
TOMO

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

ISSN: 1517-4549

jul. a dez. | 2020

Nº 37

Dossiê:

**Juventudes, Decolonialidades
e Estéticas Insurgentes**



Editora UFS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

REITOR

Angelo Roberto Antonioli

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Lucindo José Quintans Junior

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

COORDENADOR DO PROGRAMA EDITORIAL

Péricles Morais de Andrade Júnior

COORDENADORA GRÁFICA

Germana Gonçalves de Araujo

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Débora Santos Santana

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Adilma Menezes



UFS



Editora UFS

Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos"

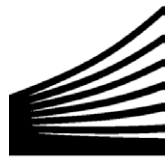
CEP 49.100-000 – São Cristóvão – SE.

Telefone: 3194-6922/6544. e-mail: editora.ufs@gmail.com

www.editora.ufs.br

TOMO

Programa de Pós-Graduação em Sociologia



Editora UFS

São Cristóvão | 2020

CONSELHO EDITORIAL

Irllys Alencar Firmo Barreira, Universidade Federal Do Ceará, Brasil

Roberto Grün, Universidade Federal Dde São Carlos, Brasil
Clarissa Eckert Baeta Neves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Adriano Nervo Codato, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Ana Maria F. Almeida, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Antônio Sérgio Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil
Benjamin Junge, State University Of New York, Estados Unidos da América do Norte

Carlos Fortuna, Universidade de Coimbra, Portugal
Celi Scalon, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Claudino Ferreira, Universidade de Coimbra, Portugal

Franz J. Brúseke, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Joanildo Burity, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

José Ricardo Ramalho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Miguel Pablo Serna Forchari, Universidad de La República, Uruguai

Miguel Vale De Almeida, Instituto Universitário de Lisboa, Portugal

Nádia Araújo Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil

Paulo Sérgio Da C. Neves, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Renato Monseff Perissinotto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rogério Proença Leite, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Sadi Dal Rosso, Universidade de Brasília, Brasil

Sílvia Helena Borelli, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

COORDENADOR DO PPGS

Marcelo Alario Ennes

EDITOR

Frank Nilton Marcon

EDITORES ASSISTENTES

Marco Aurélio Dias de Souza

Tânia Elias Magno Silva

EDITORES ASSOCIADOS

Julio Cesar Cossio Rodriguez

Marcelo Alario Ennes

Marina de Souza Sartore

Paulo Sérgio da Costa Neves

Carles Feixa Pàmpol

ORGANIZADO

Otávio Raposo

Livia Jiménez Sedado

Redy Lima.

REVISÃO

Danielle de Noronha

Ficha Catalográfica

Tom: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia / Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe. – n. 37 (jul./dez. 2020)- . – São Cristóvão : Editora UFS, 1998-

Semestral

ISSN 1517-4549

1. Ciências sociais – Periódicos. I. Universidade Federal de Sergipe. Programa de Pós-Graduação em Sociologia

CDU 316

As informações e análises contidas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores, não exprimindo, portanto, o endosso do Conselho Editorial do PPGS.

Esta revista integra a Plataforma dos Periódicos Eletrônicos da UFS (<<https://seer.ufs.br/index.php/tomo/index>>) e conta com apoio institucional da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Sergipe.

Sumário

	Dossiê	
	Introdução ao Dossiê	9
Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Insurgentes		
	Otávio Raposo	
	Livia Jiménez Sedano	
	Redy Wilson Lima	
	Juventude, Criatividade e Agência Política	17
	Ricardo Campos	
	Alix Sarrouy	
Di kamaradas a Irmons: o Rap Cabo-Verdiano e a (Re)construção de uma Identidade de Resistência		47
	Redy Wilson Lima	
	El Mahragan como espacio fronterizo: Colonialidades Estéticas, Emancipación Cultural y Clasificación Social en El Cairo	89
	José Sánchez García	
	Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau	119
	Catarina Laranjeiro	
A Arte Performativa do Passinho Foda: 2008-2018		145
	Tatiana Bacal	
	Emílio Domingos	
Trajetórias Musicais: das Sonoridades de Rua aos Circuitos Transculturais de Lisboa		177
	Ricardo Bento	

Prosopografias Clubbers em São Paulo e Londres: Moda, Estilo, Estética e Cenas Musicais Contemporâneas	215
Paula Guerra Henrique Grimaldi Figueredo	
Luta pela Terra, Performance e Protagonismo Infantil no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (Brasília – 2018)	253
Luciana Hartmann Jonielson Ribeiro de Sousa Ana Carolina de Sousa Castro	
Artigos	
Turismo Penitenciário e Arranjos Institucionais de Mercado	289
Thamires Luz Chikadze Marcia da Silva Mazon	
Casamento por Troca de Status de Professoras do Ensino Médio e Fundamental de Nobres-MT	323
Fernanda Ferreira Pinho André Luís Ribeiro Lacerda	
O Controle das Plataformas Digitais: Nomear a Economia, Gerenciar o Trabalho e (Des)Regular os Direitos	349
Karen Artur Ana Claudia Moreira Cardoso	
Delimitando Espaços e Definindo Papéis: “Estabelecidos” e Outsiders no Trabalho Bancário Reestruturado	391
Ricardo Gonçalves de Oliveira	

Dossiê

Introdução ao Dossiê Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Insurgentes

*Otávio Raposo**

*Livia Jiménez Sedano***

*Redy Wilson Lima****

Os diálogos culturais gerados entre África, Américas e Europa têm sido férteis na difusão de novas narrativas sonoras, corporais e plásticas, globalizadas em ritmo acelerado através das migrações internacionais e de plataformas comunicacionais na era/geração digital (Feixa, 2014). Do funk carioca ao rap crioulo, da arte performativa às linguagens audiovisuais, as intervenções estéticas protagonizadas por jovens de áreas socialmente periféricas – seja nas margens do sistema-mundo capitalista, seja nas margens dos países imperiais – têm conquistado espaço na Internet, televisão e rádio, bem como em exposições de arte e pistas de dança de ambos os lados do Atlântico (Kabir, 2014; Aderaldo e Raposo, 2016; Marcon et al., 2018). Esses processos de globalização têm seguido uma lógica contra-hegemônica, constituindo o que Thussu (2007) denomina “contrafluxos” (ver Jiménez, 2019 para o caso da kizomba). Muitas dessas intervenções estéticas, por outro lado, têm a capacidade de inserir pautas incômodas ao poder público, dando visibilidade a uma política de representação que busca cidadania social e cultural entre aqueles que ocupam posições marginais e periféricas na atual ordem neoliberal (Raposo, 2016).

* Professor auxiliar convidado do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e pesquisador integrado do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL). Este dossiê inscreve-se também no projeto ArtCitizenship (PTDC/SOC-SOC/28655/2017), financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P

** Professora e pesquisadora no Departamento de Antropologia Social e Cultural da Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid).

*** Sociólogo, doutorando em Estudos Urbanos na FCSH-UNL e no ISCTE-IUL, pesquisador e professor assistente no Instituto Superior de Ciências Jurídicas e Sociais de Cabo Verde.

Essas formas de expressão cultural espalhadas a nível global incorporam-se a novos contextos nos quais adquirem novos significados políticos e sociais, promotores de sociabilidades alternativas e estilos de vida “contraculturais”, passíveis de, por vezes, se contraporem às dinâmicas de segregação urbana, dos racismos e das violências (Marcon et al., 2018). Nesses trânsitos de pessoas, saberes e experimentações também emergem estéticas relacionadas às questões de poder, implicadas por diásporas e memórias relacionadas ao colonialismo, produtoras de reflexões identitárias que não raras vezes potenciam a agência política dos jovens. Neste sentido, tornam-se também práticas de intervenção e oposição às injustiças e ao olhar eurocêntrico hegemônico, ao representar a realidade a partir da perspectiva de como o subalternizado vê o mundo. A ênfase na produção de conhecimentos, experiências e imaginários feita desde a posição de grupos sociais situados fora dos centros produtores dos discursos amplamente legitimados ao nível global pelo atual sistema neoliberal encontra eco no pensamento decolonial (Mignolo, 2007; Quijano, 2000), cujo quadro teórico-epistemológico os organizadores e autores deste dossiê se apoiam.

O objetivo deste dossiê foi problematizar, desde uma perspectiva interdisciplinar das Ciências Sociais, expressividades estéticas e estilos de vida, estratégias de disseminação da arte e performances entre jovens de contextos desfavorecidos e/ou marginalizados, decorrentes das relações entre colonialidade e decolonialidade de poderes e saberes. Ao lançar o desafio a um conjunto de pesquisadores de diferentes países (Portugal, Brasil, Cabo Verde e Espanha) em torno de pesquisas etnográficas que enfocassem e problematizassem as expressividades estéticas protagonizadas por jovens de áreas socialmente periféricas, quisemos amadurecer uma discussão realizada em diferentes painéis organizadas por nós em Congressos da Associação Portuguesa de Antropologia (2016 e 2019) e da Rede Afroeuropeans (2019). O resultado que obtivemos foi bastante estimulante,

pois dos artigos aceites foi possível oferecer um panóptico de perspectivas das juventudes em análise (e também das infâncias) a partir da articulação de diferentes reflexões e conceitos-chave: os termos “periférico”, os modos de criatividade digital, o marco teórico decolonial e as estéticas de resistência com suas potencialidades de transformação social. Os/as autores/as aqui reunidos/as buscaram refletir sobre influentes circuitos musicais e as trajetórias de alguns dos seus participantes; a agência política dos jovens associada às dinâmicas de criatividade artística; a performatividade contida na dança e na intervenção política; os imaginários e as configurações identitárias dessa juventude frente às condições de estigmatização, desigualdade econômica e insatisfação de políticas eurocêntricas ou marcadas pela colonialidade do poder. Não obstante a diversidade de reflexões sobre as múltiplas manifestações artístico-culturais reunidas neste dossiê, consideramos todas elas enquanto estéticas insurgentes, pois questionadoras da subalternidade em que vivem os seus agentes. Esse termo quer chamar atenção para o potencial de certas expressividades estéticas – de índole artística, cultural, lúdica e criativa – em gerar ações mobilizadores capazes de desconstruir as representações hegemônicas sobre si próprios e os seus lugares de origem (Raposo, 2019).

Num momento em que as dimensões transnacionais e decoloniais das produções culturais adquirem um impacto decisivo na afirmação das identidades juvenis, este dossiê reúne artigos que se propõem a compreender de uma forma bastante original um conjunto de estéticas insurgentes, como é o caso: de ritmos que vão do funk carioca e Mahragan egípcio ao rap cabo-verdiano, do movimento clubber em São Paulo e Londres aos músicos de rua de Lisboa, do cinema de libertação na Guiné-Bissau à performatividade das crianças Sem Terrinha. Impulsionadas pelo maior acesso às novas tecnologias digitais, essas estéticas contribuem para reposicionar o papel de agência da juventude em situação de vulnerabilidade social, às vezes etiquetada com categorias ét-

nicas e raciais (“negra” e/ou “africana”), outras vezes com categorias territoriais (“periférica” e/ou dos “bairros populares”) e de classe (“pobre” e/ou “trabalhadora”). Problematicar as práticas artísticas e intervenções estéticas juvenis revela-se necessário para a compreensão dos inovadores modos de participação político-cidadão dos jovens, principalmente quando as formas tradicionais de organização das populações subalternizadas em partidos, sindicatos e outros movimentos sociais encontram-se descredibilizadas. Num mundo onde as lógicas da dominação, da marginalização e da falta de oportunidades acentuam-se, em que para as novas gerações sobram incertezas quanto ao futuro, conhecer o modo como as estéticas são mobilizadas pelos jovens para sonhar, lutar e conferir sentido às suas vidas é um passo importante para restituir utopias e “ganhar fôlego” frente aos campos de batalha da vida social.

