

TAYNÁ TEIXEIRA CHAVES TRINDADE

**CRIANDO A AMBIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA: Uma etnografia
no festival de Psytrance *Ritual Añaychay 2016*.**

Trabalho de Conclusão apresentando ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina, como pré-requisito a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

**Orientador: Professor Doutor Jeremy Paul
Jean Loup Deturche.**

FLORIANÓPOLIS, 2018.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Trindade, Tayná Teixeira Chaves Trindade

CRIANDO A AMBIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA: Uma etnografia no festival de Psytrance Ritual Añaychay 2016 / Tayná Teixeira Chaves Trindade Trindade; orientador, Jeremy Paul Jean Loup Deturche Deturche , 2018.
104 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Ciências
Sociais, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Ciências Sociais. 2. Festivais de Psytrance.
3. Psytrance. 4. Decoração. I. Deturche , Jeremy
Paul Jean Loup Deturche. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Graduação em Ciências Sociais.
III. Título.

TAYNÁ TEIXEIRA CHAVES TRINDADE

**CRIANDO A AMBIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA: Uma etnografia
no festival de Psytrance *Ritual Añaychay 2016*.**

Aprovado pela banca em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Coordenador do curso: Dr. Tiago Daher Padovezi Borges
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor orientador: Dr. Jeremy Paul Jean Loup Deturche
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor avaliador: Dr. Gabriel Coutinho Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora avaliadora: Dr. Viviane Vedana
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço as forças espirituais nas quais creio, por terem me proporcionado trilhar um caminho de encontros e experiências que me trouxeram até aqui.

Agradeço a minha mãe, que me incentiva a realizar os trabalhos que tenho vontade, a fazer o que eu amo e a confiar em mim mesma, desde que eu consigo me lembrar. Para você, por todo seu amor, e por sua força descomunal de mãe, eu dedico este trabalho, a minha conclusão de curso, e tudo mais o que eu conquistar daqui em diante.

Agradeço a toda a minha família e amigos, que através da sua fé em mim me doaram a força necessária para vencer cada desafio, na pesquisa ou na vida, que precisaram ser superados para que esta empreitada chegasse ao fim com sucesso. Sem vocês, eu nada seria. Sem vocês, nada faria sentido ou valeria a pena.

Agradeço a todos os professores que dividiram seu conhecimento e entusiasmo comigo durante os anos de graduação. Eu nada teria conquistado sem o empurrão de vocês, que me impulsionaram através do ato simples de ouvir meus sonhos, de se interessar por eles, e de acreditar na minha capacidade de realizá-los.

Agradeço especialmente ao professor José Antonio Kelly Luciani, que há muito tempo escuta minhas ambições de pesquisa, e que me colocou na direção correta para que eu estivesse aqui hoje. Mesmo quando distante, você nunca deixou de me inspirar e incentivar, e por isso eu sou extremamente grata.

Agradeço especialmente também a professora Silvia Loch, que aumentou a minha fé e o meu desejo por concluir este trabalho através de sua forma de transmitir conhecimento, extremamente comprometida, apaixonada, empolgante, e carinhosa.

Agradeço, mais que especialmente, ao meu professor e orientador Jeremy Paul Jean Loup Deturche. Há alguns anos você vem lapidando as minhas ideias, e trabalhando junto a mim para que toda a minha vontade pudesse finalmente florescer em uma realização. Eu cheguei até seu escritório com tudo, e ao mesmo tempo absolutamente nada, e o seu trabalho dedicado e comprometido de orientador me trouxe até aqui pela mão. Agradeço por cada palavra, por cada atitude, e principalmente por ter acreditado em mim. E confesso me sentir honrada, até hoje, sempre que estudo ou trabalho ao seu lado.

Agradeço, por fim, ao meu grande amigo e ex-companheiro, Daniel Martins. Foi você quem me apresentou o mundo mágico do Psytrance, e me fez querer viver e estudar isto tão intensamente. Se não fosse o seu amor, eu não seria quem sou, e nada disto existiria. Muito obrigada.

RESUMO

O Psytrance é um estilo de música eletrônica que vem ganhando popularidade desde a última década do século XX. Festivais de Psytrance são festas voltadas a este tipo de sonoridade. Estes festivais são realizados ao ar livre, em meio à natureza, e seus organizadores dão atenção especial à decoração dos mesmos. Os eventos também apresentam o aspecto marcante da manifestação ininterrupta do Psytrance por dias seguidos. Este trabalho trata-se de uma etnografia em um destes festivais, o *Ritual Añaychay 2016*, realizado na região metropolitana de Curitiba, no Paraná. O objetivo central da pesquisa é compreender como o festival é construído, e como este modo de construção se relaciona com a experiência do evento como um todo. As reflexões da pesquisa apontam para a existência de uma ambiência extraordinária nos festivais, proporcionadora de experiências alternativas à lógica cotidiana. Esta ambiência extraordinária se constrói através da experiência com o Psytrance, e com um espaço transformado através da decoração.

Palavras-chave: Festivais de Psytrance; Psytrance; Decoração.

ABSTRACT

Psytrance is an electronic music style that has become popular since the last decade of the 20th century. Psytrance festivals are parties related to this kind of sonority. These festivals are outdoor, in the nature, and its organizers give special attention to its scenery. The events also present the remarkable aspect of uninterrupted performances of the Psytrance style for several days in a row. This monograph relates to an ethnography conducted in one of these festivals, the *Ritual Añaychay* of 2016, in the metropolitan region of Curitiba, Paraná. The main objective of this research is to comprehend how the festival is built and how the process of this kind of structure is related to the experience of the event as a whole. The reflections of the research direct to the existence of an extraordinary ambience in the festivals, that proportionates alternative experiences to the daily routine. This extraordinary ambience is created through the experience with Psytrance and with an ambience transformed through the creation of the scenery.

Key-words: Psytrance festivals; Psytrance; Scenery.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A CRIAÇÃO DO AMBIENTE	22
1.1: PORTAL CROMOTERÁPICO (FIO ENCERADO, PREGOS, ÁRVORES E ROGER)	25
1.2: TOTEM (LIXO, TERRA, ESTERCO, ÁGUA, PALHA DE PINUS, SOL, VENTO, BRUNO E BOB)	35
1.3: PALCO(EUCALIPTO, PLÁSTICO TRANSPARENTE, TECIDO DE FIBRAS NATURAIS E SAMUEL)	48
CAPÍTULO 2 – PSYTRANCE	58
CAPÍTULO 3 – AMBIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA	75
3.1 – CAMINHADA	77
3.2 – EXTRAORDINÁRIO	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Neste trabalho de conclusão de curso, cuja realização tem entre os seus objetivos a obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais, realizo um exercício de pesquisa e de análise. O texto presente é a uma expressão das atividades que realizei em meu espaço de pesquisa: O festival de Psytrance *Ritual Añaychay*, edição 2016.

A ideia e a vontade de trabalhar com festivais de Psytrance no meu trabalho de conclusão de curso surgiram há bastante tempo, ainda no segundo ano de minha graduação. Aos poucos, com a ajuda de alguns professores e amigos, fui lapidando o meu desejo e refletindo sobre como eu poderia estudar esta temática dentro da proposta do curso de Ciências Sociais. Em um dado momento, juntei minhas anotações, cheias de possibilidades, porém vazias de qualquer direção ou determinação, e as levei junto comigo para um encontro com o Professor Jeremy Deturche. Com toda atenção e boa vontade, o Dr. Jeremy Deturche, que se tornou então o orientador deste trabalho, me ajudou a perceber como poderíamos adentrar o tema que eu gostaria de trabalhar, e me incentivou a investigar questões que seriam antropológicamente interessantes, e nas quais ele poderia me oferecer respaldo teórico. A partir deste momento, o trabalho de fato começou a caminhar, e isto não haveria ocorrido sem o apoio e a confiança que o Professor Dr. Jeremy Deturche me dedicou.

Acredito que seja imprescindível apontar aqui, a fim de produzir um trabalho o mais transparente possível, que antes de considerar o Psytrance e os seus festivais como tema de pesquisa, eu já me encontrava envolvida com essa musicalidade e com os eventos

voltados a ela. Desde 2013, eu já poderia ser considerada como público frequente de festivais de Psytrance. Além disto, eu convivo desde então com diversas pessoas que trabalham nestes eventos, e até muito recentemente fui companheira de rapaz que é DJ e produtor de Psytrance. Por todos estes motivos, tenho consciência de que faço “parte do espaço” ou “parte do grupo” que foram os meus focos de pesquisas. Portanto, me vejo como parte do próprio objeto estudado. Desde o princípio, mantive esta realidade em mente e procurei me precaver para que ela pudesse me ser útil, e não atrapalhasse o desenvolvimento e a credibilidade de minha etnografia. Neste quesito, as orientações do meu orientador também souberam me guiar e tranquilizar.

A imensa maioria das pessoas não sabe o que é, ou como é um festival de Psytrance. Por este motivo, é interessante apresentar um pouco deste universo para que os leitores entendam o que me atraiu para este tema de pesquisa. O Psytrance é uma vertente da música eletrônica, e os festivais de Psytrance são festas voltadas para este tipo de musicalidade. Estes eventos possuem algumas características que têm sido reafirmadas nos trabalhos acadêmicos. Os festivais de Psytrance são “tipicamente organizados em cenários de natureza exuberante, como no entorno de cachoeiras, em praias e ilhas desertas.” (ABREU, 2011, p. 2). Os equipamentos necessários para a festa, como “caixas de som, amplificadores, *pick-ups*, sintetizadores, geradores de energia, refrigeradores, computadores, projetores de imagem, entre outros” (ABREU, 2011, p. 2) são levados até o local escolhido, assim como os materiais necessários para construir as estruturas do evento.

Os festivais possuem áreas de camping, cozinhas e banheiros coletivos, além do bar e diversos estandes para a alimentação. É padrão

que os eventos proporcionem ao menos duas pistas de dança: a pista principal, onde se apresentam as vertentes do Psytrance, e a pista de chill-out¹. Não são raros os eventos em que há mais pistas. Os eventos oferecem apresentações artísticas, como espetáculos circenses e de dança. Além disto, é muito comum à presença de espaços voltados à realização de atividades não musicais, como áreas para a confraternização das crianças, para a exposição e criação de artes plásticas, e para práticas terapêuticas. Também é habitual que os festivais realizem palestras e oficinais sobre os mais variados temas.

Uma característica muito marcante destes eventos, e que sempre me encantou, é a ênfase dada à decoração. As mais diferentes técnicas artísticas são empregadas para criar uma ambiência especial e “psicodélica” para o público, sendo geralmente realizadas por mais de um artista ou equipe.

Festivais de Psytrance guardam uma série de riquezas a serem exploradas e estudadas. Fascinada por este universo, e decidida a pesquisá-lo, eu procurava, com o apoio de meu orientador, uma maneira de adentrar esse fenômeno como estudante. Terminei por encontrar este caminho me voltando justamente para a criação desta atmosfera, deste ambiente diferenciado dos festivais que tanto me captava, impressionava e emocionava.

¹O chill-out é uma vertente da música eletrônica que, em geral, é mais lenta, relaxante, e se aproxima do que chamamos comumente de “som ambiente”. Não é raro que a pista de chill-out ofereça outros tipos de musicalidade, como apresentações de Reggae e Rock.

O estado estético é um transe de felicidade, de graça, de emoção e de gozo. A estética é concebida aqui não somente como uma característica própria das obras de arte, mas a partir do sentido original do termo, *aisthêtikos*¹¹⁰ – de *aisthanesthai* – “sentir”. Trata-se de uma emoção, uma sensação de beleza, de admiração e de sublime. A estética aparece não apenas nos espetáculos ou nas artes, entre os quais está a música, o canto, a dança, mas também nos odores, perfumes, gostos de alimentos ou bebidas, no espetáculo da natureza, no encantamento diante do oceano, das montanhas, do nascer e pôr-do-sol. Os festivais psicodélicos são desenvolvidos especialmente para ser o meio ambiente de experimentações do corpo, da mente e do espírito. Para isso, o primeiro ponto a ser considerado é o lugar, que, como já foi exposto, deve ser em meio à natureza, possibilitando o contato direto com a terra e seus elementos. O espaço passa por uma impactante transformação, por meio de uma mistura de cores, símbolos, formas geométricas, luzes, decorações, panos, pinturas, cheiros, performances e tudo o que possa servir de estímulo para a experiência estética. Ou seja, o ambiente é preparado com prazer por aqueles que criam a atmosfera para receber os participantes, visando proporcionar-lhes vivências em um universo que dificilmente poderá ser encontrado em outro espaço, pois, diferente das outras esferas da realidade, essa envolve a exploração das fantasias humanas relacionadas ao lúdico e ao criativo. (NASCIMENTO, 2006, p. 132).

Depois de muito refletir, de escrever e reescrever pré-projetos e projetos de pesquisa, de conversar diversas vezes com meu orientador e também com outros professores, cheguei finalmente a formular o que eu gostaria de realizar neste trabalho de conclusão de curso. Minha principal ambição de pesquisa seria compreender como acontece a construção de um festival de Psytrance, e como a maneira como esta

construção ocorre poderia se relacionar com o festival de um modo geral.

Para alcançar este objetivo de pesquisa, eu optei por realizar uma etnografia em um festival de Psytrance. A ideia era estar em campo desde os primeiros dias de construção do evento, para acompanhar como ele seria erguido, e permanecer nele durante os dias de festa e desmontagem. Depois de alguns meses procurando o lugar ideal para realizar o campo, e conversando com organizadores de diferentes festas, consegui a permissão e o apoio da organização do *Ritual Añaychay 2016* para realizar a pesquisa. O evento² aconteceria num sítio chamado Vale Encantado, numa cidade da região metropolitana de Curitiba, capital do Paraná.

No entanto, um objetivo de pesquisa formulado e um espaço para a realização do campo ainda não eram suficientes para que o trabalho viesse à tona. Eu necessitava de uma metodologia que me possibilitasse “entrar” de maneira adequada e interessante neste trabalho de campo, a fim de que eu pudesse construir uma reflexão antropológica coerente sobre o tema que eu desejava trabalhar. Na busca por esta metodologia, eu, juntamente com meu orientador, acabei optando por tentar realizar uma “antropologia viva”, na concepção do antropólogo Tim Ingold, me baseando principalmente no conceito de *malha* que ele

² O Ritual Añaychay 2016 ficou aberto ao público durante três dias – 09, 10 e 11 de dezembro de 2016. A primeira apresentação de Psytrance estava marcada para o início da tarde do dia 09/12/2016. Os primeiros preparativos para o evento, no Vale Encantado, começaram por volta do dia 30 de novembro de 2016, e o processo de desmonte do evento, que se iniciou no dia 12/12/2016, durou cerca de três dias.

apresenta em sua obra *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, de 2015.

Explicar, aqui nesta introdução, o que Ingold pretende transmitir com o conceito de *malha* não é, com certeza, uma tarefa fácil. Este conceito carrega uma carga enorme de reflexão, que se construiu ao longo dos anos de vida acadêmica do antropólogo. As ideias contidas em *Estar Vivo* são, na verdade, mais um passo que o autor dá em direção à construção do que ele chama de uma “antropologia viva”. Ingold começou a caminhada em busca deste objetivo há bastante tempo, e suas obras são de alguma forma, continuações umas das outras.

No prólogo de *Estar Vivo*, intitulado “A antropologia ganha vida” o autor apresenta uma recapitulação muito instrutiva de suas obras, mostrando como cada momento reflexivo acabou levando-o ao próximo, até que ele chegasse à etapa em que se encontra nos anos mais recentes. Para cada uma destas fases, Ingold elegeu um conceito chave. São eles, em ordem cronológica: O conceito de *produção*; o de *história*; o de *habitação*; e finalmente, o conceito de *linhas*.

É evidente que este processo intelectual de Ingold passou por rupturas e mudanças de orientação. Nas diferentes etapas de seu trajeto, ocorreram transformações e evoluções significativas. No entanto, o autor reforça em seu texto que durante o último quarto de século, o seu trabalho tem sido impulsionado pela ambição de restaurar a antropologia a vida, de “substituir a concepção finalística ou teleonômica do processo da vida por um reconhecimento da capacidade da vida de continuamente ultrapassar as destinações que são atiradas em seu percurso” (INGOLD, 2015, p. 26). Olhando para trás, ele aponta que seus esforços podem ser resumidos as estas quatro fases já citadas, e afirma a importância de

realizar uma recapitulação das três primeiras fases como uma introdução a última delas, que é apresentada em *Estar Vivo*. Do mesmo modo, considere importante trazer esta recapitulação para o texto presente.

Embora se sucedam no tempo, essas fases não foram, de forma alguma, estanques. Ao contrário, cada um transitou para a seguinte. [...] Ou, traçando a evolução do meu pensamento no sentido inverso: estabelecer um caminho através do mundo é habitar; habitar é viver historicamente; cada forma histórica de vida é um modo de produção. (INGOLD, 2015, p. 26).

