

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-16, jan.-dez. 2025 e-ISSN: 1980-3729   ISSN-L: 1415-0549</p>
<p><a href="https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.45470">https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.45470</a></p>	

SEÇÃO: MÍDIA E CULTURA

## “Não é Só Uma Festa, Tá Ligado?” Trabalho e circuitos afetivos em coletivos musicais TLGBQIA+ no Sul do Brasil

*“It’s Not Just a Party, You Know?” Work and Affective Networks in TLGBQIA+ Music Collectives in Southern Brazil*

*“No es solo una fiesta, ¿sabes?” Trabajo y redes afectivas en colectivos musicales TLGBQIA+ en el sur de Brasil*

**Simone Luci Pereira<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-7412-2129](https://orcid.org/0000-0002-7412-2129)  
[simonelp@uol.com.br](mailto:simonelp@uol.com.br)

**Adriana da Rosa Amaral<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-9159-2352](https://orcid.org/0000-0001-9159-2352)  
[adriana.amaral08@gmail.com](mailto:adriana.amaral08@gmail.com)

**Lucas Aguiar Goulart<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-2056-1318](https://orcid.org/0000-0003-2056-1318)  
[la\\_goulart@hotmail.com](mailto:la_goulart@hotmail.com)

**Jonara Cordova<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0002-9019-1781](https://orcid.org/0000-0002-9019-1781)  
[jonarappg@gmail.com](mailto:jonarappg@gmail.com)

**Recebido em:** 21 nov. 2023.

**Aprovado em:** 20 out. 2024.

**Publicado em:** 17 jan 2025.

**Resumo:** Este artigo trata das operacionalizações das teorias dos afetos em sua relação com as festas de música eletrônica, em uma perspectiva do Sul Global. O objetivo é compreender as composições coletivas e singulares oportunizadas pelo encontro com a música, enquanto elemento intensificador de afetos, assim como dos trabalhos necessários para o agenciamento desses afetos. A partir de uma metodologia de inspiração etnográfica e de um movimento exploratório que inclui observação e entrevistas informais, discutimos trabalho, os circuitos afetivos e cenas musicais em uma análise piloto da festa de 5 anos do Coletivo T, de Porto Alegre, no sul do Brasil. Assim, a discussão sobre festas, corporalidades e espaços da cidade é realizada a partir de uma arqueologia da cena de música eletrônica na cidade, que desemboca em um circuito distinto de seu início, trazendo rupturas e continuidades em relação às estéticas e identidades desses eventos e seus participantes.

**Palavras-chave:** música eletrônica; circuitos afetivos; coletivos; LGBQIA+; festas de rua.

**Abstract:** This paper addresses the operationalization of affective theories in relation to electronic music parties, specifically from a Global South perspective. Its objective is to comprehend the collective and individual compositions facilitated by the encounter with music as an intensifying element of affect, as well as the necessary efforts for their agency. Drawing inspiration from ethnographic methodology and employing observational techniques and informal interviews, this study explores work, affective circuits, and musical scenes through a preliminary analysis of the 5-year party organized by Coletivo T in Porto Alegre, located in southern Brazil. Thus, the discussion surrounding parties, embodiments, and urban spaces unfolds through an archaeology of the city’s electronic music scene, which leads to a distinct circuit from its inception, giving rise to ruptures and continuities in relation to the aesthetics and identities of these events and their participants.

**Keywords:** electronic music; affective circuits; collectives; LGBQIA+; street parties.

**Resumen:** Este artículo aborda las operacionalizaciones de las teorías de los afectos en su relación con las fiestas de música electrónica desde una perspectiva del Sur Global, con el objetivo de comprender las composiciones colectivas y singulares que surgen a partir del encuentro con la música como elemento intensificador de afectos, así como de los trabajos necesarios para su agenciamento. Utilizando una metodología de inspiración etnográfica y un enfoque exploratorio a través de observaciones y entrevistas informales, se discuten el trabajo, los circuitos afectivos y las escenas musicales como parte de un análisis piloto de la fiesta de 5 años del Colectivo T en Porto Alegre, al sur de Brasil. De esta manera, se aborda la discusión sobre las fiestas, las corporalidades y los espacios urbanos a través de una arqueología de la escena de música electrónica



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, SP, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, RS, Brasil.

en la ciudad, que conduce a un circuito distinto desde sus inicios, presentando rupturas y continuidades en relación a las estéticas e identidades de estos eventos y sus participantes.

**Palabras clave:** música electrónica; circuitos afectivos; colectivos; LGBTQIA+; fiestas callejeras.

## Introdução

Neste artigo, nos interessa perceber a articulação entre festas de música eletrônica, corpos e corporalidades postos em ação e espaços da cidade, que trazem consigo as dimensões espaciais do social e do urbano e suas possibilidades de produção da diferença e pluralidade. Estas três temáticas articuladas nos ajudam a compreender como festas e coletivos musicais – como o que analisamos aqui – apresentam sentidos políticos ligados à potência dos corpos em ação e em coletividade (Fernández, 2013; Liska, 2023).

Nestes ambientes, o lúdico, o festivo, o corporal e o estético não se separam da politização das experimentações urbanas, em uma compreensão renovada do que seja o próprio político, atrelado à agência performativa (Butler, 2010) e à ativação e ressignificação de discussões identitárias. Ali são acionadas questões de gênero e sexualidade, classe e geolocalizações na cidade em suas interseccionalidades, bem como questões que envolvem o acesso, os meios de produzir, divulgar e organizar as festas por sujeitos e coletivos que iniciam suas trajetórias nestes ofícios.

Compreendemos que a utilização da teoria do afeto em ambientes musicais, especialmente na música eletrônica e/ou em contextos relacionados a populações TLGBQIA+, é relevante não apenas para mapeamentos intrincados de diversos elementos para produções culturais e subjetivas, mas também por uma possibilidade de melhor foco em suas materializações. Visto que algumas leituras desta teoria por vezes compõem a ideia de uma pretensa "pureza" das afetações corporais, encampando uma reedição do binômio mente-corpo (Hemmings, 2005), a investigação das relações de como identidades, sentimentos e elementos culturais não hegemônicos podem se compor no encontro entre ondas musicais e outros corpos é especialmente singular, com-

pondo leituras ao mesmo tempo contingentes e materiais (Garcia, 2020).

Para tanto, analisaremos o Coletivo T e eventos musicais de rua por ele produzido. Oriundo da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, o coletivo é formado por DJs, performers e produtores TLGBQIA+, em sua maioria trans, com foco em criar um espaço seguro para a expressão de identidades dissidentes, além da visibilidade ausente em outros eventos da cena eletrônica da cidade. Iniciaremos discutindo a relação entre trabalho e circuitos afetivos, cenas musicais e corporalidades. Depois contextualizaremos a cena eletrônica em seu início na cidade de Porto Alegre, para, então, realizar uma análise de base etnográfica de uma das festas do coletivo, compreendendo as cenas de encontro de corpos e circuitos afetivos que corporificam identidades, compreensões e sentimentos.

## Afetos, circuitos afetivos e cenas musicais

Para refletirmos de que maneira cenas musicais trazem elementos político-estéticos para pensar o de gênero e a sexualidade, utilizaremos a compreensão de "afeto" e da chamada virada afetiva. Esta conceituação aqui utilizada se dá em uma tentativa de compreender a música enquanto aparato único de subjetivação e produção de comunidades, compondo e materializando desejos, cenas e coletivos. Compreende-se "afeto" como uma medida anterior à outras produções, sejam elas conscientes (ideias) ou mesmo inconscientes (sentimentos, desejo), estando esse compreendido como "pré-consciente".

Esta pré-consciência manifesta-se como um efeito corpóreo – materializado antes de seu deslocamento para outras instâncias normalmente compreendidas pelas ciências sociais – seja em modelos individuais (consciência) ou coletivos (ideologia, imaginário, cultura). Assim, afeto seria uma partícula infinitesimal que, em certas posições e momentos, acaba afetando os corpos. Ele nunca "ocupa" os corpos ou se solidifica neles, permanecendo sempre "entre" eles e sendo, portanto, inerentemente coletivo

em sua interação (Massumi, 2002).