Ricardo Campos e Alix Didier Sarrouy partem da ideia de criatividade para abordar as dimensões da participação, cidadania e agência política dos jovens. No artigo intitulado “Juventude, criatividade e agência política” fazem um cuidadoso estado da arte desses conceitos para pôr em causa a imagem das novas gerações como apáticos e alienados. Ao refletirem sobre o envolvimento político dos e das jovens para além das suas fronteiras institucionais, eles se deparam com estéticas, práticas artísticas e “políticas da vida” que expressariam novas agendas, linguagens e sentidos de participação.

Redy Wilson Lima no artigo “Di kamaradas a irmons: o rap cabo-verdiano e a (re)construção de uma identidade de resistência” faz uma rica síntese histórica da invenção da identidade mestiça em Cabo Verde para refletir sobre a importância do rap na rearticulação de uma identidade africana para a juventude deste arquipélago. Exponente de resistência para aqueles que habitam espaços marginais (e *di fora*) das cidades da Praia e do Mindelo, o rap cabo-verdiano sintetiza a inventividade das novas formas de fazer política entre os e as jovens na contemporaneidade.

José Sánchez García analisa as componentes de resistência da música Mahragan, e a sua versão Shabi, para pensar tanto as estruturas de dominação que recaem sobre os e as jovens das periferias do Cairo quanto as perspectivas decoloniais desta expressividade estética. No artigo “Mahragan, Islamacate y Modernidad. Una análisis desde perspectivas decoloniales” problematiza-se rivalidades musicais e políticas culturais numa sociedade atravessada por tensões de classe, religião e de abertura a um capitalismo neoliberal dominado por instâncias colonizadoras.

Catarina Laranjeiro faz uma retrospectiva do cinema guineense, desde a altura das lutas de libertação colonial ao período mais recente de consolidação da independência política e emergência dos novos meios digitais. Ao destacar a importância das imagens na (re)construção e negociação das identidades subalternas, marcadas pela crítica ao olhar colonial, o artigo “Imaginários anticoloniais e pós-coloniais: o cinema de Libertação na Guiné-Bissau” trespassa variados períodos históricos a que os filmes são, em simultâneo, testemunhas e agentes catalisadores da emancipação social.

Tatiana Bacal e Emílio Domingos identificam no vídeo “Passinho foda” um momento marcante para a emergência de uma nova modalidade de dança urbana, cuja influência na juventude funkeira carioca contribuiu também para o modelar deste estilo musical. As transformações pelas quais a performance do passinho atravessou são ricamente debatidas no artigo “A arte performativa do Passinho foda: 2008-20018”, uma dança catapultada (e viralizada) para a cena pública por meios imagéticos e digitais.

Ricardo Bento no artigo “Trajetórias musicais: das sonoridades de rua aos circuitos transculturais de Lisboa” acompanha as carreiras artísticas dos músicos da Alta Cena, em que experiências, performances, aprendizagem e redes de sociabilidades são configuradas em diferentes palcos: no espaço público, em casas de

show e em festivais. Composto sobretudo por imigrantes brasileiros e africanos, estes músicos materializam circuitos sonoros, responsáveis pelos novos ritmos que apresentam Lisboa como cidade cosmopolita e intercultural.

Paula Guerra e Henrique Grimaldi Figueredo fazem uma comparação da cultura clubber de São Paulo e Londres, tomando como eixo de análise dois ícones – Alexandre Herchcovitch e Alexander McQueen – centrais para a relevância estética e social deste estilo em ambas as cidades. Entendidos como agentes dissidentes, esses dois artistas são o fio condutor do artigo “Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas”, em que se debate desde as transformações as quais as juventudes paulista e britânica atravessaram nos anos 1990 até a riqueza cultural deste universo musical *underground* e disruptivo.

Luciana Hartmann, Jonielson Ribeiro de Sousa e Ana Carolina de Sousa Castro apoiam-se na Pedagogia do Oprimido (de Paulo Freire) e no Teatro do Oprimido (de Augusto Boal) para propor “pedagogias performativas” junto das crianças Sem Terrinha. O artigo “Luta pela terra, performance e protagonismo infantil no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (Brasília – 2018)” parte da perspectiva de que as crianças são protagonistas na luta (pela terra) e na vida, recorrendo a jogos e pedagogias teatrais partilhadas para aprofundar esta análise.

Em resumo, no presente dossiê podemos encontrar uma pequena amostra das múltiplas formas de agência política e cultural dos e das jovens e crianças que habitam espaços sociais marginalizados. Esta viagem por diferentes “janelas etnográficas” nos apresenta exemplos da diversidade de processos de resistência, luta e transformação simbólica das realidades, cujas injustiças e assimetrias são condicionantes (des)estruturais dos estilos de vida juvenis. Convidamos a ler os artigos deste dossiê desde

uma perspectiva decolonial, no sentido de considerar as músicas, as danças, as modas e outras expressões estéticas abordadas nos textos como discursos (visuais, sonoros, kinéticos, etc.) alternativos ao hegemônico, pois são enunciadores de narrativas, estratégias de sociabilidade grupal e visibilidade social insurgentes quanto ao lugar marginal a que parte significativa dos e das jovens são relegados. Em síntese, são estéticas que expressam formas de apropriação simbólica e de (re)interpretação da realidade que buscam uma posição de força e um lugar de enunciação entre os sujeitos subalternizados numa cena global atravessada por enormes desigualdades. Boa leitura!

Referências

Aderaldo, Guilherme e Raposo, Otávio. Deslocando Fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, produções culturais e mobilidade juvenil em áreas segregadas de São Paulo e Lisboa. **Revista Horizontes Antropológicos**, v. 22, n. 45, p. 279-305, 2016.

Feixa, Carles. **De la generación @ a la # generación: la juventude en la era digital**. Barcelona: NED, 2014.

Kabir, Ananya J. Oceans, cities, islands: sites and routes of Afro-Diasporic rhythm cultures. **Atlantic Studies**, v. 11, n. 1, p. 106-124, 2014.

Marcon, Frank; Sedano, Livia e Raposo, Otávio. Introdução ao Dossiê “Juventudes e Músicas Digitais Periféricas”. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 7, n. 1, p. 5-14, 2018.

Mignolo, Walter D. Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 151-167, 2007.

Quijano, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin-America. **Nepantla: Views from the South**, v. 1, n. 3, p. 533-580, 2000.

Jiménez, Livia. From Angola to the world, from the world to Lisbon and Paris: how structural inequalities shaped the global kizomba dance industry, **Poetics**, vol. 75, 2019.

Raposo, Otávio. Arte e Cultura: aprendizagens informais na Afro-Lisboa. **Revista Medi@ções**, v. 7, n. 2, p. 37-53. 2019.

Raposo, Otávio. Cartografia da dança. Segregação e estilos de vida nas margens da cidade. **Revista Mana**, v. 22, n. 3, p. 765-797, 2016.

Thussu, Daya Kishan. (ed.) **Media on the flow. Global flow and contra-flow**. London: Routledge, 2007.

Juventude, Criatividade e Agência Política

*Ricardo Campos**

*Alix Sarrouy***

Resumo

Este artigo tem por base um projeto em curso em Portugal (2019-2021) que visa refletir sobre as dimensões menos visíveis da participação dos jovens na vida pública contemporânea, explorando o que designamos por “Artes da cidadania”. Este conceito remete para territórios não-institucionais de construção da cidadania e de participação na esfera política que recorrem a dinâmicas criativas diversas. Falamos do uso do corpo, das ruas e de outros recursos, para a construção de linguagens e conteúdos estéticos (sonoros, performativos, visuais, digitais, etc.) no âmbito da participação política e do exercício da cidadania. Deste modo, procuramos entender como a agência política está associada à agência criativa na juventude, uma articulação que tem sido amplamente estudada e debatida no âmbito dos estudos juvenis. Importa atualizar essa reflexão num período histórico que tem sido marcado por uma crescente presença e mobilização dos jovens em prol de diversas causas.

Palavras-chave: Participação política. Ativismo. Juventude. Criatividade. Artes.

* CICSNova (Nova FCSH). E-mail: rmocampos@yahoo.com.br

** CICSNova (Nova FCSH). E-mail: alixsarrouy@fcsh.unl.pt

Youth, Creativity and Political Agency

Abstract

This article is based on an ongoing project in Portugal (2019-2021) that aims to reflect on the less visible dimensions of young people's participation in contemporary public life, exploring what we call "Arts of citizenship". This concept refers to non-institutional territories for the construction of citizenship and political participation that resort to diverse creative dynamics. We speak of the use of the body, of the streets and of other resources, for the construction of aesthetic languages and contents (sounds, performances, visual artefacts, digital contents, etc.) within the scope of political participation and the exercise of citizenship. In this way, we seek to understand how the political agency is associated with the creative agency in youth, an articulation that has been widely studied and debated in the scope of youth studies. It is important to update this reflection, in a historical period that has been marked by a growing presence and mobilization of young people in favor of various causes.

Keywords: Political participation. Activism. Youth. Creativity. Arts.

Juventud, Creatividad y Agencia Política

Resumen

Este artículo se basa en un proyecto en curso en Portugal (2019-2021) que tiene como objetivo reflexionar sobre las dimensiones menos visibles de la participación de los jóvenes en la vida pública contemporánea, explorando lo que llamamos "Artes de la ciudadanía". Este concepto se refiere a territorios no institucionales para la construcción de ciudadanía y participación en el ámbito político que recurren a dinámicas creativas diversas. Hablamos del uso del cuerpo, las calles y otros recursos, para la construcción de lenguajes y contenidos estéticos (sonido, performance, visual, digital, etc.) en el ámbito de la participación política y el ejercicio de la ciudadanía. De esta manera, buscamos entender cómo la agencia política se asocia con la agencia creativa en la juventud, una articulación que ha sido ampliamente estudiada y

debatida en el ámbito de los estudios de la juventud. Es importante actualizar esta reflexión, en un período histórico que ha estado marcado por una creciente presencia y movilización de los jóvenes en favor de diversas causas.

Palabras clave: Participación política. Activismo. Juventud. Creatividad. Artes.

Este artigo parte de um convite que nos foi dirigido pelos organizadores do dossiê para refletirmos sobre o trabalho que temos desenvolvido no âmbito de um projeto atualmente em curso em Portugal. O projeto ArtCitizenship¹ procura olhar para dimensões menos visíveis da participação dos jovens na vida pública contemporânea, explorando o que designamos por “Artes da cidadania”. São pesquisados territórios não-institucionais de construção da cidadania e de participação na esfera política que recorrem a dinâmicas criativas diversas. Deste modo, procuramos entender como a agência política está associada à agência criativa na juventude. Esta é uma área onde, de fato, os jovens têm sido reconhecidos ao longo de décadas como especialmente prolíficos (Farthing, 2010; Lack, 2017).