No princípio, preocupado a cerca do trabalho e da produção, Ingold se questionava sobre a diferença entre os modos de trabalho dos humanos e dos animais. Num diálogo de distanciamentos e aproximações com Friedrich Engels, Karl Marx e Marshall Sahlins, Ingold se lança ao debate sobre o que é de fato a *produção*. Procurando ir além tanto da abordagem materialista de Marx, quanto da culturalista de Sahlins, o antropólogo defende que a produção “deve ser entendida intransitivamente, não como uma transitiva de imagem com objeto” (INGOLD, 1983, p.15). Portanto, a produção não é definida por um planejamento anterior de algo a alcançar, mas pela “qualidade atencional da ação – isto é, sua sintonização e responsividade a tarefa enquanto ela se desdobra – e nos seus efeitos de desenvolvimento sobre o produtor.” (INGOLD, 2015, p. 29). Por fim, estas ideias implicaram que o conceito de produção se expandisse, caracterizando outras espécies também como produtoras.

Esta reflexão levou a fase posterior, onde Ingold se debruça a cerca do sentido da *história*. Seu incômodo floresce de perspectivas que apontam a história como duas: uma natural, dos animais, e uma social, produzidas pelos humanos. Numa discussão profunda com a biologia, apoiado em Susan Oyama (filósofa da biologia) e contra a principal corrente evolucionária de princípios darwinianos, Ingold ataca a ideia de que a forma do organismo é uma espécie de materialização externa do genótipo. Para ele, as formas estão surgindo continuamente através de “desenvolvimentos dentro de matrizes compostas por relações mutuamente condicionadas.” (INGOLD, 2015, p.33). Ingold aproxima a Antropologia e as *Teorias dos Sistemas de Desenvolvimento*, buscando ultrapassar o dualismo tradicional que separa a história em duas esferas.

Na terceira fase do trajeto, partindo de uma antiga inquietação sobre a distinção entre construção e habitação, Ingold formula e a defende sua “perspectiva da habitação” contra uma “perspectiva da construção”. Pensar através da perspectiva da habitação é crer que as formas como construímos surgem nas correntes da atividade, em meio ao processo, de modo intransitivo. Assumir isto é negar que a chave para entender os processos de fazer coisas se encontra na ideia de que há sempre planejamento interior e forma final. Articulado o conceito de habitar do filósofo Martin Heidegger, o pensamento do psicólogo James Gibson sobre movimento e conhecimento, e as ideias de um mundo senciente do filósofo Merleau-Ponty, Ingold chega ao seu conceito de habitar que:

Trata-se, literalmente, de iniciar um movimento ao longo de um caminho de vida. [...] o modo de produção é ele mesmo uma trilha traçada ou um caminho perdido. [...] Cada ser tem, por conseguinte, que ser imaginado como a linha de

seu movimento ou – mais realisticamente – como um feixe de linhas. (INGOLD, 2015, p. 38).

Com esta proposta, Ingold chega à fase reflexiva representada pelo conceito de *malha e linhas*. É nesta fase do pensamento do antropólogo que minha metodologia se apoia. No entanto, considere necessário apresentar a trajetória que gerou e que sustenta esta fase mais recente do pensamento de Ingold.

O livro *Estar Vivo*, de cinco partes, dedica uma delas ao conceito-chave de *malha*. Segundo Ingold, os organismos são como “feixes de linhas”, e a *malha* é, portanto o mundo habitado, tecido no entrelaçamento das trilhas do devir dos organismos. Ingold contrapõe a sua “teoria da malha” à teoria latouriana do Ator-rede. É evidente como ambas as teorias possuem preocupações comuns e semelhanças, mas o autor enxergou na teoria Ator-rede justamente as bases do pensamento que ele questiona em sua teoria. Numa conversa lúdica entre uma aranha (representante ingoldiana), e uma formiga (representante latouriana), o antropólogo procura elucidar “a importância de distinguir a rede como um conjunto de pontos interconectados da malha como um entrelaçamento de linhas” (INGOLD, 2015, p. 112 -113).

Cada uma dessas linhas descreve um fluxo de substância material em um espaço que é topologicamente fluido. Concluo que o organismo (animal ou humano) deva ser entendido não como uma entidade limitada rodeada por um ambiente, mas como um emaranhado de linhas em um espaço fluido. (INGOLD, 2015, p. 112-113).

De um modo geral e resumido, posso dizer que, se minimamente compreendi o conceito de *malha*, posso afirmar que ela, “entendida como uma textura de fios entrelaçados” (INGOLD, 2015, p. 12), trata-se do conceito central utilizado por Ingold para condensar as ideias formuladas por ele na primeira década do século XXI. A malha é o mundo que Ingold enxergou depois de toda a sua trajetória intelectual. A malha é o resultado do emaranhamento de linhas de vida, crescimento e movimentos dos incontáveis organismos (feixes de linhas) existentes. A malha é um modo de enxergar o mundo, a vida, e uma proposta de como estudar estas coisas, uma proposta de como fazer Antropologia. A ideia da malha é, além de conceitual, um manifesto por uma Antropologia atenta, aberta ao mundo, uma Antropologia que não só observa, reflete e sente, mas que corre - nada, ou voa - junto com os organismos, fenômenos e materiais que estuda, a fim de compreender o que está havendo enquanto as coisas acontecem, pois nada é estático, pronto, ou acabado na perspectiva ecológica de Ingold. O conceito de malha é, por fim, um manifesto por uma Antropologia de volta à vida.

Sei que a proposta de Ingold, por se colocar como uma teoria quase que total, é vista por muitos antropólogos e outros intelectuais como extremamente ambiciosa. Talvez minha ideia de utilizar o pensamento de Ingold para este trabalho de conclusão de curso seja ambiciosa também. No entanto, me sinto confiante, pois, independentemente dos resultados que virão com a realização de minha pesquisa, minha satisfação como estudante estará garantida pelo simples fato de ter tentado. Uma tentativa, um exercício. É assim que se configura esta etnografia.

Trago, agora, uma citação de *Estar Vivo* que, a meu ver, resume o teor de minha empreitada. Meu esforço foi dedicado a tentar realizar, do modo como for possível e dentro das minhas capacidades, um trabalho que se aproximasse do que Ingold defende, na citação a seguir, como uma Antropologia de volta a vida.

Aqui, finalmente, encontra-se a chave para o meu projeto de restaurar a vida para a antropologia. [...] precisamos mudar nossa perspectiva da relação transversal entre objetos e imagens para as trajetórias longitudinais de materiais e de conscientização. Lembre-se da ideia de Hagerstrand de que tudo o que existe, lançado na corrente do tempo, tem uma trajetória de devir. O entrelaçamento dessas trajetórias que sempre se estendem compreende a textura do mundo. Se a nossa preocupação é habitar este mundo ou estudá-lo [...] **a nossa tarefa não é fazer um balanço do seu conteúdo, mas seguir o que está acontecendo, rastreando as múltiplas trilhas do devir, aonde quer que elas conduzam. Rastrear estes caminhos é trazer a antropologia de volta a vida.** (INGOLD, 2015, p. 41. grifo meu).

Portanto, baseada no que pude compreender destas palavras, procurei realizar uma Antropologia viva através de um olhar atento, que buscasse e acompanhasse as trajetórias de devir das pessoas, dos materiais, seres e fenômenos envolvidos na criação do festival. Ao invés de observar e tentar analisar as coisas e os acontecimentos prontos, focando em suas características finais, eu optei por manter minha atenção nos processos de nascimento e formação dos mesmos, através da captura das histórias daqueles envolvidos em tais processos. Seguir os materiais a fim de acompanhar suas histórias e modo pelo qual suas

trajetórias se unem a outras em meio aos processos de construção foi uma maneira que encontrei de me manter dentro desta proposta.

Depois de discorrer brevemente sobre minha trajetória com o nas nascimento deste trabalho, e também sobre a trajetória de Ingold até a formulação do conceito de malha, que é chave tanto para sua teoria como para a metodologia desta pesquisa, sinto a necessidade de pontuar mais uma questão sobre o método que procurei utilizar na realização desta etnografia. Além da proposta de seguir as linhas de vida dos seres, materiais e fenômenos enquanto elas se entrelaçavam na formação das coisas presentes no festival, outra questão colocada por Ingold em *Estar Vivo* também me tocou, e acabou por se tornar central para minha proposta.

Esta questão não é tão central na obra do autor quanto às ideias contidas no conceito de malha, mas ainda é uma das marcas do pensamento do antropólogo, e para mim, um ponto muitíssimo interessante. Comprometi-me, portanto, a dar atenção aos materiais durante minha pesquisa e minha análise. Segundo Ingold, nas análises dos trabalhos sobre cultura material, há uma tendência da busca pela materialidade em detrimento de uma atenção aos materiais. O antropólogo propõe justamente uma inversão desta realidade. Os materiais costumam ser suprimidos da análise, pois os olhos dos estudiosos se voltam para os artefatos prontos e suas propriedades, esquecendo-se do processo de formação que acontece a partir da mistura de diferentes materiais e forças (INGOLD, 2015). Afirimo, portanto, que dar atenção aos materiais foi mais um objetivo que procurei alcançar na realização desta pesquisa.

O trabalho presente é formado por três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “A criação do ambiente”, procuro refletir sobre a criação do espaço no *Ritual Añaychay 2016*. O capítulo é formado por três subcapítulos: “Portal Cromoterápico”, “Totem”, e “Palco”, onde descrevo e analiso o processo de construção de três obras emblemáticas do festival. Já no capítulo 2, intitulado “Psytrance”, me debruço sobre a problemática da música. Nele, reflito sobre a trajetória do Psytrance no festival, assim como sobre as alterações que a sua manifestação gera no ambiente do evento. O capítulo três, por sua vez, chamado “A ambiência extraordinária”, é composto por dois subcapítulos: “Caminhada” e “Extraordinário”. Nestes trechos, trago o desfecho da pesquisa, unindo as análises do capítulo um e dois para apresentar ao leitor meus pensamentos e hipóteses centrais.

CAPÍTULO 1: A CRIAÇÃO DO AMBIENTE

Como já afirmei na introdução deste trabalho, as ideias contidas nos conceitos de *malha* e *linhas* do antropólogo Tim Ingold me inspiraram e me deram coragem para a realização de um grande exercício. O exercício, humilde e consciente de suas limitações e dificuldades, de produzir um trabalho etnográfico e antropológico que pudesse ser considerado ao menos uma tentativa de praticar a “Antropologia viva” que Ingold propõe e incentiva com sua teoria.

Para realizar este feito, procurei encarar meu campo como um mundo aberto, como uma grande malha de linhas de vida entrelaçadas. Como metodologia, a proposta de dar atenção a estas linhas de vida, crescimento, e movimento, fossem elas humanas, animais, vegetais, materiais ou atmosféricas. A partir do momento em que conseguisse observar uma dessas linhas de vida, a ideia era segui-la ao longo do seu desenvolvimento, a fim de perceber como ela se entrelaça com outras, construindo o meu espaço de pesquisa, o *Ritual Añaychay 2016*. Ou, melhor dizendo, *um Ritual Añaychay 2016*, aquele que eu pude perceber em meu encontro com o mesmo.

Neste primeiro capítulo, procuro apresentar o resultado de uma parte deste exercício. Em campo, segui muitas linhas e observei diversas coisas em nascimento e formação. Confesso que a maioria delas não chegou até este trabalho final. No entanto, acredito ter selecionado entre as experiências, aquelas das quais posso falar com mais detalhes, e que considerei representativas dos processos que pude presenciar em campo.

Entre diversos componentes do ambiente que acompanhei nascer e crescer, produzidos naturalmente ou artisticamente pelos seres envolvidos no *Ritual Añaychay 2016*, terminei por selecionar quatro, e me debruçarei sobre três deles no capítulo presente. Um dos motivos desta escolha é que estes três componentes, construídos separadamente, de maneiras distintas e por distintos seres, terminaram se unindo, sem planejamento, numa grande obra única, sobre a qual refletirei no terceiro capítulo deste trabalho.

Antes de começarmos, acho importante explicitar uma questão a cerca da temporalidade do trabalho de campo, e por outro lado, da escrita deste texto. Em campo, acompanhei os processos e experimentei estes fenômenos no tempo natural da vida e dos acontecimentos. Ora em um lugar, ora com outras pessoas, fui seguindo as linhas da maneira que podia, e registrando tudo conforme se passavam os dias e noites. No entanto, agora, quando se torna necessário contar a história e transmitir as ideias de modo inteligível, através da escrita, uma manipulação artificial da lógica temporal se faz necessária. Com isto quero dizer que, em realidade, acompanhei estes três processos de produção do qual trato a seguir ao “mesmo tempo”, ora um, ora outro, de uma maneira alternada que era a natural, e também única possível, já que todos os processos estavam ocorrendo simultaneamente, cada um em sua velocidade particular. Todavia, no texto, eles estão apresentados um de cada vez, separadamente, de um modo que transmite a impressão de que estive acompanhando cada um deles ininterruptamente. Pontuo aqui esta situação a fim de que meu trabalho seja o mais claro e sincero possível, e espero que os leitores entendam, e me perdoem. Talvez, para um antropólogo e escritor experiente, fosse possível organizar e transmitir

as ideias escrevendo-as numa lógica corrente, do modo mesmo como foram vividas. No entanto, carrego a certeza de que neste caso realizei a estratégia de escrita mais eficaz e funcional, dentro das minhas capacidades, para que fosse possível transmitir-lhes o que preciso transmitir, e para que a leitura dos senhores seja além de clara e instrutiva, fácil e leve.

Há ainda outro ponto que considero necessário esclarecer antes de prosseguirmos. Também devido ao fato de ser esta minha primeira etnografia, e faltar-me, portanto, experiência de escrita, sinto que por vezes não consegui transparecer através do texto todas as linhas de vida que segui em meu acompanhamento dos processos de criação. Por este motivo, decidi colocar no título de cada um dos subcapítulos desta parte, os nomes dos principais materiais, pessoas, seres, e fenômenos que tiveram suas trajetórias seguidas por mim em cada um dos casos, e desta forma, permitiram a construção deste capítulo. Minha intenção é não deixar de fazer jus a eles, caso minha escrita tenha deixado a desejar nesta tarefa.

1.1: PORTAL CROMOTERÁPICO (Fio encerado, pregos, árvores e Roger)

Em nossos momentos de preparação para o campo etnográfico, uma das maiores preocupações é qual será nossa metodologia para etnografar, e como aplicaremos essas ideias. Como irei me inserir no espaço que pretendo estudar? Eu, que me propus a seguir as linhas da malha, percebo hoje que para isto utilizei a mesma atividade que se usa para cumprir qualquer tarefa nesta vida: o caminhar.

Em meu primeiro dia de trabalho de campo, me pus a caminhar livremente pelo terreno, parando por ali e aqui para observar os movimentos e ações, e para conversar com as pessoas que estavam realizando suas atividades. Subindo em direção ao terreno que havia sido escolhido para se tornar a pista de dança principal - desviando de vários animais que habitam a fazenda, como as vacas - me deparei com uma estrutura de bambu enorme, em formato de aranha. Logo a frente deste aracnídeo em retas, estava um colega chamado Roger. Roger estava trabalhando em algo. Com atenção e agilidade, ele parecia estar trançando muitos metros de fio encerado³ em algumas árvores, bem perto da entrada do terreno que viria a ser a pista principal. Perguntei

³O fio encerado é um material muito utilizado nas decorações de festivais de Psytrance, assim como em artesanatos feitos da técnica macramê. O fio encerado é composto pela junção de dois fios. Esses dois fios são fortemente torcidos, juntos, e formam assim a linha de fio encerado. As principais características do fio encerado são a sua grande resistência, flexibilidade, e justamente o fato de haver sobre ele uma camada de cera que diminui o seu atrito com superfícies. Nos festivais de Psytrance, são geralmente utilizados na decoração os fios encerados de cores fluorescentes, para que as obras possam aparecer quando iluminadas pela luz negra.

para Roger o que ele estava fazendo, e ele me disse então que estava construindo um Portal Cromoterápico. Como seu trabalho já estava em pleno andamento, pedi que ele me contasse como havia construído o Portal até ali.



Estrutura de bamboo em formato de aranha. Fotografia do trabalho de campo.

Ele começou a me contar então a história de sua obra. Roger disse que não havia projeto nenhum em sua mente. No primeiro dia em que acordou no Vale Encantado, ele saiu caminhando pelo terreno. Ao se aproximar da área onde seria a pista principal, percebeu que para quem chega, o palco se encontra de costas. Não havia até o momento nenhuma indicação de entrada para a pista. Caminhando mais um pouco pelo entorno, Roger percebeu um conjunto de árvores. Eram como duas fileiras paralelas de árvores, com três ou quatro metros de distância entre uma fileira e outra. Para Roger, aquilo parecia formar um

“caminho de árvores” que chegava até a pista de dança pela lateral. Neste momento, ele teve a ideia de construir o Portal.

