio (1979): "Introdução". Em: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- VIANNA, Hermano (1997): "Fragmentos de um discurso amoroso (carioca e quase virtual)". Em: VIANNA, Hermano (org.). *Galerias Cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- VIRILIO, Paul (1993a): *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (1993b): "A imagem virtual mental e instrumental". Em: PARENTE, Andre (org.). *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34. 127-132.
- WEISSBERG, Jean-Louis (1993): "Real e Virtual". Em: *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34.