Sabemos que a invenção da juventude enquanto sujeito contemporâneo está fortemente associada a uma dimensão lúdica, hedonista e consumista (Pais, 1993; Campos, 2010; Feixa, 2006). No entanto, a dimensão política está sempre latente na representação social e histórica desse grupo socio-etário. Há toda uma memória histórica marcada pelo Maio de 68, pelo movimento hippie, pelo ativismo Okupa e alter-globalização, ou, mais recentemente, pelos famigerados black-bloc. Falamos de movimentos sociais que, de uma forma ou de outra, questionaram e desafia-

1 Projeto de Investigação “Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e ativismo”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/SOC -SOC/28655/2017).

ram o *status quo* e as normas sociais dominantes, utilizando um conjunto de reportórios políticos e recursos estéticos para marcarem presença na esfera pública e defenderem certas causas. A juventude dificilmente escapa a esta imagem da rebeldia que parte de um lugar de subalternidade (Boyd & Mitchell, 2012).

A criatividade associada à produção cultural e artística, à mobilização e ao protesto, mas também à promoção de certas causas sociais, tem sido apanágio de diferentes gerações de jovens, pelo menos desde meados do século passado. Por um lado, a inventividade colocada a serviço do protesto e da mobilização é algo que está muito presente nos movimentos anteriormente mencionados, bem como nos chamados novíssimos movimentos sociais (Feixa, Pereira e Juris, 2009). A música, o uso do corpo e da estética, as táticas e performances de protesto são elementos distintivos. Por outro lado, também encontramos correntes e movimentos artísticos e culturais cuja componente política é marcante, confundindo-se o fito estético e lúdico com o ideológico. Para além do movimento hippie já referido, o punk e o hip-hop são outros bons exemplos. Mais recentemente tivemos diversos exemplos da criatividade colocada a serviço de novas formas de protesto, mobilização e confronto com o poder. Podemos invocar a este propósito exemplos espalhados pelo mundo fora em que o protesto juvenil assumiu especial protagonismo (Feixa e Nofre, 2013; Simões e Campos, 2020). As revoltas da Primavera Árabe (2010), o movimento Occupy (2011), a ocupação de escolas no Brasil (2016), os protestos de Hong-Kong ou do Chile (2019) estão entre os mais mediáticos. Sendo claramente diferentes dos movimentos sociais surgidos nas décadas de 60 e 70 do século passado, revelam, no entanto, muitas similaridades, entre elas o fato de procurarem a transformação social e de colocarem a expressão estética e a criatividade como elementos fundamentais da sua ação.

Os diversos exemplos que aqui trouxemos parecem contradizer a visão algo pessimista que, entretanto, se foi instalando e cristalizando, muito à força dos *opinion makers* e dos *media mains-*

tream, que reverberam a imagem do jovem apático e desinteressado pela política. Não sendo completamente desprovida de sentido, essa imagem peca por ser claramente insuficiente, na medida em que não apenas parte de falsos pressupostos, como revela alguma miopia analítica. Teremos oportunidade de retornar a esse assunto no decorrer do artigo. Ainda assim, importa aqui salientar dois pontos. Em primeiro lugar, que determinadas circunstâncias sociais, econômicas e políticas despoletam uma vigorosa dinâmica de participação dos jovens na esfera pública, como ficou demonstrado pelos exemplos acima citados. Em segundo lugar, que a dimensão da cidadania e da participação política dos jovens é de índole difusa, horizontal, abrangente e ambivalente, de alguma forma colidindo com a esfera da política oficial, fabricada de acordo com um modelo adultocêntrico.

Entre o jovem apático e o ativista rebelde

Todos os dados parecem apontar para o fato de, nos países ocidentais/do norte global, existir um fosso crescente entre o sistema político e os mais jovens (Dahlgren, 2009; Moral, 2011; Benedecto, 2011, 2013; Menezes, 2011; Garcia-Albacete, 2014). Para esse fato há variadas explicações, que podem ser de ordem mais sistêmica ou de índole mais conjuntural. Para Moral (2011), o desapego político dos jovens pode ser explicado tendo em consideração quatro tipos de “efeitos”. Em primeiro lugar, existe o efeito de idade, que aponta para o fato de os jovens, de uma forma geral, se interessarem menos pela política. O mesmo nos indica Garcia-Albacete (2014) a partir de uma análise dos dados relativos à Europa, que indicam que a participação na política institucional é geralmente mais baixa nos jovens em comparação com os adultos. Ou seja, há um fator associado aos ciclos de vida que afeta o comportamento político. A passagem para a idade adulta comporta uma inversão da tendência, com uma tendência para o aumento da participação institucional e

um decréscimo na participação não-institucional. Deste modo, uma das dimensões que está fortemente implicada no comportamento político é precisamente a que remete para os modos de transição para a idade adulta, sendo que este processo pode influenciar decisivamente a participação.

Em segundo lugar, existe o “efeito geração”, que parte da ideia de que existe uma relação entre o contexto histórico e a socialização e agência política dos indivíduos. Neste sentido, as gerações seriam marcadas de forma distinta na sua relação com as instituições políticas e os seus atores. Ou seja, o contexto de transição complexa e não-linear que caracteriza grande parte dos países ditos ocidentais, com a aquisição tardia (e precária²) de alguns atributos da condição adulta, tem implicações no comportamento político e pode eventualmente explicar um incremento mais tardio da participação política (Moral, 2011; Benedicto, 2011; Garcia-Albacete, 2014). Em terceiro lugar, o “efeito período”, que remete para a importância das conjunturas e do contexto histórico, existindo períodos que podem favorecer ou contrariar a mobilização e participação políticas. A título de exemplo, podemos referir o caso da crise financeira e das consequências políticas de austeridade que afetaram um conjunto de países europeus no início da década de 2010, dando origem a diversos fenômenos de mobilização política, nomeadamente entre os mais jovens (Carmo e Simões, 2020; Feixa e Nofre, 2013; Sloam e Henn, 2019; Pickard e Bessant, 2018). O último efeito é o denominado “efeito integração”, que remete para uma associação entre a participação política e a integração na comunidade, sendo que uma maior integração corresponderá a uma maior participação. Claramente este efeito está articulado com o efeito idade, na medida em que a probabilidade de integração social aumenta com a idade e a transição para o estado adulto.

2 Precário no sentido do carácter provisório e oscilante da aquisição de algumas dessas condições, como a independência económica e aquilo que esta possibilita (autonomia relativamente à família, constituição de família, aquisição de bens materiais, etc.).

Particularmente, desde o início das pesquisas sobre a juventude que a problemática da participação política não-convencional tem sido tratada. De acordo com Pitti (2018), podemos identificar três fases de pesquisa que fazem o retrato da juventude enquanto agentes de política não-convencional. A primeira fase, que se situa nos anos 60-70, dava conta de uma juventude fortemente participativa e mobilizada, envolvida em protestos que visavam a mudança social (exemplo do Maio de 68, dos movimentos de contrapoder nos EUA, da oposição à guerra do Vietnã, etc.). A fase que se segue abrange as duas décadas seguintes, e revela uma paulatina quebra de confiança no sistema político e um abandono da participação política dos jovens, destacando, todavia, o surgimento de novos fenômenos de participação política menos evidentes, associados por exemplo a estilos de vida subculturais (as formas de resistência simbólica, destacada pelos CCCS). Finalmente, o início do milênio dá origem a uma fase em que se destaca a individualização e fluidez da participação política dos jovens orientada para causas específicas (*cause-oriented engagement*), que acompanha um desinteresse pela política formal e os seus atores. A definição de participação política “não-convencional” pode assumir várias configurações, embora Pitti (2018) aponte para formas de participação com as seguintes características: (a) reportórios de ação inovadores; (b) valores heterodoxos; (c) não adesão às normas do sistema político vigente; (d) são formas de protesto.

Assim, de um modo geral, parece que os jovens estão mais propensos a agir politicamente fora da esfera institucional, situação que se deve, por um lado, aos condicionamentos sociais referidos e, por outro lado, àquilo que, numa leitura essencialista, remete para as peculiaridades desta fase de vida. Os jovens estariam assim mais disponíveis para a política não-convencional porque isto se inscreve mais diretamente num conjunto de traços psicossociais e culturais típico desta população: o fulgor, dinamismo, rebeldia, criatividade, ingenuidade, entre outras singularidades tradicionalmente atribuídas a este grupo etário.

Assim, parte da literatura oferece-nos uma visão mais otimista da juventude, representada como sendo o motor de formas sofisticadas de fazer política na contemporaneidade (Bassoli e Lahusen 2015; Bennet 2009; Harris et al., 2010; Stolle e Hooghe 2011; Pickard e Bessant, 2018; Feixa e Nofre, 2013; Loader, Vromen e Xenos, 2014; Kennelly, 2011; Giroux, 2016). Este paradigma, que tende a ver os jovens como ativos e empenhados, contornando uma versão mais minimalista da participação centrada na política formal e no voto, optando por uma versão maximalista, que alarga o espectro do “político”. Esse envolvimento dos jovens inclui políticas de identidade, consumo consciente ou ativismo comunitário que, muitas vezes, ficam à margem da política formal.

Segundo Beck (2001), os jovens vivem hoje numa realidade diferente da das gerações anteriores, não fazendo sentido avaliar o seu envolvimento político de acordo com os critérios que se aplicavam às gerações do passado. Daí que fale de novas “agendas”, “esferas” e “formas de ação” políticas. Por um lado, a nova realidade em que os jovens vivem obriga a uma atualização das agendas políticas – associadas, por exemplo, a políticas da vida (*life politics*), o que leva a ações micropolíticas ou orientadas para causas específicas (sustentabilidade, igualdade, pobreza, etc.). Estas “novas agendas” têm duas características: em primeiro lugar, exigem ações intensivas e pessoais; em segundo lugar, transcendem as fronteiras nacionais sendo dificilmente geríveis a nível global. As velhas estruturas políticas não estão adaptadas a este contexto, que envolve matérias/problemas globais e lógicas de ação individualizadas e fluidas. As novas agendas juvenis surgem dessa nova realidade.

Por outro lado, deparamo-nos com uma nova realidade global, que corresponde a um enfraquecimento do poder do Estado-nação para dar resposta a um conjunto de questões, bem como a consciência de um conjunto de novos atores globais (como as grandes corporações económicas). A ação política se desenrola então em novas “esferas”, dirige-se cada vez mais a novos atores.

Finalmente, encontramos “novas formas” de participação. Para os jovens delegar o poder de ação política nos governos e atores tradicionais faz pouco sentido, na medida em que não respondem a estas novas agendas. Daí que necessitem atualizar as suas formas de participação política, que podem incluir consumo consciente, ativismo digital, vídeoativismo, produção musical, etc. Os jovens tendem a colocar as preocupações globais numa matriz de ação individualizada, de acordo com uma máxima do *think global, act local*: “In short, many young people now live their politics, they do not vote for change; they do change” (Farthing, 2010, p. 189).

Com uma certa falência dos modelos tradicionais da ação política e o profundo desgaste da imagem das instituições e da classe política, surgem novas formas de conceber o campo político que não se reduzem ao período formal das eleições, mas abrangem o quotidiano e campos tão diversos como a intimidade, a ecologia, os estilos de vida, a sexualidade, etc. Estas tendências surgem no decurso de um conjunto de outros processos de natureza social. Alguns autores têm apontado para uma gradual fragmentação e individualização da ação política (Bennett e Segerberg, 2011; Kennely, 2011) e, simultaneamente, para uma maior porosidade entre as esferas pública e privada, com uma contaminação do político pelas esferas do lazer e do entretenimento (Street, Inthorn e Scott, 2013; Soep, 2014).