Outra característica importante do afeto está exatamente em sua atualização e virtualidade – em suas condições de manifestação. O afeto existe, dentro de uma compreensão bergsoniana, dentro de uma virtualidade, em um plano inacessível de imanência. Ele acaba ascendendo ao plano de materialidades por meio de sua atualização – ou seja, é no encontro entre corpos que estes podem ascender e afetar, sejam esses humanos ou não humanos. Esse plano de virtualidade, por sua natureza, não é passível de leituras prévias; ele só pode ser visto por suas inscrições, afetação dos corpos em um dado espaço ou por seu movimento. Assim, é impossível uma previsão ou meta-análise dos efeitos dos afetos. Isso porque, por serem de origem virtual e de ascensão incerta, os afetos se destacam por seu *excesso* – pela impossibilidade de demarcação de quais seriam seus limites de afetação e materialização.

Dessa forma, por mais que existam tentativas de restringir as possibilidades produtivas dos afetos – efetuadas especialmente com o objetivo de circulação do capital e de suas condições de produção e reprodução (incluindo sexuais, raciais e de gênero), essa produção é composta pelo que se chama de "trabalho afetivo": trabalhadores e (especialmente) trabalhadoras que têm como objetivo a (tentativa de) sistematização dos afetos em pensamentos e sentimentos pré-determinados (chamados de "agenciamentos"). O objetivo é moldá-los exercendo um certo tipo de controle subjetivante, restringindo as possibilidades de atualização, materialização e inscrição dos afetos em desejo (Hardt; Negri, 2001).

Essa percepção dos afetos como centrais para a leitura de fenômenos sociais é nomeada como "virada afetiva" das ciências sociais – uma compreensão pós-antropocêntrica de produção de materialidade, desejo e culturas. Esta virada baseia-se especialmente na negação de uma metanarrativa ideológica / imaginária, e na produção de um mapa de possíveis movimentos e

possibilidades dos afetos, que indicam outras relações sem nunca compreender (ou ainda ativamente rejeitando) uma compreensão de totalidade analítica. Ela costuma incluir uma quantidade bastante extensa e heterogênea de compreensões baseadas no pós-antropocentrismo, nas relações não hierárquicas entre humanos e não humanos, visto que o centro seria o que chamamos de redes de "afetação".

O foco dessas análises provém de uma tentativa de livrar-se da maneira epistemológica e ontológica dos circuitos de reprodução do capital e das suas bases. Assim, diferenças promovidas por essas necessidades, como humano e não humano, cultural e natural, orgânico e artificial, racional e sentimental e – especialmente – individual e coletivo, não mais organizam as análises, abrindo espaço para a promoção de novas composições e ressignificações – novos agenciamentos para fora dos circuitos afetivos de produção do capital (Clough; Halley, 2007)

Embora a compreensão de "trabalhos afetivos" costume pairar sob identidades tipicamente ligadas a mulheres (mães, esposas) ou profissões cuidadoras (área da saúde, secretárias(os)), a área de arte e entretenimento também é considerada como um "trabalho afetivo" devido à sua função de organização de sentimentos e ideias.<sup>3</sup> Segundo Amaral e Grohmann (2020), no caso específico da pesquisa sobre comunicação e música no Brasil, a noção de trabalho constitui um de seus aspectos materiais, embora a palavra em si apareça muito pouco nas publicações.

O circuito afetivo de uma "diversão" é classicamente encampado por Theodore Adorno (2002), que retrata produtos culturais que têm como objetivo constituir uma instância afetivo-sentimental cujo desejo é o "escapismo" e a repetição das mesmas técnicas contidas em seus espaços laborais, no objetivo de manter as instâncias reprodutivas do capital.

Contudo, a música enquanto objeto acaba tornando-se uma escolha relevante e diferencia-

<sup>3</sup> Em um outro registro, Duffy (2017) discute o trabalho de influenciadoras digitais como "trabalho aspiracional", uma vez que gera um tipo de conexão com as audiências em que o trabalho produzido nas materialidades das plataformas digitais elabora um tipo de identificação para o desejo de também ser parte daquele circuito.

da do ponto de vista afetivo. Isso ocorre devido à dificuldade de mensurar subjetivamente sua experiência. Tentativas de compreender a música de maneira simbólica, como nos estudos culturais, ou sob uma perspectiva exclusivamente ideológica, como pela escola de Frankfurt, mostram-se reducionistas, tomando em consideração a centralidade que estas costumam dar às letras, contextos sociais ou posições estratégicas dentro das indústrias culturais.

Embora tais análises sejam valiosas em instâncias políticas, elas não dão conta da compreensão da música em seus efeitos da vibração, melodia e ritmo, bem como sua inscrição no encontro com os corpos dos sujeitos e nas instâncias geográficas onde esses corpos se encontram – em suas casas, em festas, em cenas culturais etc. (Thompson; Biddle, 2013). A vibração da música, frequentemente traduzida em efeitos corpóreos (arrepios, dança, postura, movimento) acaba instaurando efeitos intersubjetivos de afetos que circulam entre os corpos.

A produção de ondas de som, ritmos e melodias promovem uma corporificação diferencial, promovendo relações de materialização de desejos e sentimentos coletivos que operam diretamente no encontro do corpo-onda com o corpo dos sujeitos. A construção de sentido não pelas manifestações tipicamente compreendidas como tal (fala, vestimentas, posição social), mas por coabitação afetiva e vivência coletiva da presença vibratória sonora e de suas manifestações afetivas no corpo traz então às cenas musicais corporificações e produções singulares (Henriques, 2015).

As materialidades da música apresentam-se tanto enquanto concretudes dos sujeitos sociais e históricos quanto as materialidades das próprias mídias e suas interrelações mais diversas – embora esse diálogo seja, de certo modo, um ponto cego na pesquisa em comunicação (Amaral; Grohmann, 2020, p. 340).

Assim, podemos compreender como um "trabalho afetivo" pode ser considerado não apenas uma instância que visa manter "circuitos afetivos" ligados à reprodução do capital, mas também como uma ferramenta para o questionamen-

to dessas. Se compreendermos que circuitos afetivos viciados, produtores de identidades de "normalidade" – como as de gênero, sexualidade, raça e pertencimento nacional – são de extrema importância para manutenção capitalista (Berlant, 2010), o trabalho na efetividade de espaços contra-heteronormativos com centralidade na música e na vibração abre uma rearticulação possível para outros efeitos afetivos e das relações entre corpos e inter-corpos. Estas rearticulações possibilitam leituras não normativas, promovendo formas diferenciais de subjetivação e acesso a relações pensadas inicialmente como impossíveis ou paradoxais, mas que aparecem devido aos agenciamentos promovidos nessas cenas afetivas.

### **Festas, corporalidades, espaços da cidade**

O universo das festas que utilizam espaços públicos e semipúblicos (Delgado, 2007) das cidades tem ganhado relevância social e acadêmica nos últimos anos. São bastante conhecidos os trabalhos pioneiros advindos dos estudos culturais (Hebdige, 1979; Hall; Jefferson, 2006;) e pós-subculturais (Thornton, 1996; Amaral, 2008) que dos anos 1970/1980 em diante vêm analisando os ambientes festivos e/ou musicais de agrupamentos juvenis que fazem das socialidades e identidades ligadas à classe, gênero/sexualidade, raça/etnia, geração, capital simbólico, entre outros, um importante elemento para que dimensões lúdicas, afetuais e de pertencimento se coadunem.

