

Rave / Escrita: Práticas para um tempo sem futuro¹

Inês Cardoso*

Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Partindo da obra *Raving* (2023), de McKenzie Wark, este ensaio explora o modo como as práticas de escrita e rave podem constituir ferramentas para processar coletivamente a catástrofe. Ao repensar a *dissociação* a partir de um prisma estético – e tendo em conta as interseções entre *techno*, corpo e escrita – procura-se debater o papel das raves na produção de novas linguagens e na criação de formas alternativas de *ressociação*.

Palavras-chave: McKenzie Wark, cultura rave, techno, autoficção, dissociação

Abstract: Drawing on McKenzie Wark's *Raving* (2023), this essay examines how the practices of writing and raving can function as collective tools for processing catastrophe. By reframing *dissociation* through an aesthetic lens—and exploring the intersections of techno, the body, and writing—it investigates the potential of raves to generate new languages and foster alternative modes of *ressociation*.

Keywords: McKenzie Wark, rave culture, techno music, auto-fiction, dissociation

Techno began as the sound of blackness giving itself a future in the ruins. What did it become? At worst – well, I don’t want to get into that. At best – a machinic, sonic time that can be endured. An endurational time, k-time, for a period in which durational time is no longer available to us. A trans time, with no future, yet which makes a present of the present. The gates to paradise are locked. It became private property. But we can go round the back and hop the fence.

A What is an art of life for what feels like the end of a world?

Aponte-se o óbvio: escrever “the end of a world” (o fim de um mundo) é necessariamente diferente de escrever “the end of the world” (o fim do mundo). A formulação não é inócua – o que não significa que seja esperançosa, ou que do horizonte de possibilidade que nela se imiscui se deva depreender um desejo de utopia. A pergunta em causa surge na contracapa de *Raving* (2023), livro escrito por McKenzie Wark para integrar a série *Practices*, editada por Margret Grebowicz na Duke University Press. Trata-se da primeira obra produzida pela autora após iniciar a toma de estrogénio, processo que a impediu de escrever durante três anos e sobre o qual afirmou, em entrevista concedida a Jack Hjerpe:

I wrote *Reverse Cowgirl* before I went on hormones. I actually wrote a lot of stuff, anticipating that it would sort of fuck me up as a writer. It was like, if instead of the keyboard, my instrument was a saxophone. I had gotten good at it over decades, and suddenly, it’s a fucking clarinet. I can still play it, but I’m not fluid; I can’t do a jazz solo anymore. I had to learn a new instrument in a sense, sort of repurposing the things I knew about how to be a writer. (Wark 2023c: s/p)

Pese embora McKenzie Wark nunca tenha saído para dançar com o intuito de escrever sobre isso, *Raving* surge enquanto resultado direto dessa prática e necessidade: “I didn’t go dancing with the intention of writing about it. I was doing it because I needed it. Then this commission came along, and thus it was born. It broke the drought, changed my writing” (*ibidem*). Se, por um lado, o livro é sintomático de uma dupla alteração (do corpo e da escrita), por outro, pode ser considerado dentro de uma linha de continuidade – nomeadamente, pelo modo como retoma o trabalho desenvolvido pela autora em torno de diferentes tipos sociais. Relembre-se que em *A Hacker Manifesto* (2004), Wark debruçou-se amplamente sobre a classe *hacker*, tendo essa reflexão sido, de certa forma, recuperada e reatualizada em *Capital is Dead. Is This Something Worse?* (2019). Já em *Gamer Theory* (2007), foi a partir da figura do gamer que construiu a sua reflexão. A possibilidade de estabelecer nexos entre *hacker*, *gamer* e *raver* foi já referida pela própria em diversos contextos, o que

não invalida que consideremos aquilo que, no plano da escrita, os distingue. A esse propósito, Wark referiu, em conversa com Ryan Mangione:

I'm a raver, more so than I ever was a hacker or a gamer. A bit of my approach to social types comes from Duchamp. Duchamp chose ready-mades on the principal of visual indifference, so I used to write about aesthetic objects that I was indifferent to. For instance, I'm interested in the avant-garde side of gaming, and I tried to do it justice in *Gamer Theory* – but it's not my world, you know? Raving is closer to home for me, so I needed to find a different set of formal strategies for approaching it. (2024: s/p)

De forma sistemática, os livros de McKenzie Wark têm procurado frustrar qualquer tentativa de categorização. Neles, o questionamento do género binário faz-se acompanhar de um permanente questionamento do género literário, sendo do esbatimento das fronteiras entre ficção, correspondência, biografia e ensaio que emerge uma escrita visceral – ou, se preferirmos, uma escrita onde sexo, amor e masturbação se misturam com reflexões sobre marxismo, psicanálise, situacionismo, indústria cultural, entre outros. O caso de *Raving* não constitui uma exceção a esta dupla desestabilização, mas propõe uma estratégia específica: “I choose terms for this writing, this practice, that are derided and ridiculed—autofiction and autotheory, as they are to genre what we trannies and faggots are to gender: not to be taken too seriously” (Wark 2023d: 50). Vale a pena notar que, para Wark, a autoficção e a autoteoria não constituem duas técnicas totalmente distintas, já que ambas permitem trabalhar textualmente aquilo que é percecionado (ora de um prisma afetivo, ora de um ângulo conceptual). Por essa razão, esclarece no início do livro:

Let's have some concepts of raving emerge out of some participation and observation. I'm going to take you raving.

My practice for writing about raving will be to describe some situations, in some messy heterogeneous detail, highlight some emerging concepts, and then wrap it all up with distillation of those concepts before the beat stops, or rather, before the book ends. (Wark 2023d: 4)

De um modo geral, as *raves* podem servir vários propósitos, desejos ou interesses – embora, na sua maioria, estes possam ser endereçados através de outras práticas. As *raves* podem ser legais ou clandestinas, ocorrer no interior (discotecas, armazéns, edifícios desocupados) ou no exterior (terrenos baldios, florestas, praias), oferecendo assim atmosferas e ambientes diversos. São, por isso, diferentes das festas que caracterizam a cultura *clubbing*, o que não invalida que possam partilhar de certas características e objetivos. No ensaio intitulado “Meet me halfway – sound, music, and the disco club in construction of lesbian communities” (2024),

por exemplo, Nina Dragičević debruça-se sobre a realidade vivida pela comunidade lésbica de Ljubljana, dando a ver como certos bares e discotecas configuram espaços de simultânea proteção e celebração das identidades *queer*. Para Dragičević, mais do que constatar que “[a] nightclub is a space of sociality in which loud sonority is at its forefront”, importa considerar o que nessas sonoridades existe de significativo: o facto de apontarem para “a materialized effect of a certain ideological, discursive design” (2024: 29). Por isso, refere a dado ponto da sua reflexão:

In their representation as loud, they are often an explicit declaration of power, they can be a means of terror, dehumanization, and annihilation. However, they can also be used as means for an act against oppression. When an oppressed group uses loud sounds precisely to confront and resist the loudness and omnipresence of the oppressor and its dominant sonorities, in other words, when an oppressed group realizes that sounds are not a given but produced from a vital organism which then uses precisely sounds to renew its vitality, the effect of loud sonority can have a subversive effect. (*Ibidem*)

O modo como o espaço (interior ou exterior) da *rave* não se esgota na sua função de entretenimento, podendo, em determinadas circunstâncias, constituir-se como uma plataforma de colaboração, experimentação e disrupção, é amplamente explorado por McKenzie Wark: “We are of that party experimenting with new machinic configurations, here and now. Not putting off to the revolution – that over the rainbow time – to do it for us” (2023d: 32). Para a autora, uma boa *rave* é sempre uma tensão entre invenção e intenção. Uma *situação temporária* na qual o trabalho desenvolvido por promotores, DJs, designers, anfitriões e engenheiros de som converge, oferecendo aos/às participantes um conjunto de constrangimentos e possibilidades. Não se trata, portanto, de uma situação onde se prefigura a utopia, mas de um espaço que se abre a novas configurações e no qual se ensaiam mundos possíveis:

All of the tensions and problems of the world run right through the dance floor. The dance floor is also about antagonism. There’s sharp elbows. But there can just be a little bit of a pocket world where you can experience what I call “sideways time” in the book. There might not be a lot of future. We just have to process that somehow, emotionally. And this is one way some of us do it, in the sideways time of the rave. It’s not the revolution, it’s not utopia, but it’s not nothing. (Wark 2023b: s.p.)

As metáforas elencadas por Wark ganham uma dimensão acrescida se as considerarmos como sendo paralelamente aplicáveis às origens do *techno*, género musical que floresceu em Detroit, em meados da década de 1980. Sobre a sua génese enquanto artefacto histórico, DeForrest Brown Jr. relembra, em *Assembling a Black*

Counter Culture (2022), que o techno encontra a sua premissa central na vontade de um grupo de jovens afro-americanos em construir um futuro para lá das falhas estruturais que caracterizaram o colapso pós-industrial do final do século XX:

Formulated out of an intuitive response to the urban degradation plaguing Detroit and other cities around the United States in the late twentieth century, techno is evidence of post-Civil Rights Movement Black youth adapting to the industrialized Northern states, using the technology available; techno is not, as is widely believed, a generic component of the globalized drug-induced nightlife economy. At the same time, techno attests to a collective engineering of stereophonic intelligence, a modernized method of Black expression that would transform the African American musical continuum of the slave song, the Negro Spiritual, blues, and jazz, spanning several centuries, into a technologically optimized form of soul music. (Brown Jr. 2022: 5-6)

Não obstante o *techno* ser, hoje, um produto amplamente exportado e que adquiriu nuances específicas na Europa – nomeadamente, através de uma forte cultura de *raves* em Inglaterra, da consolidação ocorrida na Alemanha após a queda do muro de Berlim e da emergência do *hard techno* na Bélgica –, importa considerar as suas raízes, já que nelas se imiscui um ímpeto de resistência. Se remontarmos às suas primeiras manifestações, o *techno* surge como uma prova da adaptação da juventude negra às tecnologias de consumo nos estados industrializados do Norte – isto é, como uma forma de construção de um mundo sonoro específico, no qual a troca de informações codificadas nasce de uma longa linhagem de luta e de insurreição afro-americanas. Não por acaso, nas primeiras páginas de *Raving*, McKenzie Wark define a rave como sendo “one of several gifts of blackness” (Wark 2023d: 9), reforçando a urgência de não esquecer, perante a crescente absorção do techno pelo mercado de consumo, as suas origens:

To be free of a world that hates us, disrespects us, misunderstands us: it’s almost impossible, even in New York City. A good rave, on a good night – that is where I can feel like my body is not an anomaly, or rather: not the only anomaly. It’s a distribution of anomalies without a norm, anomalous only to each other. That’s what a good rave makes possible. Although let’s never forget that we took this configuration of fugitive possibilities – from Black people. (*Idem*: 13)

Nas primeiras páginas de *Raving*, McKenzie Wark é, desde logo, categórica ao elencar o tipo de pessoas e de necessidades que lhe interessam: “I’m interested in a specific set of needs and a particular range of people for whom the rave itself is the need. (...) I’m interested in people for whom raving is a collaborative practice that makes it possible to endure this life” (*idem*: 4-5). Refletir sobre a *rave* enquanto

prática que promove uma *distribuição de anomalias* implica, por isso, repensar paralelamente a ideia de *dissociação*. Tratando-se de um processo mental no qual a pessoa se desconecta dos seus pensamentos, sentimentos, memórias ou identidade, a dissociação pode ser experienciada em diferentes graus, não sendo a desconexão em relação àquilo que nos rodeia tida como invariavelmente problemática. Porém, quando considerada patológica, a dissociação diz respeito uma desconexão em relação ao eu físico e emocional que impacta a capacidade de levar a cabo as atividades do dia-a-dia.