Em resumo, podemos afirmar que os estudos dedicados ao envolvimento político dos jovens têm destacado formas de participação política menos convencionais e mais minoritárias, que acontecem nas franjas da política formal, alargando a definição de político, da cidadania e da esfera pública. A sua ação ocorre geralmente no campo da micropolítica ou nos ‘*off the radar*’ *acts of citizenship* (Walsh e Black, 2018).

Crio, logo participo

A dimensão da criatividade é algo central na forma como esse grupo socio-etário tem sido analisado por parte das ciências sociais. A criatividade é o motor para a inovação, para a construção de identidades sociais, para a formação de vínculos grupais e para a produção de um conjunto de bens simbólicos (Willis, 1990; Hebdige, 1976; Bennett, 2015). Esse é, todavia, um termo complexo e susceptível de diferentes leituras. A criatividade, como qualquer conceito polissêmico, varia imenso na sua interpretação, mas também, e sobretudo, no que dela resulta. A palavra criatividade é recente no nosso léxico. Surge nos Estados Unidos em meados do século XX (Folio, 2011, p. 38) em forma de neologismo para significar a capacidade de idealizar e de produzir novas coisas. Nos anos 1950 a criatividade era vista como uma capacidade, uma força, um talento. A área da psicologia foi das primeiras a interessar-se pelo seu estudo, pretendendo entender de onde surge e por quais mecanismos (Guilford, 1950). A criatividade é, desde cedo, conotada com a noção de “capital humano”, sendo vista como uma capacidade aplicada à resolução de problemas e à inovação (LaChapelle, 1983, p. 132).

No final do século XX a palavra criatividade vai ser aplicada, também, a um nível mais macroestrutural e econômico, sendo um conceito fundamental para a afirmação de um modelo econômico neoliberal aplicado a um conjunto de dimensões da vida social: cidades, classes, *clusters*, turismo, empreendedorismo. De destacar um conjunto e autores de relevo que cunhou as noções de “cidade criativa” (Landry, 2012; Landry & Bianchini, 1995), e de “classe criativa” (Florida, 2002). Estas abordagens têm sido também altamente criticadas por um conjunto de autores (Mould, 2015; Schacter, 2014), apontando a leitura enviesada, classista, elitista, instrumental e economicista de muitas utilizações deste termo, nomeadamente por parte do poder público.

No entanto, aquilo que aqui nos importa não é tanto essa lógica utilitária e economicista da criatividade, mas antes outra dimensão. Interessa-nos focar a criatividade enquanto competência humana, aplicada em diferentes esferas da nossa vida coletiva. De uma forma geral, a criatividade está associada ao carácter inovador, muitas vezes disruptivo, de ideias que contribuem para a transformação (Paulus e Nijstad, 2003; Fischer e Vassen, 2011). Como refere White (2008, p. 46), a criatividade: “must affirm the unforeseeable and contingent, and consequently aspire to transcend the limits imposed by habits (even if momentarily) in order to disrupt the static and sedimented dimensions of human action”.

A criatividade está, então, basicamente associada à ideia de mudança, mas também à improvisação e resolução de problemas, funcionando numa interface entre a dimensão racional e emocional. Pode, por isso, ser entendida como provocadora, nomeadamente para visões mais conservadoras, porque cria tensão face ao que já estava instituído, ao que garante a estabilidade (Hallam e Ingold, 2007, p. 119). Geralmente a criatividade é entendida como uma capacidade individual, tendo sido estudada basicamente neste âmbito. Mais recentemente tem sido prestada maior atenção aos fatores sociais e contextuais associados à criatividade. Como referem Fischer e Vassen (2011) há um conjunto de novas abordagens teóricas no campo da teoria cultural (envolvendo, por exemplo, os conceitos de intertextualidade, hibridismo ou *participatory culture*) que abre espaço para pensar a criatividade na sua vertente coletiva, o que permite que falemos de criatividade “de grupo” (Sawyer, 2003; Paulus e Nijstad), “coletiva” (Armstrong, 2002; Fischer e Vassen, 2011) ou também “*distributed*” (Sawyer e DeZutter, 2009). Todavia, ainda que haja uma maior atenção por parte das ciências sociais à natureza coletiva da criatividade, esta está geralmente circunscrita a contextos microssociais e grupais, com redes e fronteiras espaciais bem delimitadas. Esta situação pode, no entanto, ser questionada à luz de novas possibilidades técnicas, que complexificam a nossa relação com os outros e pos-

sibilitam o surgimento de novas interações sociais de natureza desterritorializada. O surgimento da internet e, desde o início deste século, a rápida expansão desta rede e dos dispositivos de acesso à mesma (particularmente os móveis), veio alterar significativamente a forma como nos relacionamos com os outros, em diferentes esferas da vida coletiva (Castells, 2000, 2001). Esta condição de profunda interconexão desterritorializada tem implicações para a forma como a criatividade coletiva pode ser pensada, situação que tem sido, aliás, fortemente explorada por um conjunto de autores que tem trabalhado sobre o impacto da internet na cultura contemporânea. Noções como a de “inteligência coletiva” (Lévy, 2007), comunidades virtuais (Van Dijk, 1997; Recuero, 2004) ou cultura participativa (Jenkins, 2006; Soep, 2014; Burgess e Green, 2009) remetem para novas formas gregárias, para novas fórmulas de comunicação, de criação de sentido e de conteúdos que são geradas coletivamente e que dependem destes processos de criatividade de grupo.

A dimensão da criatividade também tem sido aplicada ao domínio da participação política, estando geralmente associada a modos de envolvimento na esfera pública de natureza não-institucional ou não-convencional. Por um lado, remetem para práticas de mobilização, expressão, reivindicação ou contenda política que utilizam formatos originais, inesperados e disruptivos. Por outro lado, também endereçam para os domínios da estética e da comunicação que, como sabemos, são fundamentais em política. E há todo um universo que se vem expandindo nesse domínio e que contrasta com a natureza rígida e pré-determinada da política institucional.

Essas formas de “participação criativa”, como denomina Michelletti (2010), exploram uma nova atitude perante o mundo. A literatura tem dado conta dessa dinâmica, trabalhando a partir de conceitos como “*creative democracy*” (Katherine Hankins, 2017), “*aesthetics of protest*” (Buser, et al., 2013), “*creative citizen*” (Hargreaves e Hartley, 2016) ou “*artivism*” (Sandoval e

Latorre, 2008), que revelam a importância da criatividade, quer para exercícios de micropolítica no cotidiano, quer para ações mais episódicas de *contentious politics*. A importância dessa dimensão para o exercício da cidadania e participação política é imensa.

Nesse âmbito, um dos termos que tem mais sido utilizado é o de ativismo, cunhado por Chela Sandoval e Gisela Latorre (2008, p. 82): “The term activism is a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism”. Apesar de ter surgido há pouco mais de uma década, esse termo procede de uma linhagem de práticas que não são propriamente novas. Podemos, por exemplo, referir todos os movimentos que combinaram arte e intenção política que o antecederam ao longo do séc. XX – Dadaísmo, Internacional Situacionismo, Fluxus, etc. (Di Giovanni, 2015; Delgado, 2013). É de notar a relação profunda entre ativismo e as práticas de ocupação do espaço público – bem como conceitos de performance e liminaridade que são usados para a sua compreensão –, como alguns autores notam (Di Giovanni, 2015; Mourão, 2015). Para além da estreita relação entre ativismo e os novos/novíssimos movimentos sociais, é igualmente de destacar como fator relevante para a crescente visibilidade de práticas artivistas, uma certa tendência atual da arte contemporânea de explorar o seu potencial político (Mourão, 2015).

No entanto, detectamos a mobilização dos recursos criativos num conjunto de outras atividades que não têm sido socialmente enquadradas no campo da arte que, como sabemos, é um termo carregado de normatividade.

Jovens e cidadania criativa

Após essas primeiras páginas podemos concluir que existe um imaginário social que reforça a ideia de uma juventude criativa, com práticas e ideias inovadoras, com capacidade para contornar

uma certa normatividade e cristalização sociais. Daí que a mudança social seja regularmente atribuída à juventude, por aquilo que vai impondo enquanto mudança de hábitos e estilos de vida.

O conceito de cidadania, na medida em que é mais abrangente permite integrar diferentes esferas de agência política, é aquele que, a nosso ver, melhor pode servir para descrever o campo de agência política dos jovens. A cidadania é um conceito polissêmico, que envolve distintas interpretações que oscilam entre o estritamente jurídico-legal e abordagens bem mais amplas envolvendo questões de índole social e cultural. No entanto, a literatura acadêmica tem vindo a reforçar uma leitura mais abrangente do conceito: “Rather than merely focusing on citizenship as legal rights, there is now agreement that citizenship must also be defined as a social process through which individuals and social groups engage in claiming, expanding or losing rights” (Isin e Turner, 2002, p. 4).

No seu sentido mais estrito, o conceito de cidadania, quando aplicado aos jovens, tem um conjunto vasto de implicações. Desde logo porque os jovens até atingirem a maioria estão privados de um conjunto de direitos e deveres típicos da cidadania, como no caso da capacidade de participação política por inteiro (possibilidade do exercício do voto). A cidadania é, por isso, um conceito hierárquico (Smith, 2015), exclusivista e homogeneizador (Menezes, 2011), na medida em que as crianças e jovens se veem impossibilitadas de aceder à cidadania plena por constrangimentos de ordem política, econômica e social. Como refere Machado Pais (2005, p. 57), esse é um conceito que marca linhas de pertença e, conseqüentemente, de exclusão:

Tradicionalmente, o conceito de cidadania estabelece fronteiras e margens entre sociedades e grupos. Uns são enquadrados (os “incluídos”), outros desenquadrados (os excluídos, os marginais). Mas as margens são definidas a partir do centro, isto é, de valores que são próprios de “nós” (os enquadrados) por contraposição a “eles” (os excluídos).

Desse modo, a cidadania tem estado associada à ideia de transição e de aquisição de um conjunto de atributos (Benedicto, 2011). Logo, é, em grande medida, um projeto e um objetivo na formação dos jovens. O que explica a existência de uma série de instituições sociais que trabalham no sentido de formar o “bom cidadão”, de acordo com um conjunto de normas sociais. Abordagens mais recentes propõem que a cidadania não seja pensada como um estado a ser alcançado com a maioria (estado adulto), mas antes um processo social (de envolvimento com o mundo) (Hall, Coffey e Williamson, 1999; Harris, 2015). De acordo com Harris (2015, p. 84), cidadania juvenil (*youth citizenship*) corresponde a: “The ways young people operate and are recognized as competent social and civic actors”, em três áreas: Participação, Pertença e Reconhecimento. “Participation is about engagement in society and constructing a publicly minded self, belonging is about membership and social and civic bonds, and recognition is about having one’s competencies and rights acknowledged.” (Harris, 2015, p. 85).

Não basta hoje pensar na cidadania apenas enquanto um estatuto jurídico-legal, mas antes como um processo que tem em consideração a forma como os indivíduos se relacionam com uma comunidade política. Há, então, um alargamento da própria definição que decorre de transformações sociais que ocorreram historicamente e que colocam em causa alguns dos princípios da lógica de atribuição da cidadania por parte do Estado-nação, mas também de uma complexificação da estrutura social que exige novas formas de reconhecimento social e atribuição de direitos.