Nas últimas três décadas, a noção de cena musical (Straw, 2006; Bennet; Peterson, 2004; Sá; Janotti Jr., 2013) tem servido como eixo conceitual e analítico importante para refletir sobre conjuntos de atividades socioculturais mais ou menos organizados que têm nas culturas urbanas um forte componente de construção. As cenas são erigidas em torno da música e suas sonoridades e performances, danças, estéticas, indumentárias, como também se articulam aos gostos, estilos de vida e socialidades, configurando territórios da cidade em torno de dinâmicas de produção

e consumo cultural/musical que extrapolam demarcações fixas. Cena musical, assim, entendida como instrumento conceitual/analítico privilegiado para os estudos de comunicação e música que pensam – entre outros aspectos – os sentidos das espacialidades urbanas vinculados às práticas musicais, articuladas em maior ou menor medida a institucionalidades (políticas públicas, órgãos de regulação urbana) e espaços como casas noturnas, bares e pequenos palcos que fomentam a criação, difusão, circulação e ativação de redes e nós de pessoas, sonoridades, ideias e economias, ampliando-se, ainda, para seus potenciais políticos ligados à ocupação de locais da cidade, usos e afirmações de identidades e corporalidades alternativas ou dissidentes.

Nos últimos anos, ganham relevo abordagens sobre festas e outras manifestações sonoro-musicais que se articulam com questões referentes às identidades e renovados usos da cidade<sup>4</sup>. Polivanov e Medeiros (2020) fazem uma revisão bibliográfica dos trabalhos – ainda escassos – sobre a questão das mulheres nas cenas eletrônicas, sobretudo em cidades do Norte Global, como Manchester (Hutton, 2006), New York (Pini, 2001), Montreal (Abtan, 2016), entre outras, e apresentam os casos de Montreal e do Rio de Janeiro.

Seja em festas urbanas de rua que se constituem a partir de ações contestadoras das tensões urbanas na construção de novas alianças na cidade do Rio de Janeiro (Barroso, 2022); em festas que evidenciam sentidos, estéticas e valores sobre as reconfigurações das identidades raciais e performatizações de gênero postos em circulação, como as festas Batekoo em São Paulo (Oliveira, 2022); ou em práticas musicais que articulam formas de organização social de mulheres cis, pessoas não binárias e homens trans através da percussão e da conexão coletiva com a música, como o coletivo Batuka, em Buenos Aires/Argentina (Liska, 2022).

No que se refere especificamente às festas de música eletrônica de pista no Brasil, esta cena se desenvolveu desde os anos 1980-90 em clubes

noturnos de maneira mais expressiva em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife, entre outras. Esse movimento consolidou uma cena *clubber*, com muitas bifurcações e desdobramentos (Sá, 2003; Assef, 2010; Braga, 2018; Amaral, 2018, Neves; Silva, 2018). A partir do início da década de 2010, pode-se perceber uma centralidade – dentro da cena eletrônica – de uma busca por espaços festivos alternativos, frente aos modelos mais hegemônicos da cena dos clubes na década de 2000 (Braga, 2018). Chamadas por muitos dos DJs, artistas, frequentadores e produtores como "festas de rua" (Braga, 2018; Pereira; Gheirart, 2023), foi se elaborando uma certa renovação da cena de música eletrônica de pista, em que festas itinerantes passaram a ser produzidas por coletivos artísticos (com maior ou menor ligação com movimentos e pautas ligadas à raça/etnia, gênero/sexualidade e classe), pouco investimento, formas colaborativas de produção (transporte, cenografia, iluminação, organização, discotecagem, performances etc.) e utilização de ruas, praças, túneis da cidade, galpões e estacionamentos.

Foi se estabelecendo uma cena ou circuito de festas de música eletrônica em ruas e demais espaços públicos, e até em áreas consideradas abandonadas das cidades, ocupando exatamente as chamadas "fraturas" urbanas (Pereira; Gheirart, 2023) e atribuindo-lhes novos sentidos. Em geral, essas festas têm em comum uma busca pela experimentação musical/eletrônica e a centralidade da música e sua dimensão comunicacional e afetiva nos meios urbanos (Herschmann; Fernandes, 2014). Esses eventos reúnem pessoas para dançar, performar seus corpos e identidades e construir vínculos, pertencas, socialidades e modos de estar juntos nas metrópoles. Esse movimento não exclui os sentidos políticos que emergem nesses espaços; ao contrário, articula-se com eles, acentuando as lutas por resistências e reexistências de identidades e de grupos dissidentes. Ademais, envolve a reivindicação dos espaços da cidade, seus usos, ocupações e visibilidades.

<sup>4</sup> Não se trata aqui de um levantamento exaustivo de todos os trabalhos que têm se debruçado sobre esta articulação temática. Apenas referendamos algumas reflexões que nos ajudam a perceber este viés analítico na América Latina.

Em São Paulo, festas como *Mamba Negra*, *CapsLock*, *Autonoma A-Temporária*, *Vampire Haus*, *Blum*, entre muitas outras, construíram uma cena de música eletrônica independente – na autodefinição dos próprios atores – a qual, de maneira conflitiva e também negociada, se estabeleceu por toda a década de 2010 e trouxe importantes discussões sobre as cenas musicais mais alternativas, políticas públicas de cultura, regulações e usos dos espaços públicos da cidade (Pereira; Gheirart, 2023). Também em Belo Horizonte/MG, percebem-se as movimentações desta nova cena que nasceu “com forte influência das ocupações populares e festivas que emergiram e se fortaleceram” (Cortez; Siqueira, 2022, p. 89) a partir dos movimentos políticos contestatórios em todo o Brasil em 2013 e que “também se articulam junto às mobilizações do carnaval de rua”. Desde 2015, coletivos como Masterplano, 1010 e Mientras Dura vêm produzindo festas naquela cidade em espaços públicos e/ou fora de clubes, nas quais vinculam música eletrônica, intervenções visuais, performances artísticas e “discurso de empoderamento de mulheres, pessoas negras e LGBTQIA+” (Cortez; Siqueira, 2022, p. 90).

Em Porto Alegre/RS, a cena de música eletrônica passou por transformações análogas às outras cidades do país tendo início nos anos 1990 em festas realizadas tanto em locais fechados como galpões de fábricas abandonados e clubes, como raves em lugares abertos – como mostra a etnografia de Fontanari (2003) – para finalmente passar para as festas de rua produzidas por coletivos constituídos por grupos minorizados (Cordova; Bernardo, 2023), objeto de nossa análise.

Ao acionarem questões relacionadas às identidades, estas festas nos colocam frente ao tema dos corpos e das corporalidades – as construções de sentidos, práticas e sensibilidades socioculturais dos corpos em ação como construtores de agências, identidades, subjetividades e estéticas (Marmól; Roa, 2020) – como importante fenômeno de análise. Corpos aqui entendidos em uma perspectiva foucaultiana de “relações estratégicas” que compreendem formas de poder, gestão e controle por parte de normatividades e

instituições, mas que não deixam de comportar também contrapoderes, fissuras, linhas de fuga e resistências (Fernández, 2013; Valenzuela Arce, 2009). Corpos pensados como mediação (Lindón, 2012), articulando de maneira ambivalente processos tanto de controle, normalização e sujeição, como de liberdade, transgressão e resistência. Valenzuela Arce (2009) complementa esta abordagem com um foco nos corpos juvenis a partir das noções de biopoderes e biorresistências, mostrando-os como elementos vitais e estratégicos para esse grupo, a partir dos quais buscam reconhecimento e relações de pertença.

Desta maneira, os corpos se compõem em modalidades diversas, seja em suas dimensões singulares ou coletivas. Nesta dimensão coletiva – que Fernández (2013, p. 21-22) chama de situações “entre os corpos”, ou seja, um acionamento da potência dos corpos em suas formas de interação em mobilizações, marchas de protestos ou festas – é que se constroem afecções, as quais colocam em jogo “corporalidades em ação”, inventando “sequências maquinicas” de grande dinamismo e potencial coletivo. Em uma compreensão que se apoia na leitura deleuziana da noção de afeto e corpo advinda do pensamento spinoziano, a autora sublinha a potência de ação liberada pelas intensidades coletivas que se viabilizam “entre corpos”, isto é, nos afetos – como capacidade de afetar e ser afetado – que situações como as festas aqui analisadas podem constituir.