Embora um quadro patológico seja muitas vezes associado a eventos traumáticos (de natureza diversa), a excesso de *stress* ou à privação de sono, importa notar que, no caso das pessoas trans, os estados dissociativos podem apresentar-se como resposta específica à disforia de género. Nesse sentido, ainda que McKenzie Wark reconheça que as pessoas trans não são as únicas capazes de vivenciar estados dissociativos, não deixa de considerar que são elas quem os podem experienciar de forma ambivalente:

Trans people are not the only ones who dissociate – but we tend to be good at it. We’re a kind of people who need to not be in body or world. The body feels wrong. The world treats us as wrong. Dissociation can be debilitating. And also sometimes not. I used to write a lot, in dissociated states. Then I transitioned, and couldn’t write at all. And yet still needed to dissociate. I felt better about being embodied, but the world didn’t. So—raves. And out of raves, the writing came back, slowly. (*Idem*: 8)

Assim, e ancorando-se nas reflexões de Charlie Markbreiter (2018) e Maxi Wallenhorst (2021), McKenzie Wark propõe um hackear da conceção patológica de dissociação: “*To exist inside those beats is like hacking into a new brain, one that doesn’t hate my body, that can run on the dj’s track and not the track of my anxiety, that allows my body to be a fucking body*” (*idem*: 80). Ao remover o enfoque da dimensão patológica, Wark procura não só repensar a dissociação enquanto habilidade, mas também entendê-la como uma categoria estética em si mesma. Acerca da dissociação enquanto estilo, Wallenhorst afirma:

Dissociation does not only take shape as a relatively distinct episode one is able to leave behind by being melodramatic—or not. Skillfully abstracted away from experience, it can also become its own style. A style in which the fact that there are parts which don’t seem reconcilable indicates neither romanticist fragmentation nor pseudo-deconstructive relativism. Their non-integration is not reduced to a formal gesture but becomes a formal infrastructure in its own way—that can hold, for example, the beautiful and the analytic, in their disparity, without collapsing one into the other or approximating them in a collage. (2021: s.p.)

Um entendimento da dissociação enquanto *infraestrutura formal*, na qual a coexistência do difuso, do díspar e do aparentemente irreconciliável não opera nem um colapso nem uma aproximação fusional, pode também ser depreendido das palavras de Jessica Dunn Rovinelli. Para a cineasta, o espaço da *rave* é, por definição, um espaço dissociativo:

Ravespace is dissociation, pure id and pure superego and nothing else. It can provide space for existing within and without the body simultaneously, a state of freedom that requires endless re-extension. Hence the possibility of addiction, physical or mental, the queer/trans sense of wellness, and the endless proliferation of new forms of movement alongside endless proliferation of stasis. (Rovinelli *apud* Wark 2023d: 19-20)

Em *Raving*, Wark apropria-se do termo *ravespace* para nomear um dos vários tipos de dissociação que procura captar e descrever. Trata-se de uma forma de dissociação que passa por existir simultaneamente dentro e fora do corpo, possibilitando um monólogo interior livre de subjetividade, alcançado através do movimento repetitivo. Nesse sentido, distingue-se tanto do que a autora define como *enlustment* (um modo de dissociação que implica um excesso do corpo, sentido “as an intense kernel of expansive lust indifferent to *ongoingness*”), como da experiência que designa por *xeno-euphoria* (um estado no qual o corpo habita o seu estranhamento, rumo à alteridade) (Wark 2023d: 91).