Pensar a cidadania não como um estatuto, mas antes como um processo, implica ter em consideração a dinâmica que envolve as lutas dos sujeitos num determinado campo político e, como sugere Isin (2017), uma abordagem performativa da cidadania. Os direitos e deveres da cidadania envolveram, historicamente, luta e negociação. A cidadania é praticada não apenas pelo exercício de determinados direitos, mas também pela reivindicação deles. De acordo com o autor, uma perspectiva performativa da

cidadania como reivindicação de direitos cruzando múltiplos grupos sociais e comunidades políticas revela as suas possibilidades criativas e transformadoras. Nas palavras de Isin, a cidadania performativa

(...) enables researchers to study how people stage creative and transformative resistances and articulate claims against domination (e.g. oppression, repression, discrimination, inequality) and the injustices it precipitates. Their focus is not only on the exercise of rights and duties as they exist but also on claiming rights and duties yet to come as a result of social struggles. (Isin, 2017, p. 506).

O autor foca a sua atenção nas ações dos indivíduos, na forma como as pessoas criativamente performam a cidadania em vez de seguirem um guião. Esta dinâmica desempenha um papel importante na contestação e construção de cidadania e na atribuição de sentido aos direitos. É neste contexto que surgem os “atos de cidadania”:

(...) those acts that transform forms (orientations, strategies, technologies) and modes (citizens, strangers, outsiders, aliens) of being political by bringing into being new actors as activist citizens (claimants of rights and responsibilities) through creating new sites and scales of struggle. (Isin, 2017, p. 506).

E como pode essa cidadania ser exercida criativamente por parte dos jovens? De diferentes formas a nosso ver. Desde logo no simples ato de criação, a partir do qual, como vimos, se questiona o instituído, se rompe o cristalizado, se produz inovação e propõe transformação social. E, neste caso, importa entender que apesar de a criatividade ser particularmente aplicada no campo da arte e da produção estética, cultural e científica, consideramos que esta é uma competência genérica humana. Como tal, interessa-nos pensar a criatividade na perspectiva do

homem comum, aquela que é utilizada nas diferentes esferas do cotidiano, no sentido da “*vernacular creativity*” (Burguess, 2006) ou da “criatividade simbólica” (Willis, 1990). O conceito de criatividade simbólica empregue por Willis no âmbito do seu estudo das culturas juvenis é a este respeito muito relevante.

A dimensão da criatividade quotidiana, aplicada nas diferentes esferas do lazer, do lúdico, da sociabilidade ou produção cultural e simbólica é algo que tem sido particularmente escrutinado no âmbito dos jovens (Hebdige, 1976; Willis, 1990; Bennet, Campos, 2010; Bennett e Kahn-Harris, 2004; Feixa, 2006). A dimensão da produção estética, seja através da visualidade e do estilo (Feixa e Porzio, 2008; Campos, 2011b), seja através da criação de diversos conteúdos musicais, digitais, videográficos, etc. (Bennet, 2015; Guerra, 2018; Simões, 2010; Aderaldo e Raposo, 2016), tem estado fortemente associada à constituição das culturas e subculturas juvenis. Mas a criatividade também é aplicada na forma como o espaço é empregue, remetendo para novas fórmulas de apropriação do território que, em muitos sentidos, contradizem os usos pré-definidos e autorizados (Pais, 2005; Campos, 2011a; Feixa, 2003). Ora essas expressões podem ser consideradas, em muitos sentidos, como atos de cidadania, na medida em que envolvem uma afirmação ou luta por certos direitos. Direitos de expressão ou de uso da cidade, por exemplo.



Fig. 1 - Stencil fazendo alusão ao desemprego juvenil (Covilhã, Portugal).



Fig. 2 - Stencil fazendo alusão à coerção e violência policial sobre os jovens (bairro da Cova da Moura, Amadora, Portugal).



Fig. 3 – Greve climática juvenil, Extinction Rebellion Portugal (Lisboa).

Desse modo, grande parte da forma como a juventude se empenha em causas sociais, em movimentos alternativos de contestação ou resistência ao Estado e aos poderes dominantes, na constituição de políticas de identidade em torno do gênero, da etnia, etc., passa por processos criativos e pela produção e consumo de artefatos estéticos. Daí que haja uma extensa literatura que aponta precisamente para o papel político das DIY cultures (McKay, 1998; Hargreaves e Hartley, 2016) ou do ativismo cultural (Buser et al., 2013; Baumgarten, 2015) e, mais especificamente, em práticas como as do punk (Guerra, 2018), do rap (Campos, Nunes e Simões, 2016; Campos e Vaz, 2013; Raposo, REF), do graffiti e da street art (Campos, 2018a, 2018b; Zaimakis, 2015; Yanik, 2015), da performance (Juris, 2015; Vergara, 2015; Mourão, 2015) ou do vídeoativismo (Aderaldo, 2017). Neste contexto, e como refere Harris (2015, p. 87): “What we must grapple with now, however, is the enduring importance that the domains of culture and leisure have in the lives of the current generation, and their significance as a space of civic life and for the achievement of competencies and coherence”.

Conclusão

Este artigo surge no âmbito de uma reflexão teórica e conceptual ainda em curso que pretende fazer uma articulação entre os jovens, a criatividade e as formas contemporâneas de participação política. A relevância dessa questão é determinada, desde logo, por um discurso apoiado por dados científicos e que encontra eco na esfera pública, que diagnostica um problema. O problema identificado é o da crise do regime democrático que, em grande medida, é causa e consequência de um gradual descrédito dos atores e instituições e um crescente desapego dos cidadãos, particularmente dos mais jovens. Este diagnóstico justifica a produção de um discurso por parte do poder público e de ações que visam contrariar essas tendências, educando para a cidadania e procurando criar laços mais fortes entre os jovens e o sistema político.

Esta visão pessimista é contrariada por uma linha de pesquisa que recupera o papel dos jovens como sujeitos políticos relevantes, entendendo inclusive a sua ação como uma expressão de dinamismo e um indicador de saudabilidade do regime democrático. A sua postura, umas vezes apontada como apática, outras como apolítica, não deixa de ser profundamente política, na medida em que revela uma atitude perante as instituições e os seus atores que redunde, tantas vezes, em vias diversas para a participação. É no campo do exercício de uma cidadania expandida que podemos encontrar muitos desses casos. Contrariamente a uma visão minimalista da política e da cidadania, que tende a olhar para os cidadãos num papel passivo, de “espectadores que votam” (Walzer, 1995, p. 165, apud Menezes, 2011, p. 334), convém olhar o horizonte de forma mais alargada, procurando não apenas outras formas de compreender o político, mas também de o exercer. Daí que muitos jovens rappers da periferia da área metropolitana de Lisboa tenham sido pioneiros ao lançar as bases para a denúncia do racismo e da violência policial em Portugal, quando esta questão era praticamente ignorada

pelos poderes públicos e instituições políticas (Fradique, 2003; Campos, Nunes e Simões, 2016). Também foram os jovens que se mobilizaram no recente período da crise financeira e econômica, utilizando as paredes para através do graffiti expressarem o seu descontentamento (Zaimakis, 2015; Campos, 2018b). De igual forma, as causas climáticas têm sido fortemente dinamizadas e ampliadas a partir da mobilização de jovens que seguem o exemplo de G. Thurnberg.

A criatividade surge de mãos dadas com esses processos de agência política que expandem o campo da política e anunciam novas “agendas”, “esferas” e “formas de ação” (Beck, 2001). Em alguns casos os jovens estão mesmo na linha da frente, trazendo para a esfera pública novas questões e problemas ou inaugurando novos procedimentos. A criatividade entrevê-se nos processos coletivos que dão origem a formas emergentes de ativismo digital (Simões e Campos, 2020; Campos e Simões, 2018) e de cultura participativa (Jenkins, 2006; Soap, 2014), na forma como o território citadino é apropriado para ações de *flash mob* (Molnar, 2014) ou para a ação disruptiva dos pixadores da periferia das cidades brasileiras (Pereira, 2016). Nestes casos referidos, independentemente da ação ser conscientemente política ou não, fato é que se impõe como ação e discurso, exigindo que lhe prestemos atenção, deste modo conquistando um lugar na esfera pública. Há, por isso, uma cidadania inovadoramente participada (Pais, 2005, p. 57), “uma cidadania de novos direitos conquistados, cuja premência é justificada pelas circunstâncias ou necessidades mutáveis da vida”.

Referências

Aderaldo, Guilherme. “Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas”, **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 6, No 2 | -1, 2017, 31-48.

Aderaldo, Guilherme e Otávio Raposo. “Deslocando fronteiras, notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa”, **Horizontes Antropológicos**, vol.22, n.45, 2016, pp.279-305.

Baumgarten, B. Culture and Activism across Borders. In B. Baumgarten, P. Daphi and P. Ullrich (eds.), **Conceptualizing Culture in Social Movement Research**. Basingstoke: Palgrave, 2015, 91-112.

Beck, U. Freedom’s Children. In: U. Beck and E. Beck-Gensheim (eds.), **Individualisation**. London: Sage, 2001, 156-171.

Benedicto, J. The political cultures of young people: an uncertain and unstable combinatorial logic. **Journal of Youth Studies** 16(6): 2013, 712-729.

Benedicto, Jorge. “Transições juvenis para a cidadania: uma análise empírica das identidades cidadãs” in José M. Pais, René Bendit e Vítor S. Ferreira (Org.) **Jovens e rumos**, Imprensa de Ciências Sociais: Lisboa, 2011, pp. 353-372.

Bennett, A. Youth and Play: Identity, Politics and Lifestyle. In. J. Wyn and H. Cahill (eds.), **Handbook of Children and Youth Studies**. New York: Springer, 2015. 775-788.

Bennett A. and Kahn-Harris, K. (eds.) After Subculture: Critical Studies in **Contemporary Youth Culture**. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2004.

Bennett, W Lance and Segerberg, Alexandra. Digital media and the personalization of collective action: Social technology and the organization of protests against the global economic crisis. *Information, Communication & Society* 14, 6, 2011, 770--799.

Boyd, A., & Mitchell, D. O. (Eds.). **Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution**, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1bkm5nd>

Burgess, J. Hearing Ordinary Voices: Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling. Continuum. **Journal of Media & Cultural Studies** 20(2), 2006, 201-214.

Burgess, J. and Green, J. **YouTube. Online Video and Participatory Culture**. Cambridge: Polity, 2009.

Buser, M., Bonura, C., Fannin, M. and Boyer, K. Cultural activism and the politics of place-making. **City** 17(5), 2013, 606-627.

Campos, R. Graffiti, visual culture and ethnicity: the black neighbourhood of Kova da Moura. In R. Martins and M. Canevacci (eds.), **Lusophone Hip-Hop. Who We Are and Where We Are: Identities, Urban Culture and Belonging**. Oxford: Sean Kingston Publishing, 2018a, 41-60.

Campos, Ricardo. The Crisis on the Wall. Political Muralism and Street Art in Lisbon. In I. David (ed.), **Crisis, Austerity and Transformation. How Disciplinary Neoliberalism is Changing Portugal**. London: Lexington Books, 2018b, 109-130.