Frente aos biopoderes normativos, governamentais ou morais, o uso dos corpos se coloca como forma de elaboração de biorresistências (Valenzuela Arce, 2009) por intermédio de múltiplas formas de significá-los, seja pelas indumentárias e demais estetizações ou pela assunção das sexualidades e gêneros vistos como dissidentes, enfatizando a agência coletiva dos sujeitos, suas possibilidades de construir processos de subjetivação que têm centralidade no corpo, seus usos e sua capacidade de afetar e ser afetado.

Por serem realizadas em espaços públicos, semipúblicos (Delgado, 2007) ou coletivos (Caiafa, 2003; Pereira et al., 2021) da cidade, esta renovada cena de música eletrônica também nos coloca

frente às questões que envolvem as dimensões espaciais do social e do urbano, elaborando o que Lindón (2012) nomeia como uma abordagem "betweenness" que articula uma configuração mútua da cidade e dos corpos em ação.

Cabe lembrar que, para além da urbe e seus espaços pensados pela ordem do Estado, das instituições e das dimensões macroestruturais de poder e de desigualdades, a cidade é também feita pelas lógicas dos usos e apropriações de seus sujeitos e grupos, sempre em disputa e negociação. As reflexões advindas da geografia cultural (Massey, 2008) nos ajudam a perceber o espaço e o território em suas dimensões desiguais de poder e no quanto têm efeitos sobre a posição social dos sujeitos.

Em uma reflexão que entende tanto a ordem e a disciplinarização dos espaços quanto as suas formas de ocupação, reivindicação e ressignificação em uma dinâmica constante de poder e apropriação, tem-se a construção da dimensão espacial como trama das experiências vividas, disputadas e negociadas. Como sugere Massey (2008), o espaço precisa ser entendido tanto em suas dimensões de poder como em suas possibilidades de apresentação e visibilização da diferença, pluralidade e heterogeneidade. Em concordância com a autora, enfatizamos a importância da dimensão espacial para pensar as cidades, suas interdições e barreiras, mas também seus usos e as diversas estratégias de resistência, as quais podem ter na espacialidade a possibilidade da construção de heterotopias.

Nesse sentido, os coletivos e as festas de música eletrônica salientam sua dimensão política, uma vez que evidenciam identidades dissidentes, seus corpos em ação e o uso de espaços públicos e semipúblicos da cidade; estes territórios apropriados e ocupados por festas e atividades musicais tornam-se locais de usos, sentidos de pertença partilhadas, vinculações, encontros, elaborações de identidades e possibilidades de desenvolvimento de carreiras ligadas às cenas musicais. Compreendemos essas ações como

possibilidade de novas dimensões performativas da política (Butler, 2010), ainda que mais efêmeras ou em forma de brechas e fissuras no cotidiano.

Cabe lembrar a reflexão proposta por Milton Santos (2017) a respeito das cidades e da natureza dos espaços. O autor define "zonas luminosas" e "zonas opacas", ambas articuladas respectivamente àqueles espaços urbanos com maior ou menor densidade técnica, financeira e informacional, sinalizando que estariam mais ou menos aptas a atrair capitais, atividades econômicas e visibilidade. Os espaços turísticos e empresariais, por exemplo, seriam considerados zonas luminosas; e as áreas degradadas ou denominadas violentas, por sua vez, seriam zonas opacas.

Cidades globais caracterizadas pela expulsão dos subalternizados – pobres, negros, dissidências sexuais e de gênero – das áreas centrais para as bordas e periferias, reforçam a existência dessa lógica capitalista de ampliação das zonas opacas, como modelo hegemônico de planejamento urbano. Destacam-se, nesse cenário, a ocupação e a apropriação das zonas luminosas do centro da cidade pelos jovens das festas, como a T, que, com suas manifestações, atribuem sentidos outros às praças, ruas e outros territórios.

### **"Longe demais das capitais": recapitulando a cena eletrônica de Porto Alegre**

Antes de falarmos das festas de rua é importante contextualizarmos que a cena de música eletrônica de Porto Alegre viveu diversas ondas. Há divergências sobre possíveis inícios da "cena", mas de acordo com a "história nativa" e mítica contada através de quem viveu a cena e dos colaboradores da pesquisa de Fontanari (2003), os relatos datam de 1991 ou 1992 como uma festa que reuniu em torno de 50 pessoas em um club chamado Porto de Elis.<sup>5</sup> No entanto, é de discussão comum entre quem viveu a cena dos anos 1990 que 1993 seja o ano em que Porto Alegre efetivamente entra no circuito da música eletrônica do país com a realização da *LM Party*,

<sup>5</sup> O nome desse club fazia referência à cantora de MPB Elis Regina.

que trouxe ao país apresentações dos artistas internacionais Moby e Altern8.

Na metade dos anos 1990, a efervescência das raves e festas difundiu a cultura *clubber* – bem como subgêneros como *techno*, *house*, *trance*, entre outros – em alguns lugares da cidade, o que também se alinha com um certo declínio da popularidade do chamado “rock gaúcho” produzido na região. O rock gaúcho, como uma faceta à parte e específica do chamado BRock (rock brasileiro), cujas origens remontam à década de 1970, teve seu auge nos 1980, com sua identidade bastante marcada pelas sonoridades que mesclam as sonoridades do *punk rock* e da *new wave* a letras irônicas que revelam a uma linguagem própria dos jovens da cidade (Govari, 2020), destoando dos princípios estéticos da cultura da música eletrônica.

É importante destacar que muitos dos frequentadores da cena eletrônica porto-alegrense do início dos anos 1990 vinham ou eram frequentadores da cena do rock alternativo/*indie rock*. A cultura *clubber* (Thornton, 1996) chega inicialmente à cidade através de trocas de discos trazidos de viagens e ideias entre DJs e frequentadores das festas cujo perfil era eminentemente branco, cishetero, classe média/alta e universitário, apesar de já termos aqui pessoas com outras identidades de gênero, chamadas naquele momento pela sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes).<sup>6</sup>

De acordo com Fontanari (2003), nos anos 1990 havia um perfil bastante delimitado em jovens estudantes universitários de comunicação das duas maiores universidades da cidade: FABICO/UFRGS e FAMECOS/PUCRS<sup>7</sup>. As pessoas que se tornaram influentes na cena naquele período em grande parte tinham acesso a viagens, tanto para o exterior quanto para São Paulo – considerada cidade modelo de sucesso para a cena no Brasil. No entanto, mesmo mantendo relações com a maior cidade do país, os participantes da cena

ainda se dirigiam a mesma a partir da ideia de “provincia” ou “colônia”, tanto como uma forma de identificação regional quanto com desdém, aqui em diálogo com a cena do rock gaúcho.

A ideia de “provincia”, de periferia, de região é usada num sentido paradoxal. Ao mesmo tempo que se utiliza a noção de “provincia” para se referir à cena local, se pensa esta como conectada ao restante do mundo. A “nossa” cultura também é a que vem de fora e a “capital dos gaúchos”, da qual “vamos tomando conta”, é a cidade onde nascemos (Fontanari, 2003, p. 64).

Por outro lado, se o rock gaúcho era tratado pela imprensa e pela mídia mais como uma cena cuja identidade era atrelada à cidade (Bonfim, 2016; Govari, 2020), o mesmo não acontecia com a música eletrônica, que era abordada a partir da questão do uso de drogas. As mídias próprias da cena em si (webzines, fóruns de internet), focavam na ideia de comunidade e do chamado *P.L.U.R* – *Peace, Love, Unity, Respect*, que constituía parte do que os atores da cena e pesquisadores como Garcia (2020) chamam de “*vibe*”.