Apesar das particularidades que caracterizam cada um dos estados dissociativos potenciados pela rave, vale a pena notar que todos se intercetam no que Wark denomina de *k-time* (*ketamine time*): um tempo gerado pelo *continuum* da rave, um tempo maquínico, finito, que corrompe a duração e a continuidade, a memória e a expectativa. Por isso, mais do que refletir sobre o que cada um desses estados possibilita, interessa-me salientar aquilo que os une: a capacidade de tornar a dissociação numa experiência *ressociativa*.

The brain cops’ only concept of dissociation is that to detach from this world must be a bad thing. But this world is broken. Even more than our bugged-out psyches. Maybe sometimes to dissociate can also be to “ressociate”. Why isn’t that a word? That there’s no words for where we go is maybe the sign that we’re on our own, but on our own together, trying to find the ways we can endure the end of this world. (*Idem*: 29)

Embora as palavras de McKenzie Wark não ofereçam qualquer tipo de prescrição para a salvação do mundo, debruçando-se mais sobre como podemos, coletivamente, suportar o seu fim, o certo é que não deixam de apontar para uma possibilidade: construir algo a partir dos destroços de um mundo que já não nos serve. Essa é uma coordenada detetável no processo criativo que pauta o *techno*, estilo musical que

Wark define como uma tecnologia sónica produzida para *aliens*, uma experiência sonora na qual todos os corpos podem sentir-se em casa, precisamente porque nenhum corpo humano é mais bem-vindo do que qualquer outro. Destruir e construir, desagregar e remisturar, dissociar e re(a)ssociar são noções que ecoam na definição que Paul D. Miller (aka DJ Spooky that Subliminal Kid) oferece de *sampling*:

Sampling is a new way of doing something that's been with us for a long time: creating with found objects. The rotation gets thick. The constraints get thin. The mix breaks free of the old associations. New contexts form from the old. The script gets flipped. The languages evolve and learn to speak in new forms, new thoughts. The sound of thought becomes legible again at the edge of the new meanings. After all, you have to learn a new language. (2004: 28)

A propósito da criação e aprendizagem de uma nova linguagem, vale a pena considerar que, para Paul D. Miller, não há qualquer contradição em afirmar que “Dj-ing is writing, writing is Dj-ing” (*idem*: 56). No seu livro *Rhythm Science*, publicado em 2004, Miller explica que embora adore o seu trabalho como DJ e o impulso tecnológico que o estúdio proporciona, tal não implica um afastamento em relação a práticas como a escrita: “there’s something about the labor of writing and the sense of being part of the continuum of writing that goes back thousands of years. It is an ancient form, and in some ways it doesn’t quite fit what’s happening” (*ibidem*). Para o autor, o desafio reside, portanto, em conseguir descrever a vivência de uma prática utilizando um meio de comunicação distinto:

I know people who are totally electronic and it’s fascinating to see them, but in some ways their consciousness works differently than mine. I’m still part of Gutenberg’s Galaxy. There’s a reflexivity that comes with having to compose and letting language come through you. It’s a different speed, there’s a slowness there. And I’m attracted to writing’s infectiousness, the way you pick up language from other writers and remake it as your own. (*ibidem*)

Note-se que as palavras de Paul D. Miller são duplamente significativas neste contexto, já que não só apontam para a mesma estética de apropriação (e de reassociação) que McKenzie Wark tem vindo a cultivar ao longo dos anos, como afloram uma das problemáticas centrais de *Raving*: a procura de uma escrita assente na linguagem produzida pela própria rave. É nesse sentido que Wark afirma: “I want a practice of writing that is more adapted to the rave situation, even if it has to be adapted from my other practices. The discipline of indiscipline, as the anarchists say. A scholarly practice of pleasure, of play, that opens to expansive need, in selves and others” (Wark 2023d: 49). Trata-se de uma prática de escrita, também ela, dissociativa