Campos, Ricardo. "O direito à voz no espaço público. Uma reflexão em torno das formas de apropriação do juvenil dos territórios urbanos", in Rosana Martins, Maria Goretti Pedroso e Francico Cádima, **Espaço público e direitos humanos: novos desafios**, Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011a, pp. 135-147

Campos, Ricardo. "Identidade, imagem e representação na metrópole." In Campos, R; Brighenti, A. e Spinelli, L. (Org.) Uma cidade de Imagens. Produção e consumo visual na cidade, Lisboa, **Mundos Sociais**, 2011b, pp. 15-30 (ISBN 978-989-8536-03-7)

Campos, R., Nunes, P. and Simões, J. Protest rap and young Afro-descendants in Portugal. In J. Sardinha and R. Campos (eds.) **Transglobal Sounds. Music, Identity and Migrant Descendants**. New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2016, 113-132.

Campos, Ricardo e Simões, José. "Jóvenes, medios digitales y participación política en Portugal" in José Sánchez, Eduard Ballesté e Carles Feixa (Org.) **Política, movimientos sociales y juventud después de la primavera indignada**, Lleida: Editorial Milenio, 2018, pp. 63-89

Campos, R., Simões, J. A. and Pereira, I. Digital media, representations and practices of recent activism in Portugal. **Communications: The European Journal of Communication Research** 43(4), 2018, 489-507.

Campos, Ricardo e Simões, José. "Digital participation at the margins: online circuits of rap music by Portuguese Afro-descendant youth", **Young: Nordic Journal of Youth Research**, 22 (1), 2014, 87-106 (ISSN 1103-3088) DOI: 10.1177/1103308813512931

Campos, Ricardo; Vaz, Cláudia. "O rap e o graffiti como dispositivos de reflexão identitária de jovens afrodescendentes em Portugal.", **Sociedade e Cultura**, Vol.16, nº1, 2013, 127-139 [ISSN (versão eletrônica): 1980-8194 / ISSN (versão impressa): 1415-8566] <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/28216/16061>

Carmo, Renato e Simões, José (orgs.). **Protest, Youth and Precariousness**. Oxford: Berghahn Books, 2020.

Castells, M. Materials for an exploratory theory of the network society. The British **Journal of Sociology**, 51(1), 2000, 5-24. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00005.x>

Castells, M. **La société en réseaux**. Paris: Fayard, 2001.

Delgado, Manuel. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", **Quaderns-e, Institut Català d'Antropologia**, Número 18 (2), 2013, pp. 68-80.

Di Giovanni, Julia Ruiz. "Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo", **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol.4, No2, 2015, pp.13-27.

McKay, G. DIY culture: Notes towards an intro. In G. McKay (ed.), **DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain** (pp. 2–43). London: Verso, 1998.

Mourão, Rui. "Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência", **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol.4, Nº2, 2015, pp.53-69.

Farthing, R. The politics of youthful antipolitics: representing the 'issue' of youth participation in politics. **Journal of Youth Studies** 13(2), 2010, 181-195.

Feixa, Carles. **De jóvenes, bandas y tribus**. Barcelona: Ariel, 2006

Feixa, Carles. A cidade secreta: os espaços quotidianos dos jovens, **Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação**, nº 3, p. 125-140, 2003

Feixa, Carles; PORZIO, Laura. Um percurso visual pelas tribos urbanas de Barcelona. In: PAIS, José M.; CARVALHO Clara; GUSMÃO Neusa M. (Org.) **O Visual e o Quotidiano**, org. Lisboa: ICS, 2008, p. 87-113

Feixa, Carles e Jordi Nofre (Eds.). **#Generación Indignada: Topías y utopias del 15M**. Lleida: Editorial Milenio, 2013.

Feixa, C., Pereira, I. and Juris, J. Global citizenship and the 'New, New' social movements: **Iberian connections**. **Young** 17(4), 2009, 421-442.

Fischer, G. and Vassen, F. Collective Creativity: Traditional Patterns and New Paradigms. In G. Fischer and F. Vassen (eds.), **Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts**. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Florida, R. **The Rise Of The Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life**. New York: Basic Books, 2002.

Folio, J.-P. Au-delà de l'art : Créativité et expérience esthétique. **Gérontologie et Société**, 34(137), 2011, 37-48. <https://doi.org/doi:10.3917/g.s.137.0037>

Fradique, Teresa. **Fixar o movimento – Representações da música rap em Portugal**, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

Garcia-Albacete, G. M. **Young People's Political Participation in Western Europe Continuity or Generational Change?** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Guilford, J. P. Creativity. **American Psychologist**, 5(9), 1950, 444–454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>

Giroux, H. **Youth in Revolt: Reclaiming a Democratic Future**. New York: Routledge, 2016.

Guerra, P. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, 12(2), 2018, 241–259.

Hall, S. and Jefferson, T. (eds.) **Resistance through rituals: youth cultures in post-War Britain**. London: Hutchinson, 1976.

Hallam, E., & Ingold, T. **Creativity and cultural improvisation**. (Associatio). New York: Berg Publishers, 2007.

Hankins, K. **Creative democracy and the quiet politics of the everyday**. *Urban Geography* 38(4), 2017, 502-506.

Hargreaves, I. and Hartley, J. **The Creative Citizen Unbound. How Social Media and DIY Culture Contribute to Democracy, Communities and the Creative Economy**. Bristol: Policy Press, 2016.

Harris, A. Transitions, Cultures, and Citizenship: Interrogating and Integrating Youth Studies in New Times. In D. Woodman and A. Bennett (eds.), **Youth Cultures, Transitions, and Generations. Bridging the Gap in Youth Research**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, 84-98.

Harris A., Wyn J. and Jones S. Beyond apathetic or activist youth: 'Ordinary' young people and contemporary forms of participation. **Young** 18(9), 2010, 9-32.

Hart, M. Humour and Social Protest: An Introduction. **International Review of Social History** 52, 2007, 1–20.

Hebdige, D. **Subculture: The Meaning of Style**. London, Methuen, 1976.

Insin, E. F. Performative Citizenship. In A. Shachar, R. Bauböck, I. Bloemraad and M. Vink (eds.), **The Oxford Handbook of Citizenship**. Oxford: Oxford University Press, 2017, 500-523.

Insin, E. F. Theorizing acts of citizenship. In E. F. Insin and G. M. Nielsen (eds.) **Acts of Citizenship**. London: Zed Books, 2008, 13-43.

Insin E. F. and Nielsen, G. M. (eds.) **Acts of Citizenship**. London: Zed Books, 2008.

Inin, E. F. and Turner, B. S. Citizenship Studies: An Introduction. In E. F. Inin and B. S. Turner (eds.) **Handbook of Citizenship Studies**. London: Sage, 2002.

Jeffrey, C. Geographies of children and youth II: Global youth agency. **Progress in Human Geography** 36(2), 2012, 245–253.

Jenkins, H. **Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture**. New York: New York University Press, 2006.

Juris, J. Embodying Protest: Culture and Performance within Social Movements. In B. Baumgarten, P. Daphi, and P. Ullrich (eds.), **Conceptualizing Culture in Social Movement Research**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, 82-104.

Kahne, J., Middaugh, E. and Allen D. Youth, new media, and the rise of participatory politics. In D. Allen and J. S. Light (eds.), **From Voice to Influence: Understanding digital citizenship in a digital age**. Chicago: The University of Chicago Press, 2015, 35-55.

Kennelly, J. **Citizen Youth: Culture, Activism, and Agency in a Neoliberal Era**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011..

La Chapelle, J. Creativity Research: Its Sociological and Educational Limitations. **Studies in Art Education**, 24(2), 1983, 131–139.

Lack, J. **Why are we “artists”? 100 World Art Manifestos**. UK: Penguin Random House UK, 2017.

Landry, C.. **The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators**. London: Earthscan, 2012.

Landry, C., & Bianchini, F. **The Creative City**. London: DEMOS, 1995.

Lazar, S. and Nuijten, M Citizenship, the self, and political agency. **Critique of Anthropology** 33(1), 2013, 3-7.

Lévy, Pierre. **Inteligência coletiva. Para uma antropologia do ciberespaço** 5ª ed. [S.l.]: Loyola, 2007.

Loader, B. D., Vromen, A., and Xenos, M. A. The networked young citizen: Social media, political participation and civic engagement. **Information, Communication & Society** 17(2), 2014, 143-150.

Menezes, Isabel. “Da (inter)acção como alma da política: para uma crítica da retórica “participatória” nos discursos sobre jovens”, in José M. Pais, René Bendit e Vítor S. Ferreira (Org.) **Jovens e rumos, Imprensa de Ciências Sociais**: Lisboa, 2011, pp. 333-354

Molnár, V. Reframing Public Space Through Digital Mobilization: Flash Mobs and Contemporary Urban Youth Culture, **Space and Culture** , 17(1), 2014, 43–58.

Moral, Jésus Sanz. "A participação política dos jovens portugueses: integração, participação, representatividade e legitimidade institucional" in José M. Pais, René Bendit e Vítor S. Ferreira (Org.) **Jovens e rumos**, Imprensa de Ciências Sociais: Lisboa, 2011, pp. 373-394

Mould, O. **Urban Subversion and the Creative City**. London & New York: Routledge, 2015.

Muggleton, D. and Weinzierl, R. (eds.) *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg, 2003.

Pais, José Machado. Jovens e cidadania. **Sociologia, Problemas e Práticas**, nº 49, 2005, p. 53-70.

Pais, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: IN-CM, 1993.

Paulus, P. B. and Nijstad, B. A. Group Creativity. An Introduction. In P. B. Paulus and B. A. Nijstad (eds.), **Group Creativity: Innovation through Collaboration**. Oxford New York: University Press, 2003, 3-14.

Pickard, Sarah and Bessant, Judith. Introduction. In S. Pickard and J. Bessant (eds.) **Young People Re-Generating Politics in Times of Crises**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

Pitti, I. **Youth and Unconventional Political Engagement**, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

Recuero, Raquel da Cunha. "Comunidades virtuais - Uma abordagem teórica" **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, 2004. (<http://www.bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-comunidades-virtuais.pdf>)

Sánchez, J., Ballesté, E. and Feixa, C. (eds.) **Política, movimientos sociales y juventud después de la primavera indignada**. Lleida: Editorial Milenio, 2018.

Sandoval C. and Latorre G. Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. In A. Everett (ed.), **Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008, 81-108.

Sawyer, R. K. **Group Creativity: Music, Theater, Collaboration**. London: Psychology Press, 2003.

Sawyer, R. K. and DeZutter, S. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge from **Collaboration**. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts** 3(2), 2009, 81-92.

Schacter, R. The ugly truth: Street Art, Graffiti and the Creative City. *Art & the Public Sphere*. 3 (2): 161-176 Simões, José Alberto (2010), **Entre a rua e a internet. Um estudo sobre o hip-hop português**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2014.

Simões, J. and Campos, R. Digital Media, Youth and the New Grammars of Activism in Portugal. In R. Carmo and J. Simões (orgs.) **Protest, Youth and Precariousness**. Oxford: Berghahn Books, 2020.

Simões, J. A. and Campos, R. Digital Media, Subcultural Activity and Youth Participation: The cases of protest rap and graffiti in Portugal. **Journal of Youth Studies** 20(1), 2017, 16-31.