Outro ponto interessante desse período inicial está relacionado aos meios de comunicação, especialmente à internet. Dado o perfil da maioria dos participantes dessa cena – estudantes e jovens de classe média ou alta – que já possuíam acesso à internet naquele momento em que ela ainda não era tão popular no Brasil, entende-se que a internet foi central para a disseminação da cultura *clubber* e divulgação dos eventos (Fontanari, 2003), além do senso de comunidade em ambientes e fóruns virtuais como o canal #Tecno-RS do MIRC, o e-zine *E-ar* (Electronic Alternative Resistance)<sup>8</sup> e em um segundo momento, sites como o Poavibe (depois Poabeat), em uma época anterior à formação dos sites de redes sociais e plataformas digitais tal como entendemos hoje.

Durante esse período, a maior parte das festas acontecia nas regiões centrais da cidade entre os

<sup>6</sup> As entrevistas da pesquisa de Fontanari (2003) já demonstram que mesmo nesse momento já havia discussões sobre gênero, etnia e classe social com a participação de pessoas das classes trabalhadoras, de outros gêneros que não heterossexuais e não brancas, embora ainda de forma muito incipiente. Em relação às questões de gênero, muitos revelaram que a participação na cena os ajudou na “saída do armário” e na construção de suas identidades.

<sup>7</sup> Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Faculdade dos Meios de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

<sup>8</sup> O *E-ar* foi um fanzine eletrônico (e-zine) enviado por e-mail e produzido de forma amadora por integrantes da cena.

bairros Centro Histórico, Bomfim, Independência e Cidade Baixa, ou mais para a zona sul, mas ainda à margem do lago Guaíba, conforme a cartografia de Fontanari (2003). Geograficamente, o centro de Porto Alegre, não se encontra no meio da cidade e sim ao longo do lago (que os geógrafos anteriormente categorizaram como rio e estuário), portanto a vida boêmia da cidade sempre teve essa forte articulação com o território em volta da água doce e do porto.

Ao final dos anos 1990 e a virada para anos 2000, começou um processo de profissionalização da "cena eletrônica" amadora, com a criação de produtoras de eventos, agências e formação de DJs e produtores e raves cada vez maiores atingindo outros tipos de públicos. As relações com os eventos e feiras de moda alternativa como o Mix Bazar e a música eletrônica saindo das pistas e da internet e tocando nas rádios, possibilitou ainda mais a popularização, bem como a ampliação dos próprios eventos, trazendo consigo complexidades e contradições em torno desse movimento e mais adiante uma certa saturação com a diminuição do número de festas, cujos valores cobrados aumentavam proporcionalmente com a mudança do perfil do público.

Nos anos 2000, com a ascensão dos subgêneros musicais com batidas mais quebradas como *breakbeats*, *jungle* e *drum n' bass*, a festa itinerante Quarta Quebrada passou a ganhar destaque e trouxe DJs e frequentadores pretos em seu início, uma vez que esses subgêneros têm origens nas periferias. Na metade dos anos 2000, DJs como Eduardo Herrera – que se mudou para Londres – e Fabricio Peçanha – que se torna famoso no circuito *mainstream* e se muda para Santa Catarina – deixam a cidade. Nesse período, também há uma retomada de outros gêneros e estilos de festas ora voltadas à nostalgia dos anos 1980 ou a bandas cover de pop rock; ora focadas na música das divas pop, ora focadas na música das divas pop, ora focadas na *indie rock* (Amaral; Sartori, 2017).

Os anos 2010 foram aqueles em que a cena

eletrônica de Porto Alegre se reduziu a poucas festas mais articuladas com o cenário das artes visuais e audiovisuais, além de uma relação com diferentes estéticas alternativas e políticas públicas. Destacamos, entre as iniciativas de reexistências, o festival Kino Beat.

O projeto Kino Beat Festival<sup>9</sup> foi criado em 2009 por Gabriel Cevallos, como Mostra Kino Beat de filmes relacionados à música, na Sala P.F Gastal da Usina do Gasômetro, em parceria com a Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria de Cultura de Porto Alegre. Desde então, o projeto se transformou e incorporou novas linguagens e formatos a cada ano<sup>10</sup>.

O Kino Beat Festival manteve um foco mais experimental tendo ampliado a questão da música eletrônica de pista para outros ambientes, como residências artísticas, e se mantém em atividade na cidade. O Kino Beat fica em um entrelugar, mas ainda eminentemente marcado por uma produção focada em um público classe média ou alta, universitário e branco. Os esparsos eventos relacionados à música eletrônica ou eram focados em grandes festas do circuito *mainstream* ou à nostalgia dos anos 1990. A questão das tecnologias – uma das temáticas centrais da música eletrônica desde seu princípio – e do audiovisual continua fazendo parte de sua constituição na cidade.

Na segunda metade dos anos 2010, com a popularização das tecnologias de produção caseira, a cena eletrônica de Porto Alegre – e região metropolitana – se virtualiza e a produção de subgêneros como *vaporwave*, *futurefunk*, *trap* entre outros emerge em sua divulgação através das plataformas digitais. A cena vive menos nas ruas e nos clubs e mais nas performances em e nas redes, conforme relatado na pesquisa de Conter (2016). As transformações da cena nesse período são tecnológicas, sociais, geracionais, modelando um novo circuito de produtores e audiências que não fazem parte da região central da cidade, mas dos seus arredores e periferias, e a inserção de outras estéticas e identidades de classe social e de gênero com uma presen-

<sup>9</sup> Disponível em: <https://kinobeat.com>. Acesso em: 31 maio 2023.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://kinobeat.com/sobre>. Acesso em: 31 maio 2023.

ça levemente maior de mulheres, mas ainda minoritária em termos raciais (Conter e Sartori, 2019). Os pesquisadores também observaram que esteticamente são poucas menções à cidade ou à identidade regional nessas produções sonoras e audiovisuais, optando por referências transnacionais e a críticas ao capitalismo.

A partir desse período, a organização de festas de rua se tornou mais complexa devido a uma sucessão de gestões municipais ligadas a governos conservadores cujas legislações afetaram profundamente a vida noturna da cidade e as noções de ocupações dos espaços públicos até chegarmos nos anos iniciais da década de 2020, ganhando mais espaço no período pós-pandemia.

### **5 anos de Coletivo T: festa como ato político e as mudanças na cena eletrônica de Porto Alegre**

O Coletivo T, criado na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 2018, é formado por DJs, performers e produtores TLGBQIA+, dos quais 75% se identificam como pessoas trans e/ou travestis. O grupo surgiu com o objetivo de fomentar a inserção de profissionais TLGBQIA+ na cena da música eletrônica de Porto Alegre. O foco do Coletivo T se deu por um histórico apagamento de pessoas TLGBQIA+ nas festas organizadas por outros coletivos, bem como da necessidade de criar um espaço seguro para que pessoas dissidentes pudessem ocupar, se expressar e ser integralmente ouvidas e respeitadas.

Além da organização de festas, o coletivo criou a T REC., uma subdivisão que atua como gravadora independente. No primeiro lançamento, foram reunidos 20 artistas TLGBQIA+ latino-americanos em uma coletânea chamada VITAMINA T. Além desse trabalho, também foi lançado o álbum Tramóia, com faixas de quatro artistas do coletivo. A realização teve apoio da cerveja Beck's.

No ano de 2023, o Coletivo T completou 5 anos de existência e, para marcar a data, organizou um

evento chamado "Jardim T: 5 anos de travessia". A celebração ocorreu em dois domingos no mês de abril, no Jardim Lutzenberger da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), localizada no centro de Porto Alegre. A realização do evento foi viabilizada por meio da chamada aberta para artistas trans, promovida pela CCMQ, instituição vinculada à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), com o intuito de dar visibilidade à causa trans. A idealização ficou à cargo de Pétrus Vargas, conhecido artisticamente como PV5000, um dos fundadores do Coletivo T.

Neste trabalho, focamos na primeira data do evento, que ocorreu em 23 de abril, a partir das 17h com uma roda de conversas sobre produção de eventos e a cena eletrônica em Porto Alegre, com os DJs Nogayra e PV5000, além de outros integrantes do coletivo que estavam presentes. A partir das 19h, os DJs fizeram a discotecagem da festa, que se encerrou às 22h. Na parte inicial, a comunicadora Isa Blame conduziu a conversa, fazendo perguntas para os integrantes do Coletivo T responderem.