- uma prática que sucede aos estados dissociativos gerados pela *rave*, ao mesmo tempo que os antecede:

The practice of writing, I have to disclose, comes in not only after raving, but before. Even if raving comes from a need to get out of myself, it's still a particular self: an old white coworker, who is crip, queer, trans—and a writer. So many particularities. The concepts abstract from those particulars, toward other particulars with which the concept may or may not resonate. (*Idem*: 50)

Numa entrevista concedida poucos dias antes da publicação de *Raving*, Wark afirmou que delinear ambições modestas para o que é alcançável talvez seja a única forma de enfrentar um sistema em colapso (Wark 2023a). Trata-se não de propor o eterno adiamento de uma revolução, mas de procurar frações do mundo abertas à exploração colaborativa de novas práticas. Práticas que criem, pelo exercício da *dissociação*, formas incisivas de *ressociação*. Práticas que inventem, num mundo em que nos falta o vocabulário para o reimaginar, novas linguagens. Práticas que permitam, num tempo sem futuro, processar a catástrofe.

Notas

* Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, apresentando uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta* (2016). Atualmente, aguarda as suas provas de doutoramento, tendo desenvolvido uma tese dedicada às *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão - projeto pelo qual lhe foi atribuída uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) e membro da equipa editorial da *SKHEMA: Revista Interartes*. O seu último livro coorganizado intitula-se *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* (com Bruno Ministro e Lúcia Evangelista; Porto: ILC, 2024).

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Bibliografia

- Brown, DeForest, Jr. (2022), *Assembling a Black Counter Culture*, Nova Iorque, Primary Information.
- Dragičević, Nina (2024), “Meet me halfway - sound, music, and the disco club in construction of lesbian communities”, in Víctor Aguado, Ramón del Buey e Brandon Labelle (eds.), *Party Studies. Volume 2: Underground clubs, parallel structures and second cultures*, Berlim, Errant Bodies Press / Madrid, AMEE.
- Markbreiter, Charlie (2018), “Cruel proptimism”, *The New Inquiry*. <<https://thenewinquiry.com/cruel-poptimism/>> (último acesso em 04/12/2024)
- Miller, Paul D. (aka DJ Spooky that Subliminal Kid) (2004), *Rhythm Science*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Wallenhorst, Maxi (2021), “Like a real veil, like a bad analogy: dissociative style and trans aesthetics”, *e-flux Journal*, nº 117. <<https://e-flux.com/journal/117/385637/like-a-real-veil-like-a-bad-analogy-dissociative-style-and-trans-aesthetics/>> (último acesso em 04/12/2024)
- Wark, McKenzie (2004), *A Hacker Manifesto*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- (2007), *Gamer Theory*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- (2019), *Capital is Dead. Is This Something Worse?*, Londres e Nova Iorque, Verso.
- (2023a), “For McKenzie Wark, The Practice Of Raving Is Essential To Living” [entrevista concedida a Sophia June], *Nylon*. <<https://nylon.com/life/raving-mckenzie-wark-interview>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023b), “McKenzie Wark on Raving and the ‘gentrification of ketamine’” [entrevista concedida a Michelle Lhoq], *Interview Magazine*. <<https://interviewmagazine.com/literature/mckenzie-wark-on-raving-and-the-gentrification-of-ketamine>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023c), “McKenzie Wark on raving and the infrastructure of queer life” [entrevista concedida a Jack Hjerpe], *Document Journal*. <<https://documentjournal.com/2023/03/mckenzie-wark-raving-interview-nightlife-duke-university-press-practices-capital-is-dead-reverse-cowgirl-book-release/>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023d), *Raving*, Durham e Londres, Duke University Press.
- (2024), “Trans women have never had an ongoing, well-documented, accessible, aesthetically varied, interracial culture” [à conversa com Ryan Mangione], *November*, vol. 8. <<https://novembermag.com/content/mckenzie-wark>> (último acesso em 04/12/2024)