Utilizando as técnicas chamadas de “String Art⁴”, Roger, trabalhando junto a grandes quantidades de fio encerado, alguns pregos, e as árvores, deu início a parte mais manual de seu trabalho. Junto a um martelo, Roger pregou em cada árvore, uma por uma, vários pregos. Eles eram pregados nas árvores de cima a baixo, em linha reta, sempre a uma mesma distância um do outro, formando assim a simetria básica desejada para o traçado. Depois de pregar meticulosamente os pregos em todas as árvores, das duas fileiras, abriram-se as portas para o uso do material central do Portal: O fio encerado. É interessante perceber como o fio encerado não foi um material selecionado e trazido a partir da concepção de um projeto. Ele já estava ali antes mesmo do Portal ser idealizado. Roger, que trabalha muito com String Art, já levou consigo para o *Anãychay* uma bolsa cheia de suas linhas enceradas. Nesta perspectiva, podemos entender o fio encerado não como um material passivo, trazido para o contexto devido à necessidade de um projeto anterior, mas sim como algo ativo, que em realidade participou das inspirações e influenciou as ideias de Roger. Assim como as árvores, o fio encerado e os pregos já estavam presentes antes da ideia do Portal ser formada, eles ajudaram a construí-la.

⁴ Segundo artesãos praticantes, como Roger, a “String Art” é uma “técnica artesanal para criação de objetos variados e figuras, através do uso de um molde com pregos e linha entrelaçada. Esta técnica surgiu no século 19, e foi idealizada por Mary Everest, uma matemática que queria um método mais prático para ensinar a matéria aos seus alunos. Todavia, esta técnica só se popularizou como prática artesanal nos anos 60, com a chegada do movimento Hippie”. Ver referências na página 101.

Roger passou então a trançar os fios encerados nas árvores. Basicamente, Roger prendia o fio a um dos pregos, na primeira árvore da fileira, e então seguia com o fio, bem tencionado, até um dos pregos da segunda árvore da mesma fileira, dava duas ou três voltas com o fio envolta do prego, e seguia então para a próxima árvore. Ele fez esta atividade de trançado até construir uma espécie de “parede rendada de fios”, fixada nas árvores, que seguia até o fim da fileira, com cerca de 20 metros. (Até aqui fui informada pela história de Roger, e daqui em diante já pude acompanhar sua trajetória com os meus próprios sentidos). Depois de construir esta “parede rendada” dos dois lados, ou seja, nas duas fileiras, formando um longo corredor de fios encerados trançados, Roger passou a construção de um “teto” trançado, a cerca de 3 metros de altura, utilizando as mesmas técnicas de trançado de fios.



Portal Cromoterápico em construção. Fotografia do trabalho de campo.

Este processo estava em andamento a cerca de três dias, mas antes que Roger pudesse terminar o teto, os fios encerados que estava utilizando (laranja, verde e rosa, todos fluorescentes) acabaram, e só lhe restava os fios encerados de cor branca. Ele foi obrigado, por este motivo, a pausar as atividades que dependiam dos fios coloridos até que os organizadores trouxessem o restante do material. Este constrangimento imposto pela ausência dos materiais necessários pareceu, no início, uma barreira à continuidade e fluidez do trabalho criativo que estava se desenrolando através da relação de Roger e seus materiais. No entanto, como viver trás surpresas constantes, esse pequeno tempo de ócio foi criativo. Observando o Portal que estava construindo, logo a frente da grande estrutura de bamboo em formato de aranha que havia sido erguida também sem projeto⁵ e despreziosamente há alguns dias, com os fios encerados brancos a mão, Roger viu nascer mais uma ideia. Então, ele fixou no que entendia como o “bumbum” da aranha uma grande quantidade de fios encerados de cor branca. Depois, um por um, ele tencionou esses fios, levando-os até as duas primeiras árvores que formavam a entrada do caminho de árvores. Em cada uma dessas árvores, Roger fixou metade dos fios brancos. Cada fio foi fixado em um dos pregos das duas árvores, que estavam pregados a cerca de um palmo um do outro, indo do chão até cerca de 3 metros de altura, onde começava o teto do portal. Depois de

⁵Roger contou como nos primeiros dias de construção do Festival, ele e alguns rapazes que estavam com tempo livre resolveram construir algo com os bambos que estavam a disposição. Eles começaram a unir os bambos, com a ideia de construir algo parecido com uma nave, mas no meio do caminho perceberam que a estrutura parecia mais com uma aranha, e então terminaram de construir o formato do aracnídeo gigante.

fixar todos os fios encerados brancos, a imagem se criava clara na cabeça de todos que por ali passavam com atenção. De fato, parecia que uma aranha gigante estava trançando uma teia, também gigante, nas árvores em volta da pista de dança. A arte ainda não estava completa, mas já começava a encantar quem lhe percebia.

Depois de dois dias de espera, finalmente chegaram os fios encerados coloridos que eram necessários para a continuação do projeto. Roger finalizou o teto do portal, mas a obra ainda não havia sanado o desejo criativo dos envolvidos em sua formação. Roger decidiu que no fim do longo portal, de cada um dos pregos das últimas árvores de cada fileira, saíam linhas de fio bem tencionadas, todas direcionadas para um mesmo ponto numa bela árvore que ficava logo de frente a saída do portal. Roger fixou esses fios a pouco mais de três metros de altura, logo acima da cabeça de outra obra que estava sendo construída sobre a árvore em questão: O Totem. Depois de focados todos sobre a árvore do Totem, os fios se direcionavam para todos os lados da pista de dança principal.

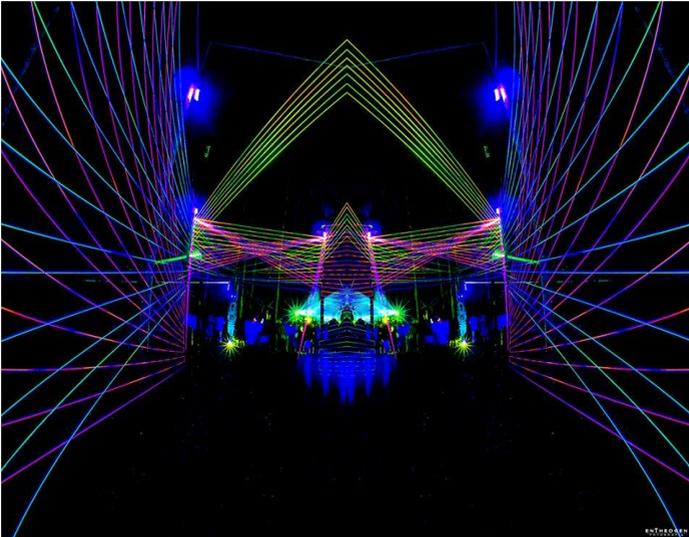
Os fios encerados, os pregos, o martelo e Roger pareciam incansáveis. Por toda a pista de dança, em diferentes alturas, foram tencionados fios encerados em todas as direções. Era como um grande trançado colorido acima de todos. Depois de finalizada esta construção, a sugestão era que uma aranha enorme havia trançado a sua teia por toda a pista de dança. Os vestígios da aranha estavam em todo lugar, ora brancos, como deveriam ser, ora fluorescentes, e na perspectiva de Roger, poderosos. Agora só faltava enxergar o Portal Cromoterápico como ele seria visto durante a noite nos dias de festa. Roger estava extremamente ansioso, e não conseguiu esperar que a iluminação fosse instalada para

viver um pouco desta sensação. Sozinho, ele pegou algumas luzes negras disponíveis e improvisou uma instalação elétrica para ver a grande aranha e o Portal iluminados pela fantástica luz negra. Com um clique, tudo se transformava, os fios brilhavam emanando frequências de luz estonteantes. Impressionados e emocionados estávamos todos nós, assistindo no escuro a beleza de algo que se criou de um modo que nem mesmo seus criadores conseguiam compreender e apreender de modo total.

Falando sobre o que havia feito em sintonia com seus materiais, ferramentas e experiências passadas, Roger afirmou que apesar de não haver existido um projeto anterior, uma intenção foi gerada e alimentada durante o processo de construção do Portal. Roger o chamou de Portal Cromoterápico porque, segundo ele, as cores do Portal trariam cura para os seres que por ali passassem, através de uma terapia cromoterápica⁶. Segundo Roger, como as pessoas passariam por ali incontáveis vezes durante o evento, elas seriam tratadas terapeuticamente e iriam até, por exemplo, sentir menos necessidade de consumir drogas devido às propriedades do Portal Cromoterápico. Em um dado momento, comentei com ele que as cores utilizadas no Portal - laranja, verde, rosa e branco – agiriam, segundo meu entendimento, no segundo, quarto e sétimo

⁶ Segundo os terapeutas cromoterápicos, a Cromoterapia “pode ser definida como o tratamento que, por intermédio das cores, estabelece o equilíbrio e a harmonia entre corpo, mente e emoções. Cada cor tem sua função terapêutica específica e atua em um chakra ou um órgão do corpo humano. O método é baseado nas sete cores do arco-íris, além do rosa. Cada cor possui uma vibração energética diferente e, à medida que se propagam em algum ambiente, causam efeitos curativos ou calmantes nesse espaço. Vale lembrar que não é só a visão que absorve a energia de uma cor. Todo o organismo possui capacidade de perceber e receber os efeitos da cromoterapia.” Ver referências na página 101.

chakras do corpo humano. Neste momento, Roger balançou a cabeça negativamente e disse: “Pega esses também, mas essas cores que usei, com essas combinações, pegam até o vigésimo primeiro ou vigésimo segundo Chakra da quinta dimensão.” “Eu já saí dessa”, disse ele rindo abertamente ao ver minha cara de surpresa e entusiasmo.



Portal Cromoterápico. Fotografia de Entheogen.

Numa perspectiva antropológica, acompanhar a construção do Portal Cromoterápico foi extremamente revelador e instrutivo. Como já salientado, as ideias de Ingold nortearam a minha metodologia e as táticas de pesquisa para adentrar o campo. Segundo Ingold, como já foi apontado, a produção das coisas “deve ser entendida *intransitivamente*, não como uma relação transitiva de imagem com objeto” (INGOLD, 1983, p. 321-324). Em vários momentos de sua obra *Estar Vivo*, numa mesma lógica, o antropólogo procura evidenciar como é preciso dar

ênfase ao processo, ao invés de focar no resultado final da produção. Uma imagem virtual anterior não é pré-requisito da produção, mas sim a intencionalidade que é inerente à ação. (INGOLD, 2015, p. 30). Com o pensamento cartesiano tão fixado em nossas cabeças, é difícil compreender plenamente a construção nesse sentido. Apesar de apoiar esta posição e senti-la como coerente baseada em experiências próprias de produção, confesso que me fortaleci bem mais nessa perspectiva depois de realizar meu trabalho de campo, e ver de perto a construção de coisas como o Portal Cromoterápico. Se eu tivesse visto pela primeira vez o Portal Cromoterápico pronto, sem acompanhar seu processo de construção, sem dúvidas pensaria que tudo aquilo foi planejado com zelo: A aranha gigante, suas teias brancas lançadas na abertura do portal, a transformação da teia branca em uma teia florescente que formava uma passagem empolgante até a pista, e depois se espalhava por todos os cantos, dando a impressão de que a pista era, na verdade, o território marcado do aracnídeo gigante. Mas acompanhando o erguer da estrutura, pude entender com mais clareza como funciona de fato a produção das coisas, e também o que Ingold procura afirmar em sua teoria. Aponto agora, como pesquisadora, assim como Ingold, que as coisas se constroem em meio aos fluxos, influenciadas por todas as forças envolvidas, humanas, materiais, e atmosféricas. Para produzir aquela obra não foram necessários planos, ou uma imagem anterior. Foi preciso um homem com habilidades construídas em experiências anteriores e o mergulho deste homem na prática do momento presente que refinou e aprofundou suas habilidades, construindo-o como ser humano, ao mesmo tempo em que o Portal se construía. Considero que foi fundamentalmente necessária, também, a presença dos materiais, que

através de sua existência e de suas qualidades, participaram ativamente de todas as etapas do processo. Não só nas etapas de construção material, de fato, mas também nos momentos de inspiração e borbulhar de ideias.

Fecho este subcapítulo apontando que, para que todas essas bases da produção do Portal Cromoterápico viessem à tona, e o processo se iniciasse, foi necessária, antes de qualquer coisa, a atividade que Ingold define como o motor do nosso modo de vida: a caminhada. Roger teve de caminhar pelo terreno, de um lado para o outro, para apreender as possibilidades, para conhecer, para ter inspiração, e para produzir o que produziu. Da mesma forma, como já pontuado, eu tive de caminhar também para entender o que ele havia feito, para compreender as coisas que ele me disse, para conhecer a produção que ali foi feita. Sem a caminhada, não existe Portal Cromoterápico, e sem a caminhada, não haveria o que ser dito aqui, nem em qualquer parte deste trabalho antropológico.

1.2: TOTEM

(Lixo, terra, esterco, água, palha de pinus, sol, vento, Bruno e Bob)

O subcapítulo anterior já tocou na obra de qual iremos falar agora: O Totem. Bruno e Bob são os nomes dos homens que, juntamente a muitos outros agentes, construíram o Totem que se tornou uma das principais atrações artísticas do festival *Añaychay* 2016. Quando me aproximei do trabalho pela primeira vez, a construção ainda estava em seu início. Mesmo assim, pedi para Bruno me contar o que havia ocorrido até ali. Bruno me contou então que combinou com os organizadores da festa que faria uma “intervenção artística”. Ao chegar ao Vale Encantado, saiu caminhando a fim de conhecer o terreno e escolher o melhor local para produzir a intervenção. Assim que chegou ao espaço onde seria a pista principal, Bruno olhou uma das árvores e a escolheu para ser a base de sua arte.

Feito isto, iniciou-se uma segunda etapa da construção do Totem. Bruno e Bob saíram a caminhar por todo o Vale Encantado, procurando materiais disponíveis no próprio ambiente que pudessem ser utilizados na tarefa. Bruno me contou como a técnica principal utilizada por ele em suas obras é a permacultura⁷. Todavia, o artista não trás

⁷ Segundo os permacultores, a permacultura “é um sistema de planejamento para a criação de ambientes humanos sustentáveis e produtivos em equilíbrio e harmonia com a natureza. Surgiu da expressão em inglês “Permanent Agriculture” criada por Bill Mollison e David Holmgren na década de 1970. A permacultura possui três princípios éticos e alguns princípios de planejamento que são baseados na observação da ecologia e da forma sustentável de interação, produção e de vida das populações tradicionais com a natureza,

consigo os materiais que irá utilizar. Pelo contrário, ele capta sempre do próprio ambiente os materiais que sirvam para produzir suas artes, de modo a construir intervenções sempre diferentes, e com o mínimo de impacto ambiental possível. Nesta caminhada, foram escolhidos, baseado em suas propriedades, alguns materiais: Lixo⁸, terra, esterco, e palha de pinus. É interessante notar que a seleção dos materiais guarda um teor de atividade tanto dos próprios, quanto dos rapazes. Bruno e Bob não saíram à procura de componentes específicos, já pensados anteriormente de modo estreito. Eles estavam abertos a uma grande gama de possibilidades. Por outro lado, os materiais escolhidos se destacaram e inspiraram através de suas qualidades. No encontro dos rapazes com os materiais, brotaram as ideias, surgiram as alternativas.

Agora, com tudo o que era necessário à mão, Bob e Bruno passaram ao próximo momento da produção. Nesta fase, eu já estava presente e podia acompanhar o processo. O primeiro passo foi colocar em volta da árvore uma camada de diversos materiais recicláveis – o lixo que eles recolheram do próprio terreno – e os prender com uma tela de aço que envolvia tudo e fixava a estrutura. O lixo reciclável era ótimo para dar a firmeza necessária à escultura. É interessante pontuar que todo aquele lixo estava ali porque, no passado, o terreno havia sido um depósito de lixo da cidade. Para mim era empolgante conseguir enxergar a história dos materiais acontecendo, se desenhando. Depois de fixado e preso, o lixo formou uma espécie de corpo inicial. Os rapazes passaram

sempre trabalhando a favor dela e nunca contra. São eles: Cuidar da terra; Cuidar das pessoas; e cuidar do futuro.” Ver referências na página 101.

⁸O lixo escolhido foi do tipo “seco” e reciclável.

então a produção da massa orgânica que iria preencher aquele corpo estrutural.

A massa orgânica em questão era composta de terra, esterco, palha de pinus e água. A terra e a água formavam a base da massa, enquanto o esterco era responsável por ser a “cola” da mistura. A palha de pinus, por sua vez, daria sustentação para o corpo de massa orgânica do Totem, funcionando como as raízes de plantas que mantém firmes os terrenos íngremes. Bruno e Bob juntavam uma boa quantidade de terra, acrescentavam o esterco, a palha de pinus, e iam jogando água aos poucos, enquanto sovavam a mistura com os pés, em uma espécie de dança circular. Com o movimento constante e ritmado, os materiais iam se misturando e formando a massa que preencheria o totem. Depois de pronta, com as mãos, eles aplicavam a massa orgânica na estrutura, e assim preencheram todos os espaços entre os pedaços de lixo, até que tudo estivesse coberto e só se visse o corpo de massa, sustentado pela árvore, e pela estrutura agora invisível. Nesta fase, Bruno já ia modelando o formato mais grosseiro do corpo da escultura. Tive o enorme prazer de ajudá-los nessa tarefa, e me divertir, sentindo a textura e o cheiro da massa, enquanto enchia os meninos de perguntas sobre o que estávamos fazendo. Bruno me disse então que estava construindo um Totem, mas que até o momento não sabia muito mais sobre o que a arte iria se tornar. “A arte é assim, é inspiração”, disse Bruno. “É mão na massa!” – disse Bob logo em seguida, sorrindo, enquanto pisava em ritmo constante sobre a mistura de materiais para fazer surgir mais um pouco de massa orgânica.