Simões, J. A., Campos, R., Pereira, I. and Esteves, M. Digital Activism, Political Participation and Social Movements in Times of Crisis. In I. David (ed.) **Crisis, Austerity, and Transformation How Disciplinary Neoliberalism Is Changing** Portugal. London, Lexington Books, 2018, 71-90.

Sloam, J. and Henn, M. Youthquake. The Rise of Young Cosmopolitans in Britain. Basington: **Palgrave Studies in Young People and Politics**, 2019.

Soep, E. **Participatory Politics. Next-Generation Tactics to Remake Public Spheres**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014.

Staheli, L. A., Attoh K. and Mitchell, D. Contested Engagements: Youth and the Politics of Citizenship. **Space and Polity** 17(1), 2013, 88-105

Stolle, D. and Hooghe, M. Shifting Inequalities? Patterns of Exclusion and Inclusion in Emerging Forms of Political Participation. **European Societies** 13(1), 2011, 119-142.

Street, John; Inthorn, Sanna e Scott, Martin. **From entertainment to citizenship**. Machester: Manchester University Press, 2013.

Van Dijk, Jan. "The reality of virtual communities" in Jo Groebel (ed.) **Trends in Communication I**. Amsterdam: Boom Publishers, 1997, pp. 39-63.

Vandegrift, D. Youth Political Subjectivity in the Global South: Crossing Conceptual Boundaries in Less Examined Contexts. In D. Woodman and A. Bennett (eds.), **Youth Cultures, Transitions, and Generations. Bridging the Gap in Youth Research**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, 142-156.

Vergara, Camile. "Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs", **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 4, No 2 | -1, 2015, 105-123.

Willis, P. **Common Culture: Symbolic Work at Play in Everyday Cultures of the Young**. Milton Keynes, Open University Press, 1990.

White, M. Can an Act of Citizenship Be Creative? In E. F. Isin and G. M. Nielsen (eds.) **Acts of Citizenship**. London: Zed Books, 2008, 44-56.

Yanik, L. "Humor as Resistance? A Very Short Analysis of the Gezi Park Protest Graffiti". In Toktamış, K. and David, I. (eds.), **Everywhere Taksim: the Gezi**

Spirit and the New Dynamics in Turkish Politics. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2015, 153-184.

Zaimakis, Yiannis. 'Welcome to the civilization of fear': on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis". **Visual Communication** 14 (4), 2015, 373-396

Recebido em 09/04/2020

Aprovado em 01/06/2020

*Di Kamaradas a Irmãos**: o Rap Cabo-Verdiano e a (Re)Construção de uma Identidade de Resistência

Redy Wilson Lima**

Resumo

O hip-hop apresenta-se aos jovens urbanos cabo-verdianos na segunda metade dos anos de 1980 em formato *break dance* ou *b-boying* nos dois maiores centros urbanos, Praia e Mindelo. Nos anos de 1990, o rap, influenciado pelos beats caribenhos, começa-se a desenvolver na cidade capital e no início dos anos de 2000 territorializa-se nos bairros periféricos e passa a estar associado aos gangues e à violência de rua. Nos finais dos anos de 2000, começa a ser utilizado por algumas organizações de rua como veículo de difusão de mensagens pan-africanista e afrocêntrica e a partir de 2010 torna-se uma importante plataforma identitária e política. Com este artigo, baseado num trabalho etnográfico sobre o rap e os movimentos sociais nas cidades da Praia e do Mindelo, pretendo discutir a importância deste gênero musical no seio dos jovens em processo de desafiliação e o seu papel na (re)construção de uma identidade de resistência.

Palavras-chave: Rap cabo-verdiano. Identidade. Resistência. Cabo Verde.

* De camaradas a irmãos.

** Sociólogo, doutorando em Estudos Urbanos na FCSH-UNL e no ISCTE-IUL, pesquisador e professor assistente no Instituto Superior de Ciências Jurídicas e Sociais de Cabo Verde. E-mail: redywilson@hotmail.com

Di kamaradas a irmons: the cape verdean rap and the (re)construction of a resistance identity

Abstract

The Hip-hop presents to urban young Cape Verdeans at the second half of the 1980s in break dance or b-boying format in the two largest urban centers, Praia and Mindelo. In the 1990s, rap, influenced by Caribbean beats, began to develop in the capital city e at the early 2000s it territorialized in peripheral neighborhoods and became be associated with gangs and street violence. In the late 2000s, it started to be used by some street organizations as a vehicle for spreading pan-Africanist and Afrocentric messages, and from 2010 it became an important identity and political platform. With this paper, based on a ethnographic work on rap and social movements in the cities of Praia and Mindelo i intend to discuss the importance of this musical genre for young people in process of disaffiliation and its role in (re)construction of an identity of resistance.

Keywords: Cape verdean rap. Identity. Resistance. Cabo Verde.

Di kamaradas a irmons: el rap caboverdiano y la (re) construcción de una identidad de resistencia

Resumen

El hip-hop se presenta a los jóvenes caboverdianos urbanos en la segunda mitad de la década de 1980 en un formato break dance o b-boying en los dos centros urbanos más grandes, Praia y Mindelo. En la década de 1990, el rap, influenciado por los ritmos caribeños, comenzó a desarrollarse en la ciudad capital y a principios de la década de 2000 se convirtió en territorial en los barrios periféricos y se asoció con las pandillas y la violencia callejera. A finales de la década de 2000, algunas organizaciones de la calle comenzaron a utilizarlo como un vehículo para la difusión de mensajes panafricanistas y afrocéntricos y, a partir de 2010, se convirtió en una importante plataforma política y de

identidad. Con este artículo, que viene de un trabajo etnográfico sobre rap y movimientos sociales en las ciudades de Praia y Mindelo, tengo la intención de discutir la importancia de este género musical entre los jóvenes en un proceso de desafiliación y su papel en la (re) construcción de una identidad de resistencia.

Palabras clave: Rap caboverdiano, identidad, resistencia, Cabo Verde

O rap e a emergência de uma consciencialização identitária

*Kabuverdianu e ka afrikanu/Inton ami e afrokabuverdi-
nu/Pamo mi e disendenti di mandjaku/Ami e pretu ami e ka
branku/Ami e disendenti di mandinga/N ka merkanu nen n
ka tuga/Nu kre ses kor nu kre ses kabelu/Na fundu nu kre
kel ki dentu nos kabesa es metenu/Es ta dita nu ta aplika i di
nos nu ta abdika/Es asasina i es paga pensamentu di Amílcar
[Cabral]/Nos cultura e afrikana.../Purtugues frutu di strupu,
violência i burgues/Na tenpestadi, Amistad, privan di nha li-
berdadi/Oji mi e independenti ku krizi di identidade/Ta faltan
umildadi i unidade/Ta faltan amizade i solidariadadi/Ta fal-
tan irmandade na nos sosiedadi/Seriedadi i konpaixon entri
irmons/Dja sta bom di rasismu i kurupson.../Sekulu XVII nasi
kabuverdianu/Rijistadu i privilijiadu/Konpurtamentu dis-
prezentu moda papá ingratu/Da kontinuidadi di mal-tratu
pamo peli e klaru/Tudu influensia kontinenti [afrikanu] ko-
notadu ku feitisu/Ka ta seta nos kabelu oji nu ta poi pustisu/
Afrikanas kuranderas considera fitesera.../Kel ki kolonu inxi-
na ki e nos disciplina.../Viva Shaka Zulu i tudu kes otu guuu/
Si nu ka unifica nu ka ta txiga la/Valoriza pensadoris moda
Thomas Sankara”¹ (Da Lomba e Cabral, 2020).*

1 Se cabo-verdiano não é um africano/Então eu sou um afro-cabo-verdiano/Porque sou um descendente de *mandjakus*/Sou preto e não branco/Sou descendente de Mandingas/ Não sou americano nem português/Queremos as suas cores e os seus cabelos/No fundo queremos aquilo que nos obrigaram a interiorizar/Eles ditam e nós aplicamos e abdicamos o que é nosso/Assassinaram e apagaram o pensamento de Amílcar [Cabral]/A nossa cultura é africana.../Somos portugueses frutos de estupro, violência e burguesia/ Na tempestade, Amistad privou-me a liberdade/Hoje sou independente, mas com crise de identidade/Falta-me humildade e unidade/Falta-me amizade e solidariedade/Falta irmandade na nossa sociedade/Seriedade e compaixão entre irmãos/Basta de racismo e corrupção.../No século XVII nasceu o cabo-verdiano/Registado e privilegiado/Com o

No final de janeiro de 2020, Ga Da Lomba e Kuumba Cabral publicaram no canal *YouTube* o vídeo *Afrokabuverdianu*², interpretado, inicialmente, por uma parte de pessoas com quem conversei, como uma espécie de reprodução da narrativa da negação de África, atitude característica do cabo-verdiano. Contudo, ao ouvir a música, verifica-se que a ênfase é colocada na violência colonial, na crise de identidade e na relação dos cabo-verdianos com os imigrantes da costa ocidental africana, o que deixa perceber que através de um título polêmico, o interesse foi desconstruir a ideia de uma suposta identidade “afro-cabo-verdiana”.

Em entrevista, os dois *rappers* explicaram desta forma o conceito por detrás da música:

Afro-cabo-verdiano é uma ironia. Não existe um afro-cabo-verdiano. Ou és um africano ou não és. Foi uma brincadeira dizer que se já não sou um africano então sou um afro-cabo-verdiano. Europeu é que não somos. Somos africanos. Eu hoje sei sobre África porque procurei por mim mesmo. Como rapper, para conhecermos a nossa identidade temos de ir ao passado. Fomos ocidentalizados. Sofremos uma lavagem cerebral.... fomos um entreposto comercial de escravos. Somos misturados é verdade, mas da Europa é apenas uma minoria. Pegas no mais claro daqui e metes em Portugal e duvido que não seja tratado de preto... esta crise de identidade tem a ver com o fato de nos acharmos espaciais (Ga, Praia, fevereiro 2020).

Afro-cabo-verdiano é um tema que reflete esta crise de identidade que temos. Isso remete-te a muitas questões, a querer saber, a sentir que estás no oceano,

comportamento de desprezo como o seu pai ingrato/A continuar os maus-tratos por causa da pele clara/Todas as influências do continente [africano] a serem conotadas com feitiçaria/A não aceitar o nosso cabelo e a colocar postição/A considerar as curandeiras africanas como feiticeiras.../Tomamos como a nossa disciplina aquilo que o colono nos ensinou.../Viva Shaka Zulu e todos os outros gurus/Se não nos unificamos não vamos a lado algum/Temos de valorizar pensadores como Thomas Sankara.

2 Ver aqui: https://www.youtube.com/watch?v=WN_-QNYBpZM.

digo... como disse o homem com quem discuti, nós somos o povo do oceano. Nesse sentido, é uma crise que sentimos aqui... é um tema específico, mas é transversal, fala de muitos outros temas... a forma como nós surgimos, como é o nosso comportamento, como tratamos da questão do barlavento e sotavento e todas essas expressões que aqui se usam. Mas, quando ouves o coro, entendes o que realmente queremos dizer, para afirmamos como africanos. Afro-cabo-verdiano é um título estratégico que lhe demos (Kuumba, Praia, março 2020).