O evento se iniciou antes do anoitecer, algo que foi mencionado por Pétrus como importante para o coletivo, pois, a oportunidade de ocupar um espaço público durante o dia para falar sobre produção cultural é muito rara para a comunidade TLGBQIA+, especialmente para as pessoas trans. Geralmente, esses grupos só encontram espaço na noite, nas festas, tendo os seus saberes invisibilizados e o espaço de fala negado. Durante a roda de conversa, surgiram diferentes temáticas que iremos aprofundar aqui: o início das festas, a construção de identidade, as mudanças na cena eletrônica a partir da festa como ato político, o primeiro evento de rua e as referências sonoras.

Pétrus Vargas (DJ PV5000) conta que iniciou o coletivo T em 2018, junto de Bruno Louzada (DJ Baroque Angel), produzindo uma festa no 4º distrito<sup>11</sup>, com diversas performances e DJs. No entanto, acabaram ficando com uma grande

<sup>11</sup> Antigo polo industrial de Porto Alegre, onde estão hoje os bairros Floresta, Farrapos, Humaitá, Marcílio Dias, Navegantes e São Geraldo na zona nordeste. Por conta de alagamentos, as indústrias foram desocupando o local. Posteriormente, os antigos galpões e as fábricas abandonadas passaram a ser ocupadas para realização de festas. Atualmente, a região passa por um processo de gentrificação por conta de um plano de revitalização, criado pela prefeitura da cidade, que é focado em populações com maior renda. Bonfim e Amaral (2017) observaram o início desse processo de gentrificação.

divida, pois ainda não tinham experiência com produção de eventos, o que fez que eles decidissem parar com as festas por um tempo. Em 2019, experimentaram voltar com os eventos, no entanto, em proporções bem menores, com festas pequenas. Antes do processo de gentrificação, as fábricas abandonadas do 4º distrito sediaram as primeiras festas. T. Pétrus conta que uma das festas chegou a ocorrer em uma cozinha industrial, dentro de onde, antigamente, ficava uma fábrica de remédios.

Aos poucos foram entrando outros integrantes no coletivo. Bruno explica que foi nesse período que começaram a compreender o que queriam dizer com a festa e o caminho que pretendiam seguir visualmente, passando a trabalhar com o designer Librae, que permanece construindo a identidade visual do coletivo. Posteriormente, surgiu a multiartista cearense Isabela Pereira (Bela), que passou a fazer parte do coletivo e a morar em Porto Alegre, onde começou a tocar como DJ. Pouco depois, Una (DJ Nogayra) juntou-se ao coletivo. Todas as pessoas mencionadas são trans. Assim foi sendo construída a identidade da T como coletivo e dos seus integrantes, coletivamente, conforme destaca Pétrus:

Eu transicionei quando já fazia parte da T, então é muito louco que os coletivos que tu faz parte, eles vão mudando contigo e tu vai mudando com eles. Eu acho que é a potência de um coletivo... É muito louco tu se encontrar dentro da identidade dos outros, tá ligado. Eu acho que isso aconteceu muito comigo, tipo, de tu tá num espaço onde existem poucas identidades e daí tu começa a descobrir outras e começa a se descobrir a partir do outro, né. E eu acho que a T foi muito esse teto, a gente foi se descobrindo um a partir do outro (Vargas, 2023, informação verbal).<sup>12</sup>

No trecho acima, Pétrus destaca o quanto o coletivo o ajudou a construir a sua própria identidade de gênero, a partir da relação com outras pessoas trans. No encontro com outras identidades, o DJ passou a enxergar-se e a compreender-se como homem trans. Portanto, ao mesmo tempo em

que a identidade de um coletivo é construída e transformada pelas pessoas que fazem parte dele, tais pessoas também têm as suas identidades construídas e transformadas pelo coletivo.

Essa constituição das identidades reflete-se na produção de eventos, já que a festa possui um caráter político, pois possibilita que diferentes corpos e identidades, antes apagados e marginalizados, habitem os espaços da cidade. Além disso, tais eventos não apenas ocupam a cena eletrônica de Porto Alegre, como também a transformam. Essa transformação teve início antes da criação do Coletivo T. Pétrus conta que, em 2017, o coletivo de mulheres do qual fazia parte, chamado Greta, começou a incluir a "lista trans" nas festas, algo que já ocorria em eventos de São Paulo.

E aí, nessa primeira festa da Greta, eu conheci a Marine, que é uma fotógrafa, e a Isabela, que foi essa mina que entrou depois na T. E elas, duas minas trans, bem mais novas que a gente, elas chegaram e falaram "meu, a gente só veio porque vocês botaram essa lista, porque a gente vê que rola em vários lugares e só agora vocês se ligaram, mas a gente veio aqui falar pra vocês que isso é massa. E aí a gente começou a ficar amigo delas, tá ligado. Aí a gente começou a trocar e tal, aí a Marine entrou pra Greta e falou "tá, seguinte, agora eu vou fazer a lista, agora vai ser uma trava fazendo uma lista trans". E aí, na segunda Greta tinha tipo dez pessoas trans. Caralho, tá ligado, eu nem sabia que isso aí tudo existia em POA naquela época. E aí, hoje em dia, a gente vê que as pessoas trans, elas gostam de tá no espaço. Porque não é mais um espaço hostil, porque meu, quando tu tá sozinho no ambiente é ruim, tá ligado. É ruim ser a única pinta trans no ambiente, ainda mais sendo ambiente de música eletrônica, nem cabe isso (Vargas, 2023, informação verbal).<sup>13</sup>

A lista trans é um exemplo de iniciativa que possibilitou a entrada de outras identidades em festas que tinham público majoritariamente cisgênero e heterossexual, modificando a cena eletrônica da cidade. Pétrus conta que quando começou a ir em festas, em 2015, já havia coletivos que organizavam eventos de música eletrônica, mas praticamente não se encontravam

<sup>12</sup> Depoimento do fundador do coletivo T, Pétrus Vargas, durante roda de conversa realizada no evento "Jardim T: 5 anos de travessia", em Porto Alegre-RS, Brasil, no dia 23 de abril de 2023.

<sup>13</sup> Depoimento do fundador do coletivo T, Pétrus Vargas, durante roda de conversa realizada no evento "Jardim T: 5 anos de travessia", em Porto Alegre-RS, Brasil, no dia 23 de abril de 2023.

peças TLGBQIA+ nos locais. Uma destaca que além de ocupar os espaços, é importante que se crie mecanismos para que as pessoas dissidentes se sintam bem, acolhidas e respeitadas no local.

O fato de trazer esse tipo de temática para o diálogo externo, e não apenas dentro do coletivo, cria uma conscientização maior da comunidade que frequenta os eventos. Arlo Escobar, um dos integrantes da T, conhecido como DJ Lovinho, falou sobre a necessidade de oportunidades como essa:

É muito importante que a T tenha passado nesse edital pra mostrar pras pessoas que frequentam a festa, principalmente pessoas cis e brancas, que não tem muita visão além de ir a uma festa [...] Existe todo um trabalho que as pessoas desvalorizam totalmente. Tem gente que faz merda, gente que não tá no seu lugar, homens brancos cis que acabam fazendo alguma merda num rolê que não é o rolê deles, não sabem metade do corre que é. A T ter passado nesse edital ajuda a mostrar que é muito foda, não é só uma festa, tá ligado (Escobar, 2023, informação verbal).<sup>14</sup>

Um dos maiores eventos do coletivo T, que aconteceu em outubro de 2022, foi organizado em resposta a situações de transfobia ocorridas durante uma festa em Porto Alegre. Pétrus relata que ele e suas amigas e amigos foram vítimas de transfobia e não tiveram o apoio das demais pessoas presentes, que testemunharam a discriminação sem intervir. Uma acredita que isso diz respeito ao lugar confortável em que as pessoas cis estão e como as demandas das pessoas trans não são prioridade para elas. A transfobia também se dá no silenciamento, pois, quando um indivíduo tem consciência de que uma pessoa trans está sendo discriminada e não se posiciona contra essa situação, torna-se conivente.