Produção da massa orgânica. Fotografia do trabalho de campo.

Enquanto trabalhávamos na aplicação da massa, Bruno começou a me contar um pouco mais sobre o que pensava e sentia em relação ao Totem que estava se erguendo. Segundo ele, a árvore escolhida como base para a escultura é o primeiro esqueleto do Totem, como uma coluna. Os materiais recicláveis - o lixo - são os seus órgãos. A tela de aço é seu segundo esqueleto - como as costelas humanas. A massa orgânica é a carne do Totem, e as fibras de palha de pinus são seus nervos e veias. Por fim, o reboco, que ainda seria aplicado, é sua pele.

Quando a escultura já está toda preenchida com a massa, e seu formato geral modelado, Bruno e Bob a deixam por um tempo, porque a obra precisa secar um pouco. O responsável por essa secagem é a

atmosfera. Enquanto Bruno e Bob descansam, o vento e sol assumem o papel de artistas.

Depois que está finalizada a etapa de secagem da massa orgânica, Bruno retorna para mais uma fase da construção. Agora, para fazer a cobertura da obra, ele trabalha com um reboco feito de terra e cimento. O cimento foi o único material solicitado aos organizadores, e que, portanto, não veio do próprio ambiente do Vale Encantado. Nesta etapa, mais uma vez foi necessário trabalhar em parceria com a atmosfera. No entanto, não bastava se afastar e deixar que o sol e o vento fizessem sua parte. Bruno precisava trabalhar simultaneamente a estas forças, pois o tempo de secagem do reboco era baixo. Ele aplicava a cobertura em uma parte do corpo do Totem, e então esculpia nela os formatos desejados. Depois de finalizar tal parte, ele a deixava sob os cuidados da atmosfera, que tinha a missão de secar o reboco e fixar as formas que ele acabará de esculpir. Enquanto isto, ele seguia cobrindo e esculpindo a próxima parte do corpo do Totem.

Bruno vai cobrindo toda a escultura, passo a passo, e esculpindo a superfície do corpo do Totem com a ajuda de um pincel, desenhando seus detalhes, e dando o formato final da obra. No corpo do Totem, aos poucos, vão surgindo novas faces. Além da cabeça do Totem, inspirada numa cabeça de águia, Bruno esculpe mais três faces no corpo da escultura, uma na parte da frente, e duas atrás. O artista faz também dois olhos para o Totem, usando bolinhas de plástico azuis com pequenas luzinhas acesas⁹ dentro. Caminhando para o fim, dois detalhes são feitos com garrafas de vidro vazias. Uma alocada bem em baixo, como que

⁹ As luzes estavam conectadas a rede elétrica.

nos “pés” do Totem, e a outra em seu peito, logo acima de uma das faces que Bruno esculpiu, na barriga do Totem.

Durante todo esse processo, vento e sol promovem uma secagem inicial da cobertura e não é mais possível fazer grandes alterações no formato da obra. No entanto, com um pouco mais de reboco e um pincel molhado, pode-se trabalhar refinando os detalhes da peça. Por fim, com toda paciência e zelo, é isto que Bruno faz. Ele segue com seu pincel, trabalhando todo o corpo do Totem novamente, fazendo surgir às últimas texturas, e finalizando os acabamentos na impressionante escultura.

Enquanto trabalhava no acabamento do Totem, esculpindo cada detalhe, Bruno seguiu conversando comigo sobre o que estava havendo ali. Ele falou sobre as diferenças e dificuldades que a realização desta obra trouxe, em especial. Geralmente, ele utiliza um número enorme de referências para compor uma nova peça, mas para esta obra, ele pode apenas olhar rapidamente algumas fotografias de águias na internet. A obra foi fruto de “pura inspiração”. Bruno me disse, então, que acreditava que o “espírito da árvore” estava processando tudo o que estava acontecendo em volta e canalizando através dele aquela forma.

Em vários momentos diferentes, enquanto eu acompanhava o seu trabalho, Bruno transpareceu a ideia de que não estava construindo aquele Totem sozinho. Ele parecia ter consciência do papel que todos os outros componentes exerciam na construção da escultura, e de que ele era apenas mais uma das forças envolvidas no processo. Nem Bruno, nem Bob, haviam feito a arte, mas sim eles, juntamente a muitos outros: Terra, água, sol, vento, esterco, palha de pinus, lixo. Todos estes componentes eram essenciais e criadores ativos do Totem. Além deles,

o “espírito da árvore”, o “espírito do próprio pássaro alienígena”, os “espíritos das outras entidades” representadas no corpo do Totem. Com esse nível de abertura, era consequente que Bruno não pudesse dizer sozinho tudo o que a escultura representava. Como ele poderia afirmar o que era de fato o Totem?

Por outro lado, apesar de compreender o Totem como uma produção coletiva e extraordinária, Bruno não se eximia de algumas responsabilidades. Em vários momentos de nossas conversas, ele falava sobre “consciência” e “intenção”. A consciência de que ele nada fazia sozinho, e que a produção de uma escultura sacra envolve muitas outras forças, além da consciência de que após ter sido produzido, esse Totem teria o poder de se relacionar com as pessoas que com ele cruzassem, e por ele se interessassem. Intenção, de produzir arte que carrega “magia e força”. Bruno não chamou sua obra de Totem sem motivos. Ele não sabia o que ele iria se tornar, que formato ou aparência teria, mas desde o princípio sabia que queria trazer a vida algo que guardasse em si toda fé e capacidade mágica. O Totem, como o próprio nome indica, trás consigo uma carga gigantesca de “intenção xamânica”, de magia, e pela forma como foi construído, se tornou sagrado. O Totem não é apenas casca, superfície, e, portanto me parece ser muito mais que a simples representação de uma entidade xamânica-alienígena. O Totem foi construído de dentro para fora, como um corpo orgânico e vivo. Ele tem coluna, tem órgãos, tem esqueleto, carne, veias, nervos e pele. Tem cabeça, tronco e pernas. Toda esta completude, coerência e intenção fazem com que ele seja mais do que uma intervenção artística, como prometido aos organizadores do festival. Ele foi um louvor, uma prece, uma oferenda, um pouso material digno de incorporação espiritual, um

portal entre os mundos e as dimensões, para todos aqueles que consideram estas possibilidades.

Finalizado, o Totem “pássaro-alienígena” era imponente. Localizava-se bem centralizado e logo de frente ao fim do Portal Cromoterápico, ligando-se a ele através das teias coloridas que se concentravam um palmo acima de sua cabeça antes de se espalharem por todos os lados. Todos os que chegavam à pista principal, se encontravam com ele, olhavam em seus olhos. Por este motivo, creio que mesmo depois de finalizado, como eu disse acima, o Totem ainda estava sendo construído a cada relação vivida com os seres que com ele se deparavam. Acredito que o Totem “pássaro-alienígena” construído coletivamente por Bruno e muitos outros atores, pode sem dúvidas ser considerado como um grande portal, um elo entre mundos e possibilidades. É impossível medir todas as relações em que ele entrou após o início da celebração do festival *Añaychay* 2016. Para aqueles que consideram seu poder espiritual, ele era um canal de vivências mágicas e transformadoras, que não podem ser mensuradas. E para aqueles que não consideraram, restou ainda todo o poder da arte, e o impacto do encontro com o grande Totem, que pode transmitir uma infinidade de diferentes mensagens e sentimentos.



Totem. Fotografia do trabalho de campo.

No subcapítulo anterior, afirmei que numa perspectiva antropológica, foi extremamente revelador e instrutivo acompanhar a construção do Portal Cromoterápico. Agora, sobre o Totem, não posso deixar de dizer que acompanhar o processo que o trouxe a existência foi inspirador e emocionante, mesmo que os termos pareçam pouco profissionais. Antes de chegar a campo, procurei me preparar para ter um olhar voltado aos materiais, capaz de captar suas histórias, seguir seus caminhos no correr do festival. Estar com Bruno e Bob, acompanhar a história do Totem, no entanto, me ensinou muito mais do

que eu esperava. Pude ver, na prática de um artista, o que é de fato valorizar os materiais, valorizar as forças não humanas, respeitá-las, e permitir que nossas histórias de vida se enlacem com as delas. O lixo, por exemplo, que estava ali há alguns anos, visto como sujeira, como problema, cruzou-se com Bruno e com os outros materiais e, nesse encontro, se transformou em uma bela obra de arte e de fé. Fé nos espíritos, fé na terra, e fé na humanidade. Ele passou a ser parte de um exemplo de sustentabilidade, de responsabilidade e criatividade.

Sinto como se minha experiência com o Totem “pássaro-alienígena”, com os materiais em questão, com Bruno e com Bob, tivessem exemplificado com maestria algumas ideias teóricas interessantes. Segundo Ingold,

Aprenderíamos mais envolvendo-nos diretamente com os próprios materiais, seguindo o que acontece com eles quando circulam, misturam-se uns aos outros, solidificam-se e se dissolvem na formação das coisas mais ou menos duráveis. Descobrimos então que os materiais são ativos. (INGOLD, 2015, p. 45).

E isto, para mim, ficou muito mais claro após toda essa vivência, como já transpareci neste subcapítulo. Além da atenção aos materiais, e a valorização de seu papel ativo, Bruno também me deu uma lição sobre como é possível estar consciente do que é “habitar um mundo aberto”, nas palavras de Ingold. Ao dar lugar, e reconhecer o papel da atmosfera na construção do Totem, Bruno dá um belo exemplo do que é estar no mundo, e aberto a ele, pois de algum modo, aquele jovem artista sabe que “Habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na

continuação da sua própria existência” (INGOLD, 2015, p. 179-180) e na criação de novas existências. Por fim, a última questão teórica que me veio à mente em relação à construção do Totem, e que gostaria de pontuar aqui, é sobre intenção e sentimento.

No último capítulo de seu livro chamado *Perception of the Environment*, Ingold, entre outras coisas, defende que o uso de ferramentas, o tocar de um instrumento, ou a prática do que chamamos de artesanato, não é a aplicação de um sistema de técnicas adquirido anteriormente. Obviamente, é necessário prática e preparo para realizar estas atividades, mas praticá-las está mais próximo de um mergulho sensorial nos fluxos e forças envolvidos no momento da ação, do que a realização automática de um ato que foi pensado e sistematizado anteriormente. Para Ingold, o desempenho incorpora intencionalidade e sentimento. (INGOLD, 2000).

Just as with speech or song, the performance embodies both intentionality and feeling. But the intention is carried forward in the activity itself, it does not consist in an internal mental representation formed in advance and lined up for instrumentally assisted, bodily execution. And the feeling, likewise, is not an index of some inner, emotional state, for it inheres in my very gestures, in the pressure of my bow against the strings, in the vibrato of my left hand (INGOLD, 2000, p. 413).

Acredito que esta formulação para o desempenho, desenvolvida por Ingold, funciona muito bem para pensar a produção do Totem. A intencionalidade inerente à ação humana esteve presente a todo instante nas atividades de Bruno, obviamente, assim como o sentimento, essencial para a construção da obra. No entanto, esta intencionalidade e

este sentimento não foram forjados antes do processo, mas *no* processo. Toda a inspiração de Bruno, seu envolvimento com a peça, e as ideias que o artista criou sobre o que estava ocorrendo – como sua sensação de que o “espírito da árvore”, e o “espírito do pássaro-alienígena” estavam ativos e interferindo no desenvolver criativo – não existiam antes que o processo de construção houvesse começado. É somente no envolvimento, no toque, no mergulho na atividade em relação com todas as forças envolvidas que Bruno é capaz de sentir tudo o que sentiu. E mesmo a intencionalidade de outro nível, a “intencionalidade mágica e espiritual” que Bruno salientou diversas vezes, não veio pronta. Da mesma forma que a intencionalidade inerente à ação e o sentimento dos quais Ingold nos fala, a “intenção mágica” de Bruno floresceu em meio ao processo, no encontro entre ele, a árvore, a terra, o sol, Bob, o esterco, a palha, e mesmo eu, entre outras coisas. É no momento, na prática, com a “mão na massa”, que brotam os sentimentos, as sensações, as ideias, as intenções, e que o desempenho e a produção da arte se tornam possíveis.



Totem. Fotografia de Entheogen.



Totem.



Totem. Fotografia de PossiblyMaybe.

1.3: PALCO

(Eucalipto, plástico transparente, tecido de fibras naturais e Samuel¹⁰)

Finalizando este primeiro capítulo, apresento agora como se construiu o palco principal do *Ritual Añaychay 2016*. Nos festivais de Psytrance, o palco principal é sempre uma das atrações artísticas centrais. Ele é, sempre, um dos maiores focos dos grupos de decoração, e consequentemente do público. No *Ritual Añaychay 2016*, uma empresa de decoração de Brasília ficou responsável pela produção do palco principal, assim como do palco Chill-out¹¹. É importante pontuar como havia, neste evento, ao menos três diferentes grupos profissionais de decoração.

Antes mesmo da minha chegada ao Vale Encantado, a equipe de Brasília, que tinha Samuel como um de seus líderes, já haviam construído a estrutura do palco principal. Feita com grandes e grossas toras de eucalipto, fixadas fundo no chão, a estrutura era de um tamanho realmente expressivo, e a cor uniforme e clara dos eucaliptos já lhe conferiam uma estética agradável, apesar de ser apenas a base para o palco. Por vários dias, a equipe focou sua atenção nas outras tarefas que possuíam como a produção do palco do Chill-out. Conforme o início da

¹⁰ Coloco o nome de Samuel no título, representando todos os rapazes da equipe de Brasília, que tinham Samuel como um de seus líderes.

¹¹ O Chill-out é um estilo de música eletrônica. Na maioria dos festivais de música eletrônica são construídas ao menos duas pistas, a pista principal, e um segundo palco destinado aos artistas de Chill-out e outras sonoridades alternativas em relação à música da pista principal. Este segundo palco costuma ser chamado de “Chill-out”. O Ritual Añaychay 2016 também contou com o tradicional palco Chill-Out, e é a ele que me refiro no texto.

festa se aproximava, eles voltaram sua atenção novamente para a construção do palco principal. Aplicando vários metros de lona de plástico transparente, foi construída toda a cobertura do palco. O plástico se tornou, então, o telhado que protege o DJ e os equipamentos de som das investidas atmosféricas. Feito isto, com tecido de fibra natural, também novo, comprado a pedido da equipe, os rapazes fizeram a cobertura decorativa para o palco, que ficava por baixo da lona transparente, e portanto, na frente dela, para quem olhava para o palco de frente. O tecido foi cortado em tiras largas, com cerca de um metro de largura, por sete metros de comprimento, em média. Cada uma das tiras teve uma de suas pontas fixadas juntas, bem no centro e na frente do “teto” do palco. Elas saíam então, do mesmo ponto, em direção as laterais, sobrepondo-se umas sobre as outras, como um grande leque aberto, cobrindo todo o telhado de lona.



Palco em construção. Fotografia do trabalho de campo.

Neste dia, logo após a equipe finalizar a fixação das tiras de tecido natural, uma mudança drástica no tempo aconteceu. A chuva começou a cair enquanto todos estavam espalhados pelo Vale Encantado, trabalhando em seus projetos. Ao lado de Bruno, o vi proteger sua escultura da força da chuva e do vento envolvendo-a com uma sobra de lona transparente. A atmosfera que antes ajudou a erguer o Totem, agora o ameaçava, como ameaçava a todos. Os rapazes de Brasília posicionaram suas ferramentas e seus materiais sob o palco, para protegê-los da tempestade. De repente, a chuva se tornou extremamente forte, com ventos muito rápidos e ameaçadores. Todos olhavam assustados para o Vale, pensando em seus trabalhos e em seus acampamentos. Alguns corriam em meio à tempestade, enfrentando-a, para segurar suas barracas no chão. O fenômeno foi inesperado e deveras intenso, porém passageiro. A tempestade intensa passou, e restou apenas uma garoa contínua. Apesar de sua curta duração, a tempestade deixou marcas. Muitas pessoas que estavam trabalhando tiveram suas barracas invadidas pela chuva, e todos os seus pertences molhados. Bruno foi um dos sorteados.

Devido a chuva, a equipe de Brasília passou por algumas dificuldades para realizar a próxima etapa da construção do palco: a produção da fachada. Um dos rapazes ficou com a tarefa de trabalhar as tábuas grossas de madeira que formariam a fachada do palco principal. Outra espécie de árvore foi comprada na madeireira pelos rapazes da organização, a pedido da equipe. Estas árvores estavam cortadas em diversas “tábuas”. No saguão principal do Vale Encantado, protegido da chuva, um dos rapazes queimava as tábuas, uma a uma, com um maçarico enorme que parecia ter sido artesanalmente produzido.

Durante algumas horas, observei o processo pelo qual labaredas de fogo atingiam a madeira e iam criando nela marcas únicas e espontâneas. Cada tábuas foi beijada pelo fogo e ganhou um desenho e aparência particular. Depois de passar por este procedimento, as tábuas eram transportadas para a pista principal, em frente ao palco. Lá, o resto da equipe cortavam as mesmas com uma serra tico-tico, e aparavam suas rebarbas com outra ferramenta elétrica. Por fim, eles encaixavam as tabuas, como num quebra-cabeça, e fixavam elas umas nas outras, e posteriormente no palco, com uma ferramenta potente que parecia grampear as tábuas. Os construtores foram encaixando e fixando tora por tora, em um trabalho caprichoso e calculado. Neste processo, que durou cerca de dois dias, o palco principal do Ritual Añaychay tomou forma. A forma finalizada só foi concluída quando a festa já havia se iniciado.

No dia 09/12, na primeira noite de apresentações musicais, o palco principal estava de pé, e apesar de não completamente finalizado, ele parecia pronto e estava a todo vapor, cumprindo seu papel. Só no dia seguinte iríamos perceber que ainda faltavam alguns detalhes para sua completude. Até porque, um problema de iluminação na pista a deixou mergulhada da escuridão, e não se podia ver o palco, nem praticamente qualquer coisa a nossa volta.

Nos festivais de Psytrance, de modo geral, concorda-se que existem dois momentos diferentes, dois mundos... Talvez mesmo dois estados de espírito característicos. Durante o dia, com a luz do sol, chama à atenção toda a natureza exuberante do espaço aberto, os animais diurnos que aparecem aqui e acolá, como os cavalos e vacas no caso do *Añaychay* 2016, e a luminosidade que faz resplandecerem todas

as cores utilizadas na decoração. Por outro lado, quando cai à noite e o sol não mais fornece sua luminosidade, outro tipo de luz assume o seu lugar, fazendo com que todo o ambiente se transforme drasticamente. Em meio ao escuro, banhados pela luz negra, saltam aos olhos as frenéticas frequências de cores fluorescentes. Toda a decoração do Festival é pensada para essa transição. As artes são feitas com as cores que de dia, são umas, mas de noite, sob a luz negra, transformam-se completamente para emitir as frequências fluorescentes, trazendo a vida um mundo mágico de luz.



Palco na luz do dia. Fotografia de Entheogen.

No entanto, como já afirmei, na primeira noite do *Añaychay* 2016, um problema de iluminação fez com que toda a pista principal mergulhasse no breu. Não havia luz do sol, nem luz negra. A única luz acesa em toda a pista estava localizada dentro do palco, e servia para iluminar os equipamentos a fim de que o DJ fosse capaz de se apresentar. Esta situação, a princípio negativa, acabou por criar uma atmosfera particular. As trevas quase completas, junto ao som vindo das

caixas que inundava todo o ambiente, acabavam por estimular sensações diferentes. Como não se podia ver praticamente nada, nem ouvir praticamente nada além da música, acabávamos tendo a sensação de tato aumentada, pois era a partir das vibrações, do calor e das sensações na pele que conseguíamos perceber as presenças e as movimentações a nossa volta. Outro fenômeno interessante, resultado da situação inesperada de ausência de luz, foi que, a única luz acesa em toda a pista, que se localizava dentro do palco, como já afirmei, nos proporcionou, junto à escuridão, uma experiência única, que só pôde ser vivida ali, naquele momento e daquela forma. A luz acesa, que era colorida, estava projetando a sombra dos DJ's no teto do palco. Como a luz mudava de cor a todo o momento, o DJ não permanecia parado, mas se movimentava, e o teto do palco não era uma superfície lisa, mas uma superposição de tiras de tecido que formava uma espécie de leque, as sombras projetadas no teto se transformavam a todo instante. A sombra era a única coisa que podíamos ver, e ela não era fixa nem por um segundo. Mexia-se e transformava a todo instante, como um filme. Em alguns momentos, cheguei a pensar que a sombra era uma projeção artificial, pois em vários momentos ela parecia tomar formas com “sentido”. No entanto, acabei percebendo e confirmando que na realidade, se tratava de uma sombra natural, e as imagens que eu havia enxergado eram resultados de minha imaginação em interação com a sombra. Cada pessoa estava vendo algo diferente, e aquela projeção de sombras, absolutamente inesperada, e indesejada pelos organizadores que queriam obviamente que a iluminação estivesse ativa, acabou se tornando uma atração altamente poética, e “psicodélica”, como se costuma dizer no seio dos eventos de Psytrance.

Enquanto vivíamos todos esta experiência de trevas, sombras e sensações, de repente, durante a apresentação de high-tech do *Impertinent Live*¹², as luzes negras se acenderam, e tudo mudou drasticamente. Além de toda decoração, que passava repentinamente a emitir as frequências florescentes de luz, o palco principal se acendeu através da arte de projeção mapeada¹³ que havia sido preparada. O que antes mal podia ser visto, agora estava brilhando, tinha olhos que giravam e nos encaravam, se transformava a cada instante, levando o público a uma euforia coletiva de gritos, aplausos, pulos e dança.



Palco com projeção mapeada. Lucas Caparroz Fotografia.

¹²*Impertinent Live* é o projeto de produção de Psytrance (Live) do artista Hagy Caetano. Ver em: “”

¹³ A Projeção Mapeada é uma técnica que consiste na projeção de vídeo em objetos ou superfícies, tais como estruturas de grandes dimensões, fachadas de edifícios e estátuas. Utilizando um software especializado, os objetos de duas ou três dimensões são formados virtualmente se enquadrando na superfície necessária, seja ela lisa ou irregular, criando ilusões óticas. Ver referências na página 101.

Toda esta transformação e possibilidades de interação sensorial com o palco principal – que durante o dia tinha uma aparência, a noite outra, no breu outra, e ainda mais uma enquanto mapeado –, e essa mudança geral que acontece quando o festival é iluminado pela luz negra, me fez lembrar, ainda lá mesmo enquanto vivia as sensações, de algumas ideias que Ingold propõe no décimo capítulo de *Estar Vivo*, onde o antropólogo une, numa fantasia intelectual, James Gibson e Merleau-Ponty, ambos deitados juntos a olhar para o imenso céu azul. Essa conversa fictícia entre Gibson e Merleau-Ponty possibilita uma série de reflexões interessantes, mas aqui, irei tratar de um ponto específico: o modo como a luz nos permite ver *com* ela.

Problematizando algumas ideias de Gibson, e apoiado em Merleau-Ponty, principalmente, Ingold procura demonstrar, entre outras coisas, que:

A luz, eu argumento, é outra maneira de dizer “posso ver”. Não se trata apenas de um fenômeno do mundo físico (seja tratada como fótons ou energia radiante), tampouco se trata de um fenômeno da mente interior. Não está nem no lado mais distante nem no lado mais próximo da retina. Em vez disso, a luz é uma *experiência*. (INGOLD, 2015, p. 196).

A luz é uma experiência, e ela nos invade, satura nossa consciência com as suas qualidades e com as capacidades que trás. É que, para Gibson, deitado na grama, acreditava que estava olhando *para* o céu. Mas Merleau-Ponty, por outro lado, afirmava sem dúvidas que estava olhando *com* o céu (INGOLD, 2015). Porque a luz é que guarda

as potencialidades de ver, como ela vê. E quando nos encontra, ela divide esta capacidade conosco.

Esta visão de Merleau-Ponty resgatada e salientada por Ingold me parece perfeita para descrever a sensação de viver nos dois mundos, tão diferentes, do dia e da noite num Festival de Psytrance. A luz do sol tem suas características, suas qualidades, e vê de uma maneira. Uma maneira completamente diferente da forma como a luz negra vê. Ver o mundo brilhante do Psytrance que floresce quando cai à noite não é ver através da luz negra, mas *com* a luz negra. Ela tudo transforma, e possibilita que vivamos a experiência da luz negra, da mesma forma como vivemos durante o dia a experiência de luz. Essas luzes, cada uma a sua maneira, nos invadem, e sinto isto pessoalmente como fato. Elas não param na nossa retina. Elas penetram nossos corpos, nos elevam, e nos permitem compartilhar com elas experiências de luz incríveis, que só podem ocorrer com cada uma delas, do modo como elas são e nos fazem ser. Não há como ver o dia, as cores da decoração, da natureza, do céu azul, das pessoas e dos animais sem ser inundado pela luz do sol. Não há, da mesma maneira, como experimentar a sensação de passear pelo mundo de cores fluorescentes e pulsantes sem ser inundado pela luz negra, e poder então, vivenciar *com* ela essa capacidade, esta experiência que só pode ser na companhia dela.



Palco iluminado. Fotografia de Entheogen.

CAPÍTULO 2 – PSYTRANCE

No capítulo anterior, me dediquei à descrição e reflexão sobre a produção de três componentes do ambiente do *Ritual Añaychay 2016*. No capítulo presente, irei me debruçar sobre o quarto componente daqueles que escolhi cuidadosamente, por motivos já antes explicitados. Devido a sua natureza ontológica diferenciada em relação aos outros três componentes, e também por sua grande importância para análise que ficará clara no correr do trabalho, optei por dedicar todo um capítulo para tratar sobre a questão da música, mais especificamente, do Psytrance.

Assim como procurei seguir as linhas de vida dos materiais, dos seres, e dos fenômenos, me propus a seguir também a trajetória do Psytrance, como som, que se fez presente no ambiente do festival. Todavia, antes de me debruçar sobre o Psytrance, é importante salientar alguns pontos sobre a questão do som, de um modo geral.

É preciso falar antes sobre o som porque o Psytrance, sonoridade para qual eu dedico este capítulo, só se manifestou no ambiente do festival em um dado momento. No entanto, antes disto, como todos sabemos, já estavam ocorrendo ali uma infinidade de outros sons. A todo o momento, ações geradoras de energia sonora estão acontecendo e manifestando os mais diferentes sons ao nosso redor.

É perceptível para nós como cada ambiente manifesta sons diversos. Os sons que ouvimos ao caminhar no centro de grandes cidades são diferentes dos que se costuma escutar em comunidades rurais, por exemplo. O interesse da Antropologia pela problemática do som se encontra em crescimento (INGOLD, 2015, p. 206), e os olhar

dos pesquisadores tem se voltado não só a questões ligadas a música, mas aos fenômenos de ouvir e produzir sons, como um todo.

O antropólogo norte-americano Steven Feld é um exemplo destes esforços recentes em relação ao estudo dos sons. Uma das características marcantes de sua obra é “destacar a música como apenas um dos muitos sons produzidos por determinados grupos e por conectar diferentes tipos de som a aspectos importantes da vida, como os sentimentos, os rituais, as atividades do dia a dia, os diferentes espaços, a ecologia [...]” (SILVA, 2015, p. 443). Em muitos trabalhos voltados a problemática do som, como por exemplo, nas pesquisas realizadas através de etnografias sonoras,

Os sons emanados de gestos e práticas, das máquinas e utensílios, das sociabilidades e conversas, entre tantos outros, passam então ao primeiro plano das preocupações etnográficas do pesquisador, deixando de ser um mero resultado das ações cotidianas, sem grande importância, para ser compreendido como parte das expressões culturais simbólicas que constituem a vida humana. (VEDANA, Viviane. 2010, p. 3).

O Vale Encantado, espaço onde foi realizado o *Ritual Añaychay 2016*, é uma fazenda. Antes de qualquer manifestação da sonoridade do Psytrance, o ambiente em questão já estava povoado por diversos sons que ocorrem ali cotidianamente. Os sons dos animais vindo das áreas de mata fechada, os sons dos animais que vivem no Vale Encantado, como as vacas, os cavalos, as galinhas e os cachorros. Todos os sons produzidos pelas pessoas enquanto vivem suas vidas na fazenda. Havia ainda os sons das máquinas, como os tratores, o som produzido pelos

utensílios, como as chaleiras, e ainda os sons da natureza, como o barulho intenso da tempestade que assolou a fazenda em um dos dias de construção.

Como já está claro, esta pesquisa não se trata de uma etnografia sonora. Em campo, optei por voltar a maior parte da minha atenção as sonoridades musicais, ou seja, ao Psytrance. Eu procurei seguir os sons do Psytrance em suas trajetórias no festival, e é sobre este esforço que o capítulo presente se constrói. Todavia, considero necessário ao menos lembrar o leitor da existência e da importância de todos estes outros sons, não musicais, que estão presentes no festival e são parte fundamental do mesmo.

Depois de ter salientado a existência dos sons não musicais presentes no ambiente do festival, volto agora a falar sobre a música. Como já foi apontado, durante o campo eu procurei seguir a trajetória de vida do Psytrance dentro do festival, assim como realizei com as linhas de vida de outros fenômenos, materiais e seres. Esta trajetória só pôde ser seguida de fato, a partir do momento em que ela se manifestou no campo, ou em outras palavras, quando a música começou a tocar. No entanto, através de um esforço de pesquisa e de conhecimentos prévios, é possível produzir um panorama da vida destes sons antes dos mesmos chegarem até o *Ritual Añaychay 2016*.

Começarei essa reconstrução falando sobre os contextos históricos e geográficos do surgimento da música eletrônica e do Psytrance. O Psytrance é um estilo, ou uma vertente da música eletrônica. Pode-se definir como música eletrônica, toda aquela composição musical que for criada ou alterada por instrumentos e equipamentos eletrônicos. Alguns trabalhos apontam os primórdios da

música eletrônica como localizados já no século XIX. A invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, por exemplo, pode ser pontuada como um pontapé inicial que transformou a relação do homem com a música, e estimulou a produção de aparelhos que iriam abrir as portas para a produção de músicas eletrônicas. (GNIPPER, 2016). Não cabe aqui neste trabalho uma recapitulação detalhada da história da música eletrônica. Creio, portanto, que seja suficiente pontuar que, desde então, vem-se desenvolvendo uma série de tecnologias que foram possibilitando a produção das músicas eletrônicas, e também a expandindo, e transformando.

O primeiro estúdio voltado apenas para a produção de sons eletrônicos foi inaugurado na década de 50, na Alemanha. Os músicos Werner Meyer-Eppler, Herbert Eimert e Robert Beyer já produziam suas músicas não com instrumentos tradicionais, mas com osciladores elétricos. (GNIPPER, 2016). Logo após a abertura do estúdio alemão, vários outros projetos análogos começaram a surgir por todo o mundo. Este interesse globalizado fez surgir então o aparelho eletrônico que de fato revolucionou a produção da música eletrônica e a aproximou do que conhecemos atualmente: o sintetizador. O primeiro sintetizador pessoal surgiu em 1963, e na mesma década foi inventado o sequenciador, equipamento também muito importante que, junto aos sintetizadores, permitiu que os produtores musicais pudessem programar ritmos, sons e falas pré-definidas para serem tocados e gravados automaticamente. A partir de então não pararam de surgir novos modelos de sintetizadores e outros equipamentos, cada vez mais eficientes, modernos e acessíveis. (GNIPPER, 2016).

Atualmente, existe uma quantidade gigantesca de aparelhos para a produção musical de sons eletrônicos. Todavia, para começar a produzir músicas eletrônicas, possuir aparelhos em hardware não é uma necessidade absoluta. Com um computador em mãos, você já pode produzir músicas eletrônicas utilizando os softwares desenvolvidos especificamente para esta função. Estes softwares, chamados de DAW - Digital Audio Workstation – exercem a função de sequenciadores digitais, entre outras capacidades de edição de áudio profissional. Dentro destes programas, existem outros softwares chamados de VST, que são sintetizadores digitais. A maioria dos DAW's permite que você importe VST's que não sejam nativos dele. Alguns dos softwares de produção musical mais conhecidos e utilizados na atualidade são: *FL Studio*, da Image-Line; *Logic Studio*, da Apple; *Live*, da Ableton; *Cubase*, da Steinberg; *Sonar*, da Cakewalk; *Digital Performer*, da MOTU; *Audition*, da Adobe, entre outros.

O contexto histórico e geográfico do surgimento do Psytrance, em meio às outras vertentes da música eletrônica, tem a sua história particular. Contar esta história não é uma das tarefas mais fáceis. Existem ainda poucos estudos científicos sobre o surgimento, desenvolvimento e situação atual do Psytrance. O antropólogo Graham St. John, especialista no estudo do uso de enteógenos, antropologia da religião, e movimentos culturais de música eletrônica, é sem dúvida o intelectual que mais se dedicou e produziu materiais acadêmicos a cerca do Psytrance¹⁴.

¹⁴Ver: “Aliens Are Us: Cosmic Liminality, Remixticism, and Alienation in Psytrance”; “Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance”; “Goatrance Travelers: Psychedelic Trance and Its Seasoned Progeny”; “Neotrance and the

Na maioria da bibliografia sobre o tema, inclusive no capítulo “Goa is a State of Mind: On the Ephemerality of Psychedelic Social Emplacements”, escrito por Luther Elliot (2010), e publicado no livro “*The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*” organizado por Graham St. John, afirma-se que a raiz do Psytrance se encontra no estado de Goa, na Índia.

Segundo o texto de Renato Franco (2016), entre 1980 e 1990, houve uma forte migração de estadunidenses, entre outros estrangeiros, para o estado de Goa. Estes estrangeiros eram “hippies” e “freaks” vindos do ocidente em busca de um lugar para “viver suas práticas e ideologias de maneira romântica, em um também romantizado Oriente.” (FRANCO, 2016, p. 19).