Para lidar com o problema, os integrantes do coletivo conversaram internamente e optaram por não falar mais sobre as situações de transfobia no Instagram, principal plataforma digital utilizada pelo grupo. Decidiram, portanto, transformar o caso em uma oportunidade de mostrar a qualidade do trabalho dos DJs e performers trans. A

festa na qual a transfobia ocorreu teve o patrocínio da cerveja Beck's. Sendo assim, entraram em contato com a empresa para expor o ocorrido e propor uma festa inteiramente produzida por pessoas trans. Então, com o apoio da Beck's, aconteceu a primeira festa em espaço público do coletivo T, chamada Destrava a Rua. O evento foi inteiramente protagonizado por pessoas trans, travestis, transmasculines e não binárias, nas mais variadas funções: DJs, performers, equipe de visuais, host, hostess, mc's, planejamento, bar e produção.

Em relação aos subgêneros musicais, Pétrus conta que tem o *house* como uma das suas primeiras referências, mas sentia falta de ouvir algo nas festas com uma letra que compreendesse melhor, já que sabia pouco de inglês. Então, decidiu que quando começasse a tocar como DJ, incluiria mais músicas nacionais no set. Uma complementa, dizendo que é algo que afeta a pista, que as pessoas vibram e interagem mais com a música. Eles optam por artistas underground brasileiros, do funk e do rap, principalmente da comunidade TLGBQIA+, intercalando sons nacionais com subgêneros como o *house* e o *techno*.

Considerando os relatos acima, identificamos nas práticas do coletivo T a importância constante de táticas de resistência para abrir espaços, ocupá-los e modificá-los. Primeiramente, houve a necessidade de se criar um coletivo para que houvesse um fortalecimento de tais sujeitos a partir da união horizontal. Assim, começaram a ser criadas as listas trans, que permitiram a entrada de outras identidades nas festas. Posteriormente, a cena eletrônica de Porto Alegre passou a ampliar a ocupação por pessoas trans, tanto por frequentadores das festas quanto por produtores e organizadores. Assim, identificou-se a necessidade de transformação da cena para torná-la mais acessível e segura para tais identidades dissidentes. É um processo que ainda está ocorrendo, mas é perceptível a abertura de diversas frestas, nas quais outras estéticas e sonoridades são criadas, modificando a cena

<sup>14</sup> Depoimento do integrante do coletivo T, Arlo Escobar, durante roda de conversa realizada no evento "Jardim T: 5 anos de travessia", em Porto Alegre-RS, Brasil, no dia 23 de abril de 2023.

da música eletrônica em Porto Alegre a partir da comunidade TLGBQIA+.

### Considerações finais

Nosso objetivo neste artigo foi compreender, a partir da operacionalização das teorias dos afetos, as festas de música eletrônica em uma perspectiva do Sul Global, tendo como base analítica as festas organizadas pelo coletivo T, em Porto Alegre. Percebemos que as experiências oportunizadas pela música e as sonoridades se articulam com dimensões políticas ligadas às corporalidades e afecções apropriadas pelos processos identitários dissidentes que ali se elaboram e se expressam. A discussão sobre festas, corporalidades e espaços da cidade foi realizada a partir de uma arqueologia da cena de música eletrônica na cidade, que se desdobrou em um circuito distinto daquele inicial, trazendo rupturas e continuidades em relação às estéticas e identidades desses eventos e seus participantes.

Em relação às corporalidades e identidades, o que se pode perceber é que, na década de 1990, a cena de música eletrônica na cidade era hegemonicamente formada por homens cis gays e algumas mulheres cis lésbicas, com predominância de brancos, heteros e pessoas oriundas das camadas médias. Nos anos 2000, com a ascensão do *drum n bass*, já começam a estar presentes mais pessoas pretas, algo ainda mais expressivo na atualidade. Em anos recentes, esta cena evidencia uma presença cada vez maior de pessoas trans e de diferentes classes sociais, incluindo pessoas das periferias. Embora isso não signifique uma cena completamente igualitária e livre de preconceitos, aponta para uma maior diversidade interna, ampliando as possibilidades de construção de espaços e convivências mais equânimes e plurais, os quais devem ser analisados sob perspectivas interseccionais.

Quanto aos espaços geográficos da cidade utilizados por este circuito musical eletrônico, percebe-se uma continuidade, em que as festas seguem ocupando a área central da cidade ao longo da margem do Guaíba. Infere-se que isso pode estar ligado a uma presença hegemônica

do rap e de outros gêneros nos territórios da periferia e da região metropolitana da cidade, edificando territorialidades acústicas (e de consumo musical) mais arraigadas. Os jovens da periferia que gostam e se identificam com as festas de música eletrônica precisam se deslocar até o centro, o que esbarra, muitas vezes, em limites e contenções dados pelas dinâmicas de acesso e mobilidades (físicas e simbólicas) na cidade.

Sobre as dimensões de trabalho dentro da cena, percebem-se as ondas de amadorismo e profissionalização, por exemplo, na articulação com marcas ligadas a roupas e bebidas em diferentes momentos. Isso parece impactar os ciclos desta cena e seus aspectos políticos: se no início apontavam para temas mais universais e abstratos como paz, unidade e respeito; na atualidade o político se expressa na afirmação, resistência e visibilidade de pautas identitárias, estratégias que se mostram políticas e afetivas, nas quais as dimensões performativas das corporalidades ganham destaque. Em termos de produção e consumo de mídias, os usos da internet emergem desde o princípio na cena – primeiro com os e-zines, webflyers e sites – e se mantêm com as plataformas digitais (Instagram), porém com diferentes estratégias de uso.

As práticas musicais e festas do Coletivo T evidenciam a busca por espaços e vinculações contra-heteronormativas, em que a música tem papel central como mediadora dos encontros, partilhas, afecções e construção de subjetividades (Vila, 2017). Promovem ambientes de produção e criação conjunta e de possibilidades de existências múltiplas e dissidentes na resignificação e na ocupação dos espaços urbanos com seus corpos, presenças, temporalidades e ações estéticas, culturais, comunicacionais e políticas.

Nesse sentido, elaboram-se circuitos afetivos baseados na interação e na intersubjetividade, na capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos propiciadas pelos sons, vibrações, socialidades e encontros. Ressaltamos, portanto, as formas como as interações entre práticas musicais e festas na cidade, corpos, corporalidades e afetos podem ser empregados para criar, marcar

ou transformar os sentidos das experiências individuais e coletivas, além da compreensão sobre elas.

## Referências

ABTAN, Freida. Where Is She? Finding the Women in Electronic Music Culture. *Contemporary Music Review*, [s. l.], v. 35, n. 1, p. 53-60, 2016. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176764>.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AMARAL, Adriana. Cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre: entre a nostalgia e a profissionalização no contexto das indústrias criativas. In: SANMARTIN, Cíntia Fernandes; HERSCHMANN, Micael (ed.). *Cidades Musicais. Comunicação, Territorialidade e Política*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2018. v. 1, p. 281-292.

AMARAL, Adriana. Subculturas e cibercultura(s): para uma genealogia das identidades de um campo. *FAMECOS – mídia, cultura, tecnologia*, Porto Alegre, v. 37 n. 15, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2008.37.4798>. Acesso em: 31 maio. 2023.

AMARAL, Adriana; GROHMANN, Rafael. You Better Work: O trabalho nos Estudos de Comunicação e Música no Brasil. *Eco-Pós*, [s. l.], v. 23, n. 3, p. 339-359, 2020. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27493>. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27493](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27493). Acesso em: 31 maio 2023.

AMARAL, Adriana; SARTORI, Paola. Let's Talk About Indie Parties Audience: A Interatividade do Público de Festas Indie em Porto Alegre nos Eventos no Facebook. *Temática*, João Pessoa, v. 13, p. 18-35, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/32516/17057>. Acesso em: 31 maio 2023.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou – a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2010.