Estes turistas ocidentais que passaram a encher as praias de Goa trouxeram com eles, além de seus ideais espirituais e ideológicos, suas conexões transnacionais, e com isso a experiência dos festivais de rock a céu aberto, e também das festas raves que aconteciam em grandes centros urbanos como “São Francisco, Amsterdã, Londres, Ibiza” (FRANCO, 2016, p. 20), entre outras cidades onde a cultura da música psicodélica e, agora, da música eletrônica já estavam vivas e borbulhantes.

Um personagem que teve papel essencial neste processo de nascimento do Psytrance foi o DJ Goa Gil. Ele é reconhecido neste papel fundador não só pelos pesquisadores do tema, mas pelos próprios

Psychedelic Festival”; e “The Vibe of the exiles: Aliens, Afropsychedelia and Psychculture.” Todos estes textos de Graham St. John constam nas referências deste trabalho.

DJ's e o público do Psytrance de modo geral. Gilbert Levey, conhecido como Goa Gil, é um músico americano nascido em São Francisco, na Califórnia, em 1951. Durante sua adolescência ele tocava em bandas de rock nos Estados Unidos, e aos 18 anos, Gilbert saiu de seu país e foi em direção à Índia para uma viagem espiritual. Em Goa, Goa Gil continuou tocando em bandas de rock, e se envolveu com a música eletrônica. Goa Gil também se tornou discípulo de Osho¹⁵ (ELLIOT, 2010), e por fim, ele acabou criando as festas que se tornariam os primeiros festivais de Goa Trance. O Goa Trance é a mãe do Psytrance.

Segundo Renato Franco (2016), ao longo da década de 90 o estilo Goa Trance foi apropriado pela indústria musical dando, por fim, origem ao que conhecemos por Psytrance. É fato que, no decorrer desta mesma década, o Psytrance se espalhou pelo mundo, se transformando e ganhando diferentes características a depender do local em que é produzido e vivenciado. Apesar de ter sua origem na Índia, hoje, os maiores produtores de Psytrance são os israelenses. Os festivais de Psytrance, por sua vez, acontecem por todo o globo, e foram se afastando cada vez mais dos centros urbanos em direção as regiões periféricas onde é possível ter o contato com a natureza que faz parte de seus fundamentos desde as primeiras festas de Goa Trance.

¹⁵Rajneesh Chandra Mohan Jain (रजनीशचन्द्रमोहनजैन) (Kuchwada, Índia, 11 de Dezembro de 1931 — Pune, Índia, 19 de Janeiro de 1990) foi líder religioso de uma seita de tradições dárnicas, mestre na arte da meditação e do despertar da consciência. Apesar de sua formação e docência acadêmica em filosofia, e de ter sido campeão em debates, ele não se considerava um filósofo, mas sim um místico, pois seu principal propósito era o desenvolvimento da consciência, o autoconhecimento, através da meditação. Durante a década de 1970, foi conhecido pelo nome de Bhagwan Shree Rajneesh e, mais tarde, como Osho.

Neste contexto de migrações e trocas internacionais, o Brasil não ficou de fora. Já em Goa, na Índia, no contexto de formação do Psytrance, havia brasileiros que se tornaram discípulos de Osho, como Goa Gil, e que participaram ativamente das festas e das atividades que aconteciam em volta do Goa Trance. Dois exemplos de pessoas que viveram o contexto do surgimento do Psytrance, e posteriormente, voltaram para o Brasil, disseminando as ideias e as práticas ligadas ao Psytrance são: Kranti e Swarup. Ambos são organizadores de grandes festivais que foram pioneiros em nosso país: O Festival do Kranti, que ocorre em Goiás, e o Universo Paralello, um dos maiores festivais de música eletrônica do mundo, que teve suas primeiras edições na Chapada dos Veadeiros, e depois se transferiu para a praia de Pratigi, na Bahia, onde acontecesse até os dias de hoje, a cada dois anos, no Réveillon. (FRANCO, 2016).

No século XXI, o Psytrance passou por um grande crescimento no Brasil, e mais festas passam a ocorrer a cada dia. A cultura dos festivais ao ar livre se espalhou pelo Brasil e chegou até o sul, sendo a cidade de Curitiba, atualmente, um ponto considerável de manifestação da “cena” do Psytrance. Olhando para este contexto histórico de evolução na produção de músicas eletrônicas, e de migrações, troca e disseminação de ideias na formação do Psytrance, podemos entender melhor o que está ocorrendo em 2016 no *Ritual Añaychay*, situado em uma cidade paranaense, bem próxima a Curitiba. Toda esta história e este processo de desenvolvimento permitiram que o Psytrance apresentado por diversos artistas, brasileiros e estrangeiros, fosse criado e trazido até o Vale Encantado, para ser manifestado e vivenciado por todos que ali se encontravam.

Depois de toda essa recapitulação, numa tentativa de pensar as linhas de vida dos sons do Psytrance antes dos mesmos estarem no festival, chegamos finalmente ao ponto em que regressamos ao campo de fato. As músicas já estão aqui, em formatos¹⁶ digitais, armazenadas em cd's, pendrives ou computadores, prontas para serem tocadas. No entanto, para que a música aconteça de fato, é preciso mais do que a sua existência digital. Para se manifestar, os sons da música precisam de uma série de equipamentos materiais: um computador, ou o conjunto de mixer e dj's, e principalmente, o sistema de som. Em união, estes aparelhos irão fazer o trabalho precioso e absolutamente essencial para a expressão dos sons: Eles irão ler corretamente as informações digitais (a música em sua codificação digital), e transformar essas informações em energia sonora. O sistema de caixas de som é o responsável por criar a vibração necessária para gerar a energia sonora.

No *Ritual Añaychay 2016*, no dia 09 de dezembro, primeiro dia oficial de festa, o camping já estava aberto desde a manhã, e algumas atividades programadas aconteciam. Muitas pessoas já haviam chegado ao evento, pois ele estava marcado para começar no início da tarde, ou seja, o som começaria a tocar no início da tarde. No entanto, comprovando o que eu afirmei no parágrafo anterior, a música ainda não podia acontecer no Vale Encantado porque, apesar dos artistas estarem presentes com seus trabalhos em mãos, em formato digital, o sistema de som ainda não havia chegado ao local. Sem ele, nada podia ser. O

¹⁶No meio da música eletrônica, as músicas costumam ser gravadas no formato digital WAV, que possui uma qualidade maior do que outros formatos, como o MP4.

sistema de caixas de som chegou durante a noite, mas a música não se iniciou, pois ele estava com problemas de funcionamento. A ansiedade de todos os presentes era palpável. A música estava atrasada, e esse atraso, apesar de comum nos festivais de Psytrance, trazia consigo além de certa angústia e excitação pela espera, o medo de que não se possa resolver, e que o Psytrance de fato não se manifeste. Por fim, nas primeiras horas da madrugada, Marcelinho fez a proeza de conseguir concertar os problemas do sistema de som, e a música começou.

Acho interessantíssimo notar como, na visão do público e também dos organizadores - coisa que pude confirmar por ouvir repetidamente de diversas pessoas - independentemente do que esteja havendo, os festivais de Psytrance só começam quando a música começa. Se não há música, não há festival. Se um festival ocorrer com suas atividades e oficinas, mas por algum motivo a música não acontecer, todos dirão depois que “tal festival não rolou”, não aconteceu. Portanto, nas primeiras horas do dia 10 de dezembro, o som se tornou presente no Vale Encantado, e a festa finalmente foi iniciada. A música começou, e com ela o *Ritual Añaychay 2016*.

A música estava ali agora, vivendo e se misturando com tudo mais o que existia. O som era emitido pelas caixas, que se localizavam no palco e em volta dele, de frente para a pista de dança. Era muito fácil notar as principais alterações que a presença do som provocava no ambiente. Na verdade, era impossível não notar algumas delas. O som era alto, e se espalhava por todo o Vale Encantado, podendo ser ouvido muito longe da pista, ainda com grande qualidade. Mas nós não vivenciamos o som apenas com nossa audição. No encontro dos nossos corpos com a música, vários sentidos são colocados em ação. Além de

ouvir, nós sentimos o som com nosso tato quando a energia sonora nos encontra no meio de sua trajetória. Nas batidas do grave, a sensação é de que a música está mesmo batendo em nossos corpos. Quanto mais próximos estamos das caixas de som, mais fortes são as “pancadas” da música. Com a vibração musical, todo o corpo vibra, e a experiência sonora transborda o sistema auditivo. Além de ouvir e sentir, nós também podemos ver o som com clareza. Conforme corre pelo Vale Encantado, ondulando, o som toca as superfícies e as coloca em movimento. Nós vemos as caixas vibrando com a força do som, vemos o som mexendo a grama, movendo as coisas próximas e leves, fazendo vibrar tudo àquilo que passa em seu caminho.

Enquanto procurava uma literatura interessante para refletir sobre a questão do encontro do som com os corpos, me deparei com um texto de André Leroi-Gourhan, que me foi indicado. Alguns dos pensamentos que Leroi-Gourhan apresenta no capítulo *Os fundamentos corporais dos valores e dos ritmos*, parte de sua obra *O gesto e a palavra*, caíram como luva para enriquecer minhas ideias e ponderações sobre a relação entre os nossos corpos e o Psytrance, no momento em que eles estão em contato.

Neste texto, Leroi-Gourhan discorre, entre outras coisas, sobre a estética, os valores e os ritmos corporais humanos.

Leroi-Gourhan (2002) aponta que o corpo e o sistema perceptivo humano possuem vários níveis. Nós nos relacionamos com o mundo nestes diferentes níveis e, com exceção do nível de integração intelectual, todos os outros são como os de qualquer outro mamífero. Para o autor, é muito provável que “tudo no homem é assimilável às diligências do pensamento esteticamente construído” (LEROI-

GOURHAN, 2002, p. 85), e a estética se baseia na consciência humana a cerca das formas e do movimento. No entanto, quando se trata de nosso equipamento sensorial, existem certas partes que guardam ainda uma atividade em um “nível infra-simbólico” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 86).

O intelectual nos diz também que, os comportamentos animais mais simples, no âmbito sensorial, podem ser resumidos a três aspectos: o comportamento nutritivo; a afetividade física; e a integração espacial. Esses aspectos mudam conforme o nível de evolução das espécies. No caso dos seres humanos, estes comportamentos possuem implicações estéticas, e mobilizam os instrumentos de nosso sistema perceptivo que, segundo Leroi-Gourhan (2002), são: sensibilidade visceral; sensibilidade muscular; gosto; olfato; tato; audição; equilíbrio e visão.

André Leroi-Gourhan afirma então que “não se pode conceber nenhum dos três níveis de relação com o meio externo sem a associação de certa ritmicidade corporal e de um dispositivo de referência” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 86-87). O gosto, por exemplo, não faz sentido algum sem o ato de comportamento nutritivo. A questão é que homens e animais vivem em meio a uma rede de movimentos, oriundos tanto de seu próprio corpo, quanto do exterior. A forma destes movimentos é interpretada pelos nossos sentidos (LEROI-GOURHAN, 2002). É um jogo infinito de estímulos, percepções, interpretações e respostas que permite a vida como vivemos.

[...] o mamífero, no interior de seu território pontuado de cheiros e de sons, ao sabor do movimento dos dias e das noites, das variações de temperatura e das imagens visuais, só existe no plano da coordenação dos ritmos e das formas,

das solicitações de que é alvo, das suas interpretações e das respostas que lhes fornece. A nível humano, a situação continua a ser evidentemente a mesma, com a única diferença de que pode refletir-se numa rede de símbolos e consequentemente pode ser confrontada consigo mesma. No decurso da evolução humana ritmos e valores refletidos tenderão a criar um tempo e um espaço especificamente humanos, aprisionando o comportamento na teia das medidas e das variantes, concretizando-se numa estética no sentido mais restrito do termo. (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 87).

A partir daqui, André Leroi-Gourhan passa a falar mais especificamente sobre a questão dos ritmos, que é o ponto mais interessante do seu pensamento para pensar a problemática deste capítulo. Leroi-Gourhan já havia apontado como nós, sendo animais, vivemos em meio a uma rede de movimentos, internos e externos, interpretando e respondendo a estas realidades. No caso dos humanos, existe também a rede de símbolos que se reflete na rede de movimentos.

Além dos movimentos internos do nosso corpo, ou seja, nossos ritmos viscerais, e dos movimentos da natureza, como a mudança de temperatura, de estações, dos dias e das noites, nós também nos relacionamos com os ritmos sociais oriundos de uma vida em coletividade. Para Leroi-Gourhan, se bem o entendi, nossa sensibilidade visceral está ligada aos nossos ritmos corporais. Todos estes ritmos viscerais – hora de dormir e de acordar, de comer e de digerir – que se relacionam com ritmos naturais – dia e noite, inverno e verão – criam uma trama na qual vivemos cotidianamente, uma trama que gera, de fato, um condicionamento. Mas o condicionamento dos nossos ritmos

não está limitado à pressão dos ritmos corporais e ambientais. A sociedade também exerce poder de coerção sobre nossos corpos, no sentido de condicionar os ritmos corporais com os quais vivemos cotidianamente. Leroi-Gourhan afirma que desde o confucionismo, “explícita ou implicitamente” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 89), percebeu-se que evitar que os indivíduos rompessem seus ritmos vitais era uma maneira eficaz de torna-los mais “favoráveis ao bom funcionamento do dispositivo sócio-técnico” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 89).

O domínio da sociedade sobre o indivíduo através do condicionamento rítmico traduz-se por atitudes coletivas muito características. “Acertar o passo” não é apenas uma imagem de cariz militar, pois a uniformização rítmica, a incorporação dos indivíduos numa multidão condicionada, é tão perceptível num corredor metropolitano como num cortejo funerário, nos exercícios dos dervixes ou na saída brusca de uma turma no momento do recreio. A ciência do condicionamento muscular, é empiricamente praticada desde o aparecimento das primeiras cidades, em função de necessidades de uniformidade política, nela se baseando os movimentos de massas, o comportamento das multidões que avançam “como um só homem”. No domínio do funcionalismo arquitetônico, deparamos com o mesmo fenômeno que tende a ordenar, e portanto, a organizar ritmicamente, os movimentos no meio onde se trabalha ou vive.” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 93).

Deste modo, a vida em sociedade vai uniformizando nossos ritmos corporais, e nos condicionando a funcionar de uma determinada maneira - ordinária, produtiva - e não de outras. No entanto, Leroi-

Gourhan nos trás uma informação e uma reflexão extremamente valiosas, a meu ver, quando afirma que, apesar desta situação de condicionamento dos ritmos na vida coletiva da sociedade moderna, historicamente os homens vem buscando diferentes maneiras de romper estes ritmos cotidianos em prol de ritmos corporais alternativos. Principalmente no âmbito religioso, a lógica social deixou espaço para o que Leroi-Gourhan chama de uma “busca metódica da ruptura, a criação de um segundo estado tendendo para a permanência” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 90). Basicamente, a ideia é que, em todas as culturas, existem possibilidades de quebra dos ritmos cotidianos, através de atividades de ritmos excepcionais, que servem a busca de um *segundo estado*. Estas atividades podem ser mais radicais, como longos períodos de jejum de sono e alimentação, ou simplesmente o ato de dançar. Para Leroi-Gourhan (2002), essas rupturas do equilíbrio rítmico tem um papel importante. Na busca por um estado psíquico alternativo, os homens mudam o funcionamento de seus corpos através da transformação dos ritmos.

Nos rituais excepcionais, nas revelações extáticas, nas práticas de possessão, no decurso dos quais os sujeitos se entregam a danças ou a manifestações sonoras carregadas de um elevado potencial sobrenatural, uma das soluções universalmente adotadas consiste em colocar o ator fora do seu ciclo ritmo cotidiano [...]. (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 89).

O pensamento que me floresceu ao ler estas ideias de André Leroi-Gourhan, e que apresento aqui neste capítulo como hipótese, baseado em minha experiência de campo e de leitura, é que: A meu ver,

uma das possibilidades de compreensão da experiência do Psytrance é entender esta vivência como mais uma das inúmeras estratégias e atividades já forjadas pela humanidade para alterar a ritmicidade de nossos corpos e, a partir desta experiência, produzir uma realidade corpórea e psíquica extraordinária. Realidade esta que Leroi-Gourhan chama de *segundo estado*.

O ritmo que se estabelece nos festivais devido às características musicais do Psytrance é radicalmente diverso dos ritmos cotidianos da vida coletiva na cidade. Inclino-me a pensar, com confiança e entusiasmo, que a experiência do Psytrance pode ser compreendida pelo ângulo das vivências promovidas com o fim de produzir um estado psíquico extraordinário através de uma transformação que envolve todo o nosso corpo. O ponto é que “Se o resultado final é a excitação psíquica, a verdade é que o ponto inicial é de caráter visceral; a mutação de registo é irrealizável se não partir das profundezas do organismo.” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 89).

Aponto, portanto, que um dos caminhos para buscar compreender a experiência humana com o psytrance é enxergar tal experiência como uma estratégia específica, contemporânea, altamente criativa e eficaz para produzir o tão almejado *estado psíquico extraordinário*. É no encontro entre o Psytrance e nossos corpos que o fenômeno de sincronização dos ritmos acontece, a partir desta transformação rítmica do corpo o “segundo estado” é criado, e abrem-se então as portas para uma série de experiências que em outras circunstâncias, não poderiam ser. Por esta perspectiva, podemos compreender porque o festival não pode existir sem a música, e porque a música é sempre o centro do festival. A possibilidade de modificação

dos ritmos corporais se coloca através do Psytrance, uma sonoridade de ritmos radicalmente diferentes dos vivenciados no cotidiano. É a presença do Psytrance que torna possível a produção do “segundo estado”, do *estado psíquico extraordinário*.

CAPÍTULO 3 – AMBIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA

Neste, que é o terceiro e último capítulo deste trabalho, procuro fazer uma espécie de encerramento reflexivo, apresentando as ideias e hipóteses que desenvolvi a partir da pesquisa de campo no *Ritual Añaychay 2016*. Basicamente, falo de uma maneira mais ampla e interligada sobre os dois fenômenos que mais pude observar e viver em campo: a criação do ambiente através dos trabalhos artísticos, e a experiência com o Psytrance.

De modo resumido, o que desejo apontar é que, no *Ritual Añaychay 2016*, uma ambiência extraordinária foi construída, dia após dia, num processo que envolveu uma série de pessoas, materiais, forças, e mesmo ideias das mais diferentes. Através de um borbulhar criativo e um esforço artístico, o ambiente material foi temporariamente transformado, dando lugar para o florescimento da imaginação. Somado a esta mudança no espaço do evento, está à vivência com o Psytrance, tão essencial para a experiência do festival como um todo. Minha hipótese central é que na junção entre estes dois elementos – a transformação do espaço pelas iniciativas criativas, e a alteração do ambiente e dos ritmos pelo Psytrance – a ambiência extraordinária, tão desejada, pode se manifestar. É na união entre um vale tornado, de fato, encantado, e de um som que tudo alcança, fazendo as coisas vibrarem em seu ritmo tão diferente dos ritmos cotidianos, que uma ambiência completamente diversa, um mundo extraordinário, pode tomar vida, e assim abrir as portas para uma série de experiências também extraordinárias.

Discorro nos subcapítulos que seguem sobre como enxergo, a partir da experiência de campo, o funcionamento destes dois processos que, em seu encontro, geraram a ambiência fantástica do *Ritual Añaychay 2016*. Por inferência, acredito que o exercício de pensar estes processos possa ser interessante não só para pensar sobre o meu espaço de pesquisa, particularmente, mas também para abrir possibilidades de reflexão sobre a construção de ambiências extraordinárias em outros festivais de Psytrance.

3.1 – CAMINHADA

Gostaria de tentar dividir com vocês leitores, aqui, minha impressão e reflexão sobre como foi possível transformar o ambiente do Vale Encantado, até que ele se tornasse um espaço fantástico, cheio de possibilidades e incentivos à nossa imaginação e nossas sensações. Acredito com convicção que esta construção do espaço foi elementar para que no fim, a ambiência extraordinária, que é tão desejada nos festivais de Psytrance, pudesse se manifestar de fato no *Ritual Añaychay 2016*.

Indo direto ao ponto, o que pude concluir a partir do trabalho etnográfico é que todo este processo de criação do espaço se baseou por um fenômeno que chamarei por *borbulho criativo*. O borbulho criativo é como um impulso criador que atingia as pessoas que estavam envolvidas ou presentes nos dias de construção do evento, fossem elas profissionais ou amadoras. Com borbulho criativo, procuro dizer que enquanto o *Ritual Añaychay* pedia por sua materialização, todas as pessoas, por algum motivo, se sentiam impelidas e motivadas a criar coisas. Coisas das mais diferentes espécies. As empresas e os grupos de decoração trabalhavam insaciáveis, construindo os seus trabalhos negociados, mas por muitas vezes, também outras coisas que não haviam sido planejadas. A aranha gigante de bambos é um exemplo claro de construção que foi feita sem planejamento, por diversas pessoas de núcleos diferentes, com o objetivo único de criar, e se divertir.

Mas o borbulho criativo não se limitava aos construtores profissionais, de maneira nenhuma. Pessoas amadoras em decoração,

que estavam ali para ajudar no festival de um modo mais geral, também terminavam atingidas pelo mesmo impulso criador. Durante o dia, todos trabalhavam em alguma intervenção artística. Quem não encontrava algo para fazer, ou alguém para ajudar, acabava por inventar uma tarefa própria. No dia 08 de dezembro, durante a tarde, quando o início do festival já se anunciava, estava passeando pelo vale observando o que podia, como fazia todos os dias, e encontrei Tuca, um dos rapazes de Joinville que estava ajudando na construção do festival, esculpindo um pedaço de tronco de árvore solto. Perguntei para ele se aquela escultura de toco de árvore fazia parte de algum dos projetos de decoração, ou algo do tipo, e ele me respondeu que “Na verdade não. Eu estava sem nada para fazer agora, dei uma volta e encontrei este toco de madeira. Dai já pensei em fazer isto”. O que antes era um mero galho solto no terreno se tornará uma interessantíssima peça de decoração. Uma parte da transformação do espaço em um local fantástico.



Toco de árvore sendo esculpido. Fotografia do trabalho de campo.

Até mesmo os donos do Vale Encantado, que o haviam alugado para o evento e só tinham responsabilidades ligadas aos cuidados com o vale, limpeza, fornecimento de água, e a alimentação dos trabalhadores do festival, acabavam passeando pelo terreno, observando as criações, dando opiniões e ideias, procurando ajudar aqui e acolá. E eu, obviamente, estando ali durante tantos dias, não teria como não me deixar levar pelo espírito criativo. Enquanto observava as criações, a vontade de participar e de trazer novas existências à tona tomou conta de mim. Por sorte, pude expressar este desejo principalmente na construção do Totem, já que Bruno, gentilmente, como quem procura satisfazer uma criança empolgada e inocente, me permitiu ajudar.

Todos que ali estavam, sem exceção, procuravam sempre estar criando alguma coisa para contribuir na composição do espaço. É interessante pontuar que mesmo depois que o evento já havia começado, o borbulho criativo ainda se fazia presente em diversos momentos. O público do festival em si não deixava de ser criativo, e bastava um olhar atento para perceber como vários deles tentavam colaborar com a decoração. Alguns utilizam seus pertences para tal, interagindo com as artes que já estavam ali – vestindo o toco de madeira esculpido com seus bonés e blusas de frio, por exemplo. Outros pintavam plaquinhas e espalhavam pelo terreno. Outro ponto interessante é que um grupo chamado para grafitar um dos barracões do Vale Encantado, realizou seu trabalho durante os dias de festa, possibilitando que todos pudessem observar a obra em construção, participar do processo, dar ideias.



Toco de árvore esculpido e pintado, com boneco na boca (o boneco foi colocado ali pelo público). Fotografia de Entheogen.



Boneco da foto anterior, agora amarrado ao palco (também realizado pelo público). Fotografia de Entheogen.



Graffiti sendo feito na parede no barracão do Vale Encantado.
Fotografia de Entheogen.



Plaquinha produzida e colocada na pista de dança pelo público.

Falo por fim sobre como as crianças presentes no festival são mais um exemplo claro de seres que foram absorvidos pelo fenômeno de borbulho criativo. Eles foram grandemente incentivados para tal, mas acho justo, mesmo assim, dar o crédito também para os pequeninos, que produziram suas pequenas obras e as espalharam por todo canto do festival. Eles próprios, existindo, já eram processos criativos inspirando todos os que os observavam. Fantasiados, tentando manter os bambolês em movimento, ou controlando seus corpinhos no slackline¹⁷.



Crianças praticando slackline.

¹⁷ “O Slackline é uma prática corporal realizada em uma fita estreita e flexível, de nylon ou poliéster, tencionada em dois pontos fixos, onde são realizados movimentos estáticos e dinâmicos. O objetivo principal é buscar a harmonia entre corpo e mente e manter-se equilibrado na fita. O esporte teve sua origem nos anos oitenta, com os escaladores que passavam semanas acampando para buscar novas vias na montanha. Quando o clima não favorecia a escalada, eles esticavam as fitas de seus equipamentos e exercitavam-se tentando se equilibrar sobre elas. Com o passar dos anos a brincadeira tornou-se um esporte e vêm se popularizando mundialmente.” Ver referências na página 101.

A partir de uma experiência ligada as crianças, trarei um dos pontos que considero importante citar aqui, neste subcapítulo. Neste trabalho de campo, procurei voltar minha atenção também à importância e a atividade dos materiais. De fato, constatei que neste processo de borbulho criativo e composição do espaço, os materiais são absolutamente presentes, e ativos. Eles não só são chamados a cumprir tarefas, depois que os projetos e as ideias estão formados. Eles inspiram as pessoas a criar coisas, fazem florescer ideias e atividades conforme se encontram com linhas humanas, ou mesmo outras linhas de vida. Sem o encontro com os materiais, as pessoas nada podem fazer, não só porque lhes falta o “material” no sentido como costumamos pensa-lo, mas principalmente porque sem eles, lhes falta inspiração, lhes falta os companheiros com quem trabalhar.

Além do papel essencial de inspirar, formar ideias e trabalhar viver conosco na construção das coisas, os materiais tem o papel, também elementar, de doar sua composição, de doar-se por inteiro para dar base à imaginação humana. Um exemplo, talvez bobo, mas que me toca, é de como um pouco de papelão e tinta branca puderam fornecer o que era preciso para dar asas à capacidade criativa das crianças. Algumas pessoas que estavam responsáveis pela área das crianças tiveram uma bela ideia, que utilizou apenas papelão, tinta branca. Com um lápis, elas desenharam asas nos papelões, e então os recortaram nestes formatos. Depois de recortadas, as asinhas que já estavam materializadas foram pintadas de branco. A proposta era que cada uma das crianças ganhasse um par de asas como este, e então pintasse e decorasse ela da maneira como quisesse, para usá-las depois. Com tão pouco, com materiais simples que muitas vezes nós descartamos como

se fossem inúteis e pouco importantes, uma oportunidade poética de expressão artística foi criada para os pequeninos do *Ritual Añaychay*. Papelão e tinta branca se tornavam, ao menos momentaneamente, asas para a imaginação das crianças. Neste encontro se construiu o fato que marca a história de todos. Das crianças, dos cuidadores, dos observadores... Como eu, além de claro, daquele papelão, e daquela tinta branca.

Vou caminhando para o fim deste último capítulo, apontando agora para mais um fator que me parece de extrema importância para compreender como foi possível criar tantas coisas, e com isto, transformar o espaço onde ocorreu o *Ritual Añaychay*. Além das pessoas, dos materiais, das forças, fenômenos e seres, todos envolvidos neste fenômeno de intenso borbulho criativo, foi necessária mais uma coisa para a transformação do ambiente. Uma atividade tão elementar, que baseou tudo, que permitiu o borbulho criativo, e a criação de todas as coisas: O caminhar.

No subcapítulo 1.1, falei um pouco sobre como a atividade de caminhar foi essencial para que Roger pudesse construir seu Portal Cromoterápico. Mas é fato que todas as atividades artísticas realizadas se basearam no ato de caminhar. Dizer isto pode parecer banal e sem sentido, pois quase tudo que se faz na vida necessita da nossa movimentação. Mas creio que costumamos dar pouca atenção à importância desta atividade, e que aqui, o ato de caminhar é ainda mais que simplesmente mover-se. Caminhar é o modo de se envolver, de viver, permitindo-se ser uma das linhas em entrelace com todas as outras. Pude perceber em campo como o ato de sair para caminhar era a principal atitude de engajamento das pessoas. Muitos dos artistas não

sabiam o que iriam fazer antes de sair para caminhar pelo Vale Encantado, e mesmo aqueles que já sabiam o que queriam fazer, só puderam conceber como fazê-lo, depois de se render a uma caminhada pelo terreno.

Sair para caminhar era a maneira de dizer “Estou disponível, estou interessado”. De dizer isto para si mesmo, para os outros, e para o mundo. Caminhar é se abrir para o mundo, e na criação do *Ritual Añaychay 2016*, a caminhada foi o grande motor, a grande porta que possibilitou a manifestação do borbulho criativo do qual tanto falei. Para sentir a vontade de criar, e principalmente, para conceber como criar, em relação com os materiais, a atmosfera, o espaço, os animais, e tudo o que estava em volta, era preciso, antes de qualquer coisa, sair em caminhada.

Saliento aqui que, na construção deste festival, estavam mobilizados núcleos de pessoas muitíssimo diferentes. As origens eram distintas, as técnicas de construção eram radicalmente diferentes, e mesmo a visão sobre o que era arte, o que era o Psytrance, e o que estávamos fazendo ali afinal eram particulares e muito diversas. O espaço do *Ritual Añaychay 2016* foi composto e alimentado por várias fontes, cada uma a sua maneira. Estas diferenças produziram conflitos, de vários níveis, em diversos momentos do processo de construção do evento. Conflitos materiais, e conflitos ideais que traziam a tona o fato de que as equipes se enxergavam como “tribos” diversas e, portanto, se comportavam como tal. Os desentendimentos consequentes desta situação foram frequentes, reafirmando sempre os limites entre as equipes, e considero importante apresentar essa questão, para que o processo de construção do *Ritual Añaychay 2016* não se aparente para o

leitor como um fenômeno puramente fluído e harmônico. No entanto, apesar de todas as diferenças, havia pontos em comum entre todas estas pessoas, entre todos aqueles que participavam da criação do ambiente do *Ritual Añaychay*. O primeiro ponto é que todos os envolvidos viam suas criações como arte. Mesmo que cada um tivesse sua própria concepção sobre o que era de fato arte, todos ali se consideravam artistas, de alguma maneira, e, portanto o eram de fato. O segundo ponto em comum é que todos eles, como já afirmei diversas vezes, estavam mergulhados no fenômeno de borbulho criativo. O terceiro ponto de união é que, cada um e todos eles, tiveram de caminhar – não andar, simplesmente, mas caminhar – para conseguir conceber e expressar suas criações.

Para fechar esta reflexão, buscarei trazer para vocês a imagem de uma grande obra que acabou por se construir no *Ritual Añaychay 2016*, e que a meu ver, carrega em si e cristaliza os processos que foram essenciais para trazer o festival a vida. A união de três obras - o Portal Cromoterápico, o Totem; e o Palco – cada um deles construído por um grupo de pessoas, materiais e seres diversos, a partir de técnicas, ideais e perspectivas extremamente diferentes, terminaram por formar uma grande obra coletiva.

Quando subimos em direção a pista principal, no Vale Encantado, passando pelas plantas e pelos animais soltos, a primeira coisa com a qual nos deparamos é o Portal Cromoterápico. Depois de finalizado, ele acabou estendido, pois o comportamento natural de quem chega é passar primeiramente por dentro da aranha gigante, seguindo diretamente para o Portal Cromoterápico apoiado nas árvores. Talvez as linhas enceradas brancas, agora as teias brancas da aranha, é que guiam

esse direcionamento do público. Depois de atravessar todo o portal, todos os caminhantes se deparam com o Totem, parado imponente no final do túnel de linhas fluorescentes. O Totem tem uma conexão forte com o Portal, já que todas as linhas enceradas se unem no final do caminho e focam na árvore do Totem, juntas, a cerca de um palmo da cabeça da escultura. Depois do encontro com o Totem, o próximo passo, seguido por todos por algum motivo, é se virar para a direita, e encarar o grande Palco, que se coloca como o *Grand Finale*, como o local ao qual se chega ao fim da jornada.

É fato que estas três obras foram construídas separadamente, e que não tinham a intenção de se tornar o que se tornaram, mas isto exemplifica mais uma vez como a arquitetura do mundo se constrói de uma maneira intransitiva, em meios aos processos da vida. Cada uma das peças, que possuem uma ideia e uma mensagem próprias, quando juntas, formaram algo muito maior, e de uma complexidade artística que não podia ser transmitida em palavras claras, pois não havia sido planejada, mas simplesmente manifestada dia após dia, num processo de contínuo borbulho de inspiração e engajamento que geraram arte.

Este grande caminho formado, “fantástico e mitológico”, pelo qual todas as pessoas presentes passaram incontáveis vezes, guarda a história do *Ritual Añaychay 2016*. Ele é um só, mas composto por vários, e ao mesmo tempo em que transmite sensações como uma obra única, é como um parque composto por diversões particulares em seu interior. Numa mesma caminhada, vários momentos e encontros diversos. E além de guardar as diferenças, a obra conta também a história das semelhanças. A história das diversas artes, a história do borbulho criativo. E principalmente, ela pode ser pensada como uma

materialização, como uma cristalização artística enorme e fantástica de um processo que foi o motor da construção de tudo o que havia no festival, inclusive da própria obra. Formada a partir de uma infinidade de caminhadas, este grande caminho, com suas enormes proporções e poderes estéticos, inspirava todos a caminhar mais e mais. E pode, além disto, lembrar aqueles que estiverem atentos, da importância essencial e do prazer que acompanha a ato gerador de sair para uma divertida – e inspiradora – caminhada.



Casal caminhando. Fotografia de Entheogen.