BARROSO, Flavia Magalhaes. O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – PPGCOM, UERJ, Rio de Janeiro, 2022.

BENNET, Andy; PETERSON, Richard (ed.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERLANT, Lauren. *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press, 2010.

BERLANT, Lauren. *The queen of America goes to Washington City: Essays on sex and citizenship*. Durham: Duke University Press, 1997.

BONFIM, Ivan. Longe Demais das Capitais? O Rock Gaúcho na Imprensa Brasileira. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2016, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: USP, 2016. p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2829-1.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2023.

BRAGA, Gibran Teixeira. "O fervo e a luta": políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e de Berlim. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH, USP, São Paulo, 2018.

BUTLER, Judith. Performative agency. *Journal of Cultural Economy*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 147-161, 2020. <https://doi.org/10.1080/17530350.2010.494117>.

CAIAFA, Janice. *Comunicação e diferença nas cidades. Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, [s. l.], v. 18, n. 1, p. 91-101, 2003.

CONTER, Marcelo. Arqueologia da mídia na música eletrônica gaúcha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 49., 2016, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: USP, 2016. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0888-2.pdf>. Acesso em: 31 maio 2023.

CONTER, Marcelo; SARTORI, Paola. Práticas composicionais, micro cenas e o retorno do passado tecnocultural na música eletrônica gaúcha. In: AMARAL, Adriana et al. *Mapeando cenas da música pop*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. v. 2, p. 91-113.

CORTEZ, Natália Moura Pacheco; SIQUEIRA, Sóstenes Reis. Masterplano: mediação radical em ambiências de festas online no contexto da pandemia. *Mídia e Cotidiano*, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 88-109, 2022.

CLOUGH, Patricia Ticinetto; HALLEY, Jean (ed.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

CORDOVA, Jonara; BERNARDO, Gabriel. Narrativas urbanas polifônicas: festas de rua como ato estético-político na cena eletrônica de Porto Alegre. Apresentação de trabalho na III Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS) – Sons do Fim do Mundo. Rio de Janeiro: CIPS, 2023.

DELGADO, Manuel. *Sociedades Movedizas: Pasos Hacia Una Antropologia De Las Calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

DUFFY, Brooke Erin. (Not) Getting Paid to Do What You Love: Gender and Aspirational Labor in the Social Media Economy. New Haven: Yale University Press, 2022.

FERNÁNDEZ, Ana María. Los cuerpos del deseo: potencias y acciones colectivas. *Nômadas*, [s. l.], n. 38, p. 12-29, 2013.

FONTANARI, Ivan. *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFRGS, Porto Alegre, 2003.

GARCIA, Luis-Manuel. Feeling the vibe: sound, vibration, and affective attunement in electronic dance music scenes. *Ethnomusicology Forum*, [s. l.], p. 21-39, 2020.

GOVARI, Caroline. "Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim": a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2020.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (ed.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2. ed. London: Routledge, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.

HEMMINGS, Clare. *Invoking affect: Cultural theory and the ontological turn*. *Cultural studies*, [s. l.], v. 19, n. 5, p. 548-567, 2005.

HENRIQUES, Julian. *The vibrations of affect and their propagation on a night out on Kingston's dancehall scene*. *Body & Society*, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 57-89, 2010.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014. p. 272. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/f1c7226546b1dadd519109a-7319a6c55.pdf>. Acesso em 31 maio 2023.

HUTTON, Fiona. *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*. London: Routledge, 2006.

LINDÓN, Alicia. *Corporalidades, emociones y espacialidades- Hacia un renovado bettweenness*. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, [s. l.], v. 11, n. 33, p. 698-723, 2012.

LISKA, Mercedes. *Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía "activista" em Batuka*. Buenos Aires. *TRANS – Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review*, [s. l.], n. 26, p. 1-26, 2022

MARMOL, Mariana del; ROA, María Luz (ed.). *Corporalidades y juventudes: subiendo el volumen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 2020.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

NEVES, Thiago Tavares das; SILVA, Josimey Costa da. *Coração sonoro: comunicação, afetos e sociabilidades maquínicas em festas de música eletrônica*. *Famecos – mídia, cultura, tecnologia*, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-18, 2018. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.29193>.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *Bata o seu koo: corpo, gênero e performances de racialidade em uma festa negra LGBTQIA+*. *Famecos – mídia, cultura, tecnologia*, Porto Alegre, v. 29, p. 1-11, 2022. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.42438>.

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. *Circuit of independent electronic music parties in São Paulo/ Brazil: a certain panorama of the 2010s*. *Latin American Perspectives*, California/USA, v. 50, n. 3, p. 118-133, 2023. <https://doi.org/10.1177/0094582X231172437>

PEREIRA, Simone Luci; PONTES, Everton Vitor; BEZERRA, Priscila; RODRIGUES, Juliana. *São Paulo como cidade musical?: perspectivas de debate a partir de três experiências de pesquisa*. *COnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, [s. l.], n. 33, p. 198-222, 2021. <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2021.34391>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/34391>. Acesso em: 31 maio 2023.

PINI, Maria. *Club Cultures and Female Subjectivity. The Move from Home to House*. New York: Palgrave, 2001.

POLIVANOV, Beatriz; MEDEIROS, Beatriz. *Mulheres no rock e na música eletrônica: estratégias de atuação de musicistas e DJs no Rio de Janeiro e Montreal*. In: *ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 29., 2020, Campo Grande. *Anais [..]*. Campo Grande: Compós, 2020. <https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/mulheres-no-rock-e-na-musica-eletronica-estrategias-de-atuacao-de-musicistas-e-d?lang-pt-br>

SÁ, Simone; JANOTTI JR., Jeder (ed.). *Cenas Musicais*. Guararema/SP: Anadarco, 2013.

SÁ, Simone. *Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (ed.). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003. p. 153-173.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

STRAW, Will. *Scenes and Sensibilities*. *E-Compós*, [s. l.], n. 6, 2006. <https://doi.org/10.30962/ec.83>.

THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian (ed.). *Sound, music, affect: Theorizing sonic experience*. London: A&C Black, 2013.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media And Subcultural Capital*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1996.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. *El futuro ya fue: socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009.

VILA, Pablo (ed.). *Music, Dance, Affect And Emotions In Latin America*. Lanham: Lexington Books, 2017.

---

### Simone Luci Pereira

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em São Paulo, SP, Brasil; com pós-doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio Janeiro, Brasil; pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil; pós-doutorado no Programa de Investigación Posdoctoral en Ciencias Sociales CLACSO, Buenos Aires, Argentina. Professora do PPGCOM UNIP (Universidade Paulista) em São Paulo, Brasil e do PPGCOM UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) Rio de Janeiro, Brasil; pesquisadora do CNPq, Brasil. Editora associada do IASPM Journal, Reino Unido. Coordenadora do URBESOM (Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação)

---

### **Adriana da Rosa Amaral**

Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), em Porto Alegre, RS, Brasil; com pós-doutorado na University of Surrey, Reino Unido. Professora do PPG-COM da Universidade Paulista (UNIP), em São Paulo, SP, Brasil; e do PPGCOM da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Pesquisadora do CNPq, Brasil. Editora da série de livros "Popular Culture and World Politics" e coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP).

---

### **Lucas Aguiar Goulart**

Doutor e mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil; com pós-doutorado na Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, Brasil.

---

### **Jonara Cordova**

Mestra e doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista CAPES/PROEX na linha de Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação. Integrante do CULTPOP – Laboratório de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias.

---

### **Endereços para correspondência**

#### **Simone Luci Pereira**

Adriana da Rosa Amaral  
Lucas Aguiar Goulart  
Universidade Paulista  
R. Dr. Bacelar, 1212  
Vila Clementino, 04026-002  
São Paulo, SP, Brasil

#### **Jonara Cordova**

Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Av. Unisinos, 950  
Cristo Rei, 93022-750  
São Leopoldo, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*