3.2 – EXTRAORDINÁRIO

Passo agora ao subcapítulo final, que encerra o desenvolvimento deste trabalho, e também apresentação das minhas hipóteses e reflexões sobre o campo. Depois de falar mais profundamente sobre o processo de transformação do espaço do festival através das investidas artísticas, procuro apresentar aqui meus pensamentos sobre como a ambiência extraordinária toma forma, de fato, no encontro entre este ambiente transformado e a experiência com o Psytrance.

No capítulo 2, dissertei apoiada em meu trabalho de campo e nas ideias de André Leroi-Gourhan, que as experiências com o Psytrance podem ser compreendidas a luz da ideia de que o Psytrance é mais uma das estratégias histórica e culturalmente desenvolvidas por seres humanos para produzir um *segundo estado*, um estado psíquico alterado, que nos permitiria viver experiências com todo o nosso corpo que, em outras circunstâncias, não seriam possíveis. Esta estratégia é altamente criativa, e desenvolvida em tempos recentes, como já afirmei. Sem dúvidas ela está plenamente aberta, esperando os estudos que poderão nos dizer como exatamente todo este processo de busca pelo transe acontece, dentro e fora dos nossos corpos.

O único ponto que me atrevo a salientar aqui, baseada em Leroi-Gourhan (2002), é que esta mudança psíquica que ocorre em nossos organismos não está “presa em nossas cabeças”, mas acontece a partir das profundezas do nosso organismo. Como pontuei no capítulo 2, estou inclinada a pensar que a ritmicidade do Psytrance, extremamente

diversa dos ritmos comuns do cotidiano, que é propagada e mantida ininterruptamente durante os festivais, promove, no encontro com nossos corpos, uma alteração de nossos ritmos internos. Quando dançamos o Psytrance, nos deixamos mergulhar nesta transformação rítmica, e a partir do ponto em que nossos ritmos internos estejam sincronizados aos ritmos externos extraordinários ao nosso cotidiano, nosso organismo pode experimentar uma realidade corpórea alternativa, que nos permite produzir o tão desejado *segundo estado*. A partir deste momento, seremos capazes de vivenciar sensações e experiências que só nestas condições podem acontecer.

Quero argumentar neste subcapítulo, no entanto, que é no encontro entre estas experiências com o Psytrance, e a experiência promovida pelo ambiente transformado do festival, que a ambiência extraordinária do Ritual Añaychay pôde se manifestar.

É fato, facilmente constatado através do diálogo com os indivíduos que frequentam festivais de Psytrance pelo mundo, que o fator que marca estes eventos é uma espécie de *ambiência* diferenciada e alternativa. Luz, som, espaço, construções, tudo nos festivais de Psytrance tende a estimular nossa imaginação, inspirando sensações e pensamentos fantásticos. Quando me lancei à tarefa de realizar esta etnografia, confesso que guardava a curiosidade de entender melhor como todo este ambiente é construído a fim de provocar estas impressões no público frequentador. Como frequentadora de festivais, eu já havia vivenciado muitas destas sensações, e me encantado com as decorações exuberantes, que nos divertem, nos enganam, nos instigam, como se nos convidassem para jogar, ou para dançar. Todavia, como

nunca havia tido a oportunidade de acompanhar a construção de um festival, eu não fazia ideia de como tudo aquilo tomava forma.

Neste trabalho etnográfico, tive o prazer de poder acompanhar todo este processo, e confesso que fiquei, desta vez, mais impactada e sensibilizada do que nunca com a ambiência extraordinária que se formou, simplesmente porque eu pude vê-la florescer. Eu pude perceber, com os meus próprios sentidos, como um sítio muito bonito - de um belíssimo por do sol, mas nada muito diferente de outros sítios - acabou se transformando momentaneamente em um lugar único e mágico, propiciador das experiências mais fantásticas.

Acredito, e aponto mais uma vez no correr deste trabalho, que a minha hipótese central é que uma ambiência extraordinária, propiciadora de experiências também extraordinárias, foi de fato construída no *Ritual Añaychay 2016*. Esta ambiência se manifestou através da transformação do ambiente, que foi modificado através de incontáveis intervenções artísticas, e pela presença do Psytrance. Quando se encontram o mundo fantástico, de luzes, cores, construções, formas e texturas, e o som extraordinário do Psytrance, está composta a ambiência extraordinária, que inspira nossos corpos a transcender seu funcionamento cotidiano em busca de experiências alternativas à realidade comum.

Enquanto estava na pista de dança do *Ritual Añaychay 2016*, depois de tudo pronto, com a festa em pleno andamento, eu podia sentir como cada componente do evento tinha seu papel, e seu poder de nos impulsionar a sensações e vivências extraordinárias. É evidente como o Psytrance é elementar, e sem ele nada pode acontecer, mas também é claríssimo como a experiência não seria a mesma sem toda a criação

artística, extremamente rica que é realizada no espaço onde o Ritual ocorre. De olhos fechados, vibrando com sons extremamente estimulantes e sentindo o corpo sair de seu estado cotidiano em direção a outros estados, pode parecer por um instante que o som é tudo, que o som apenas pode nos transportar para outras possibilidades psíquicas. E não duvido de que, de fato, o Psytrance em si guarde estas capacidades de alteração dos corpos devido as suas características rítmicas extraordinárias, como já salientei diversas vezes. No entanto, ele sozinho não pode criar a ambiência extraordinária de qual falo, pois esta é aquela que nos leva definitivamente a outras realidades.

Para entender o que procuro dizer, basta um exercício simples. Imagine que você está em casa, deitado na cama, ouvindo uma música do *Khaos Live*¹⁸. De olhos fechados, aos poucos, você parece ser transportado para um mundo diferente, você sente seu corpo e seus pensamentos funcionando de uma maneira distinta. No entanto, se você abrir seus olhos, a realidade cotidiana da sua sala de estar, mesmo alterada pela presença do Psytrance, parece contradizer a sua sensação de que algo extraordinário estava acontecendo. Estar vivenciando a ambiência extraordinária de um festival é, pelo contrário, a experiência completa, a experiência confirmada por todos os sentidos. De olhos fechados, na pista de dança, com um ritmo corporal completamente transformado, num estado psíquico extraordinário, você se sente vivendo uma realidade absurdamente diversa da que vive em seus dias normais na cidade. Mas o que acontece então, se você abrir os olhos? Se

¹⁸*Khaos Live* é um projeto de produção de música eletrônica. Ver em: “<https://www.alienchaosmusic.com/>”.

abrir os olhos, você verá um mundo mágico, um mundo com frequências de cores diferentes, cheio de luzes, cheio de formas que só ali se vê. Um mundo com monstros e fadas lhe sorrindo, lhe dizendo, que de fato... Não senhora, não senhor, você não está vivendo algo normal, ou corriqueiro. Você está num mundo extraordinário, e pode viver então experiências extraordinárias.



Vista da pista de dança a partir do Portal Cromoterápico.
Fotografia de Entheogen.

Quero finalizar este trabalho afirmando que, segundo minha perspectiva, a ambiência extraordinária criada no *Ritual Añaychay* de fato pode proporcionar experiências extraordinárias. Mas estas experiências não são apenas aquelas consideradas espirituais, xamânica, ou de transe psíquico. Na realidade, esta ambiência pode proporcionar diversos tipos de experiências alternativas à realidade cotidiana. Todo o ambiente do festival, alternativo e fantástico em relação ao que se considera comum na sociedade moderna, pode possibilitar, por exemplo: Contato direto com a natureza; Interação com espécies não

humanas; Percepção e vivência diferenciada da temporalidade; Convivência e habitação coletiva; Expressão de sentimentos e pensamentos através da dança; Expressão de sentimentos e pensamentos através da dança da arte e de trabalhos manuais; entre inúmeras outras possibilidades.



Casal sentado nas pedras, em frente a mata.



Criança brincando na lama. Fotografia de Entheogen.



Vivência com Reiki (ambas as mulheres são público do festival).

Fotografia de A Hora do Chá.



Foto de uma das áreas de camping.



Vivência com artes plásticas.

É em meio a toda esta vivência alternativa em relação ao cotidiano, pela ambiência extraordinária criada através do Psytrance e da transformação do espaço, que se abrem as portas também para as experiências extraordinárias mais intensas, as experiências fantásticas de produção e desfrute do tão almejado *estado psíquico extraordinário*.



Pista de dança do *Ritual Añaychay 2016* (Com a decoração de fios encerados ao fundo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro a apresentação deste trabalho com enorme alegria e satisfação. Sou consciente de que aqui existem incontáveis falhas, deficiências e ausências. No entanto, como já afirmei, esta pesquisa se caracteriza como uma tentativa, nada mais que um exercício, e como qualquer exercício, o significado maior se encontra no ato mesmo de praticar. Mesmo que em algum sentido eu decepcione meus interlocutores, e aqueles que irão avaliar este trabalho, sigo plena de contentamento por ter tido a coragem de tentar realizar o que tive vontade, e principalmente por tudo o que aprendi como estudante de Ciências Sociais e pesquisadora durante todo o processo de pesquisa, análise e escrita desta etnografia.

Gostaria de pontuar também a minha convicção de que muitas coisas interessantes não puderam ser tratadas aqui, nesta oportunidade. Uma destas questões, que não pude tocar, é a produção do Psytrance. Eu procurei resgatar um pouco da história da música eletrônica e da vertente que aqui nos importa, e também busquei seguir o som a partir do momento que ele se manifestou no espaço de pesquisa. No entanto, não pude refletir sobre como as músicas são concebidas e compostas nos equipamentos e softwares de produção musical. Sem dúvidas, este é um assunto riquíssimo que se mantém aberto às investigações.

Outro exemplo são as questões a cerca do uso de drogas. A professora Doutora Julia Silvia Guivant, que me auxiliou na construção desta pesquisa como professora da disciplina de Seminário de Pesquisa II, me questionou sobre como eu iria trabalhar o problema do uso de drogas nos festivais de Psytrance. Segundo a perspectiva da professora

Dra. Guivant, o uso de drogas nos eventos de música eletrônica, que é relatado em trabalhos da área¹⁹, seria um fator de alteração da percepção do público, e portanto, importante para pensar as minhas questões, que envolvem a percepção das pessoas em sua relação com o ambiente do festival. Apesar de concordar com a professora Dra. Julia Guivant, considere inviável trabalhar esta questão aqui, neste trabalho. O meu motivo para isto é que eu não poderia tratar do tema de maneira superficial. Para fazê-lo de modo coerente, seria necessária a inclusão de mais um capítulo para refletir sobre a influência do uso de drogas na criação e nas experiências com a ambiência extraordinária do festival, da qual falei neste trabalho. Para tal, seria preciso um trabalho meticuloso de entrevistas para catalogar todos os tipos de drogas utilizadas pelo público, além de suas respectivas quantidades médias. Depois de todo este trabalho estatístico, seria preciso ainda pensar como cada uma destas substâncias influenciaria nos processos que foram aqui estudados. Tendo em vista a amplitude do esforço que seria necessário, e as limitações que um trabalho de conclusão de curso impõe, optei por deixar este ponto em aberto para futuras investigações e novos trabalhos.

Todavia, nem tudo são ausências. Sinto que apesar da pequena amplitude desta etnografia, e de sua formulação humilde, ela foi capaz de abrir portas interessantes para aprofundamentos, ou para futuras pesquisas. Fica aberto o caminho para pensar, por exemplo, como o

¹⁹ Ver: “Os recursos para ir além e a mecânica do juízo: sobre o consumo de substâncias como prática cultural jovem nas festas de música eletrônica” de Ivan Paolo de Paris Fontanari.

Psytrance pode alterar os nossos ritmos corporais, fisiologicamente falando. Também fica aberta a possibilidade de aprofundar os estudos para compreender melhor como a ambiência extraordinária do festival, formada pelo ambiente fantástico construído e pela presença do Psytrance ininterrupto, podem nos induzir a estados psíquicos extraordinários, fisiologicamente e psicologicamente falando.

Também vejo como um caminho aberto a trilhar a possibilidade de realização de trabalhos, em formatos análogos ou próximos ao meu, em outros festivais, com o objetivo de comparação e consequente reafirmação, refutação ou reformulação das ideias que apresentei neste trabalho. Ou ainda, a possibilidade de realizar uma pesquisa em festivais de Psytrance, que também esteja preocupada com as questões sobre a relação das pessoas com o ambiente, mas que se volte as falas e as experiências do público, baseado em entrevistas.

Inclino-me a pensar que as ideias que estão propostas neste trabalho possam provocar outros pesquisadores a repensar os festivais de Psytrance e festas de música eletrônica em geral, investigando estes espaços através de um olhar atento à importância das inúmeras relações das pessoas com o ambiente destes eventos, e em especial, com a música que é tocada nos mesmos.

Creio eu que existam ainda mais portas abertas nesta reflexão, e de todo modo, em cada cabeça leitora uma nova ideia pode surgir no seu encontro com este trabalho. Ideias que eu mal posso imaginar.

Concluo este texto afirmando que estou plenamente feliz por ter realizado esta pesquisa, independente das dificuldades que encontrei ou das coisas que não pude alcançar. Se algum leitor, um mesmo que seja, tirar deste trabalho qualquer coisa de interessante, instrutiva, inspiradora

ou mesmo emocionante, cresce mais ainda a felicidade e satisfação em meu peito. E em verdade, ela já aqui cresce, pois humildemente acredito que ao menos este leitor, ao menos um... Irá receber este algo de útil e bom.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carolina de Camargo. **Experiência Rave: entre o espetáculo e o ritual.** 229 p. Tese de doutoramento – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ELLIOT, Luther. Goa is a State of Mind: On the Ephemerality of Psychedelic Social Emplacements. In: *The Local Scenes and global culture of psytrance*. Routledge Studies in Ethnomusicology. Taylor & Francis e-Library, 2010.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. Os recursos para ir além e a mecânica do juízo: sobre o consumo de substâncias como prática cultural jovem nas festas de música eletrônica. São Paulo: **Cadernos de campo**, n. 14/15, 2006, p. 117-132

FRANCO, Renato Macedo Machaim. **A Cultura Global Psytrance e Aspectos da Cena Eletrônica de Brasília.** 89 p. TCC (Graduação) - Curso de Bacharel em Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GRAHAM, St John. Aliens Are Us: Cosmic Liminality, Remixticism, and Alienation in Psytrance. **The Journal of Religion and Popular Culture.** 25:2, 2013, p. 117-132.

_____. **Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance.** Sheffield and Bristol: Equinox, 2012. 369 p.

_____. Goatrance Travelers: Psychedelic Trance and Its Seasoned Progeny. In: **The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism.** London And New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2014. 181 p.

_____. Neotrance and the Psychedelic Festival. **Dancecult:Journal of Electronic Dance Music Culture**. n. 1(1), 2009, p. 35-64.

_____. The Vibe of the exiles: Aliens, Afropsychedelia and Psyculture. **Dancecult:Journal of Electronic Dance Music Culture**. n. 5(2), 2013, p. 56-87.

INGOLD, Tim. A antropologia ganha vida. In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. Limpando o terreno. In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. Materiais contra materialidade. In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. Paisagem ou mundo-tempo? In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. Quando a formiga se encontra com a aranha: teoria social para artrópodes. In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora. In: **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 390 p. Tradução de Fábio Creder.

_____. The architect and the bee: reflections on the work of animals and men. **Man**, 18. 1983. p 1-20.

_____. The poetics of tool-use: from technology, language and intelligence to craft, song and imagination. In: **The Perception of**

the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill. London And New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2000. 465 p.

LEROI-GOURHAN, André. Os fundamentos corporais dos valores e dos ritmos. In: **O Gesto e a Palavra 2: Memória e Ritmos**. São Paulo: Edições 70, 2002. 248 p. Coleção Perspectivas do Homem.

NASCIMENTO, Aná Flávia Nogueira. **Festivais Psicodélicos na Era Planetária**. 210 p. Dissertação de Mestrado - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

SILVA, Rita de Cássia Oenning. Sons e sentidos: Entrevista com Steven Feld. UFSC. São Paulo: **Revista de antropologia**, USP, v. 58, nº 1, 2015.

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. Porto Alegre: **Iuminuras**, v. 11, p. 10, 2010.

REFERÊNCIAS ONLINE

Alien Chaos. Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.

Conheça a String art – Técnica de criar desenhos com linhas na decoração. Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.

d3adn0iser (pseudônimo eletrônico do autor). Top 10 softwares de produção musical. Publicado em 25 de fevereiro de 2010. Disponível em <>. Acesso em: 19/12/2017.

Impertinent. Disponível em:<> Acesso em: 29/01/2016.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: < <http://www.more.ufsc.br/> >. Acesso em: 30/01/2018.

O que é cromoterapia? Disponível em: <<http://www.personare.com.br/o-que-e-cromoterapia-m6751>> Acesso em: 29/01/2016.

O que é permacultura? Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.

Patrícia Gnipper. A música eletrônica, desde os primórdios até hoje em dia – Parte 1. Publicado em 09 de agosto de 2016. Disponível em <>Acesso em: 19/12/2017.

Projeção mapeada: a nova tendência. Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.

Rajneesh. Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.

Slackline: A arte do equilíbrio. Disponível em: <> Acesso em: 29/01/2016.