Enquanto fenômeno identitário (Auzanneau, 2001), pós-colonial (Prévos, 2001), transnacional (Kelley, 2006), localizado (Simões, 2010), transcultural e transurbano (Mbaye, 2011), político (Moussab, 2011), pan-africanista (Saucier, 2011) e contracolonial (Lima e Robalo, 2019), o rap fez emergir nos jovens cabo-verdianos aquilo que Pais (2007) chamou de identidades reflexivas e reflexividade estética, na medida em que reorientaram as suas identidades consoantes a sua condição social, condicionado pela modernidade impositiva, mas buscando responder a partir de uma reflexividade transformadora, isto é, em contextos de desigualdades e de crises de identidade, os jovens buscam identificar-se com estéticas performativas urbanas desviantes, mesmo sendo percebidas inicialmente como culturalmente estranhas ao seu universo, mas com capacidades atrativas globalizantes.

Ao refletir sobre as múltiplas dimensões de violência nos Estados Unidos, simultaneamente a partir da perspectiva de vítimas e agentes, as narrativas do *gangsta* rap e revolucionário Tupac Shakur³ tornou-se num manifesto de luta comum dos habitantes de territórios urbanos periféricos ao redor do mundo (Ilan, 2015

3 Rapper e ator norte-americano nascido na zona Este de Harlem, Nova Iorque, conhecido ainda por 2 Pac, Pac ou Makaveli. Pac tinha a fama e nome de revolucionário. Era filho de pais ex-Black Panther Party, tendo vivido muito tempo com o padrasto, igualmente um ex-membro deste movimento partidário. Nas suas letras falava do nacionalismo negro, igualdade e liberdade. Insurgiu-se contra o sistema racial e social norte-americano e foi assassinado em 1996 por um atirador desconhecido.

cit. in Dziewanski, 2020). No caso de Cabo Verde, essas narrativas, ao coincidirem com a situação social de muitos jovens, criaram condições para que pudessem olhar ao seu redor a partir de uma perspectiva alternativa que lhes possibilitasse ter uma nova compreensão dos processos históricos que estão na base da formação sociocultural do arquipélago. Isto ficou expresso na fala de um jovem ativista cabralista, num workshop sobre o hip-hop em maio de 2013, na cidade da Praia, ao afirmar que a força de “Tupac foi ter focado aquilo que a sociedade precisava de ouvir”, fazendo com que através do rap começasse “a compreender um conjunto de situações que te rodeiam e a expressá-la”.

A minha pesquisa no rap cabo-verdiano iniciado em 2010 tem mostrado de forma inequívoca que ele tem sido um dos maiores responsáveis para o (re)início de um processo de reconstrução identitária em torno de uma cultura que tem no contexto africano a sua gênese, o que fez com que houvesse, pelo menos nesse contexto, a rejeição de uma identidade atlântica, importada pelos claridosos⁴, reproduzida por uma parte da elite cultural pós-movimento claridoso e apropriada pela classe política.

Do achamento à invenção da identidade mestiça

Achada no ano de 1462⁵ a cerca de 500 km da costa ocidental africana e dividida territorialmente em duas capitânias entregues aos alegados achadores e homens da casa do rei, a coroa portuguesa concedeu em 1466⁶ a carta de privilégios aos mo-

4 Nome como ficou conhecida a geração de intelectuais que fundou, em 1936, a Revista Claridade, na cidade do Mindelo, sob o lema “fincar os pés na terra” e que esteve no centro de um movimento de cariz regional de emancipação cultural, social e política da sociedade insular crioula.

5 O ano de 1960 é normalmente atribuído como a data do achamento da primeira ilha, embora seja um tema controverso, essencialmente, devido à falta da documentação fidedigna que venha elucidar as dúvidas da data exata de quando foi achada.

6 A carta régia de 1472 veio limitar esta e com isso obrigar os armadores-mercadores a

radores de Santiago (Silva, 1996; Carreira, 2000 [1972]; Cabral, 2015, 2016) a fim de estimular o seu povoamento, atribuindo a exclusividade do comércio com a costa ocidental de África e com isto atrair imigrantes europeus que se instalaram em Santiago, que viriam formar a elite local, considerada como a primeira elite colonial atlântica (Cabral, 2015).

Ao transplantar para Cabo Verde a estrutura reinol portuguesa, torna-se evidente que houve a reprodução nas ilhas das diferenças nobiliárquicas, o que desempenhou um papel importante na ordenação da hierarquia social no seio da população branca (Baleno, 2007). O grupo dos moradores-armadores era constituído por homens pertencentes à classe da baixa e/ou alta nobreza europeias, posicionados na categoria dos homens brancos honrados (Cabral, 2015, 2016) ou de qualidade (Carreira, 2000 [1972]), composta por vários fidalgos, cavaleiros, escudeiros e criados do rei que optaram por residir nas ilhas mediante os privilégios concedidos⁷. Simultaneamente, a estrutura social exportada desempenhou igualmente um importante papel na ordenação da hierarquia racial do arquipélago, visto que no outro lado da barricada se encontravam uma mão de obra escravizada trazida da costa ocidental africana⁸, que corresponderia a maioria da população. Esta realidade faz emergir uma sociedade polarizada entre dois estratos sócio raciais: o senhor/europeu e o escravo/africano (Carreira, 2000 [1972]; Baleno, 2007; Cabral, 2010, 2015, 2016).

produzir na ilha os bens vendidos na costa ocidental africana, ficando assim o comércio dependente da produção das terras.

7 Fora do grupo dessa oligarquia local. Havia, no entanto, outros brancos em posições sociais inferiores (portugueses, genoveses e castelhanos) (Baleno, 2007), entre os quais muitos deportados, enviados pela justiça da metrópole (Carreira, 2000 [1972]).

8 Segundo António Carreira, nem todos os negros provenientes da costa ocidental africana aportaram em Cabo Verde como escravos. “Também houve povoadores africanos livres, idos para as ilhas espontaneamente em companhia de negociantes, missionários, e capitães de navios (...). E muitos recebem água de batismo por sua vontade, indo-se fazer cristãos à ilha de Santiago” (2000 [1972]: 306). Contudo, para Baleno (2007), esses casos foram excepcionais devido ao risco de serem escravizados.

Esse cenário racial polarizado perdurou até o século XVII quando, com a perda de posições vantajosas no comércio da costa da Guiné por parte da elite local e as constantes secas numa terra árida, houve um estancamento da imigração europeia e uma retirada de boa parte da elite branca europeia, substituída pelos chamados brancos (filhos) da terra, seus herdeiros. Representando na altura 14% da população e detendo força econômica para ocupar os lugares de poder (Cabral, 2016), este grupo era receado pela coroa que tinha medo de que a miscigenação poderia criar uma elite local não branca já não tão próxima do reino (Silva, 2007a). Assim, de modo a evitar essa situação, foi enviado para o arquipélago, no ano de 1620, mulheres portuguesas degradadas, na esperança de darem filhos brancos aos colonos locais, mas como “se entregaram também aos pretos e mestiços” (Sousa, 1974, p. 3), estas medidas não surtiram qualquer efeito. Como explica Hannah Arendt, a discriminação contra os indivíduos de origem mista tinha como base a ideia segunda a qual os mestiços “não são verdadeiros seres humanos, pois não pertencem a raça alguma; peço contrário, cada homem misto é uma espécie de monstro porque nele cada célula é o palco de uma guerra civil” (Arendt, 2017, p. 233).

Contudo, com o falhanço da política de branqueamento populacional e num contexto marcado por um ambiente de violência, derivado, sobretudo, das constantes fugas de africanos escravizados para as serras, Silva (2007a) salienta que o mestiço acabou por se consolidar como o aliado ideal dos brancos. Aliás, é preciso ter em conta que apesar da indicação de Arendt (2017), muitos outros teóricos da supremacia branca entendiam que apesar da sua inferioridade em relação aos brancos, os mestiços “tinham boas hipóteses de se adaptarem a uma cultura avançada e se fossem claros o suficiente para passaram por brancos, tanto melhor” (Fredrickson, 2004, p. 136).

É com base nessa lógica que vai surgir a crença de um mundo que o português criou, apropriado por Mariano (1991) através

da célebre afirmação de que em Cabo Verde o mulato criou o seu próprio mundo, sustentado pela ideias do modernismo brasileiro que defendia que os trópicos constituíam um espaço criador autônomo de cultura, neste caso de uma cultura mestiça. De acordo com Anjos (2003), esse tipo de afirmação tinha como finalidade convencer a metrópole sobre o papel que o arquipélago deveria desempenhar no processo colonial.

Logo, a partir da construção de uma identidade local como mestiça (Anjos, 2003) e intermediária entre Europa e África, e, por conseguinte, próxima da portuguesa, os intelectuais descendentes do grupo dos filhos da terra contribuíram, por um lado, para a desaffricanização da mestiçagem (Anjos, 2000) e, por outro, para a consolidação de Cabo Verde como parte daquilo que António Manuel Hespanha chamou de império em rede, uma das várias comunidades portuguesas fora do império colonial português, consideradas por alguma historiografia como extensões informais do império formal. Todavia, é de ter em conta que “a designação de português para etiquetar estas comunidades com referências lusitanas é muito artificial, correspondendo, em grande parte, à ideologia de um Portugal por natureza pluricontinental, tecido por laços espirituais e emotivos mais fortes e mais permanentes do que os vínculos políticos” (Hespanha, 2019, p. 35).

Dessa feita, a invenção da identidade mestiça como definidora do conjunto da população cabo-verdiana se insere numa estratégia de reconversão das modalidades de dominação (Anjos, 2000). José Carlos dos Anjos lembra que entre os finais do século XIX e início do século XX os morgadios, base econômica de sustento dos filhos da terra, começam a entrar em decadência e, assim, o controle das relações com a administração colonial se transforma num recurso-chave de mediação. Na sequência, o contexto da ditadura salazarista iniciado em 1926 veio limitar as aspirações nativistas e, portanto, era necessário um “reforço dos canais de mediação cultural (entre os quais se destaca a revista *Claridade*) para a formulação das demandas populares”

(Anjos, 2003, p. 598). O que estava em jogo, para além da disputa sobre as “coisas públicas”, era também a necessidade de um reconhecimento de “superioridade étnica intelectual em relação aos povos das demais colónias” (Anjos, 2000, p. 196).

É com a geração regionalista⁹ que se vai aprofundar os mitos fundacionais da nação cabo-verdiana que tem na noção do povo singular e na superioridade da sua cultura em relação aos outros povos africanos os seus maiores argumentos. O seu principal objetivo era demarcar-se da produção poética dos nativistas, forjada no Seminário de São Nicolau¹⁰ e no processo apresentar a mestiçagem associada à cordialidade brasileira, mas também ligada à morabeza, “que seria a realização máxima da cordialidade” (p. 201), ou como lhe chama Mariano (2011), a super cordialidade.

A ideia da morabeza vai sistematizar todos imaginários simbólicos de um povo com um dom identitário e uma vocação natural atlântica (Barros, 2014), eternizado pela literatura, música, ensaios e trabalhos académicos, contribuindo assim para a sua exportação enquanto marca identitária. A morabeza crioula se-

9 Semedo (2016) apresenta um quadro evolutivo da intelectualidade cabo-verdiana que tem na construção da identidade nacional o sua principal empreitada: representada por uma elite urbana letrada, inicialmente ancorada na identidade lusitana (nativistas – finais do século XIX, início do século XX – e regionalistas – geração dos claridosos, nas décadas de 1930/40) e, posteriormente, próxima da identidade africana (nacionalistas – década de 1950).

10 O significado moral e político do nativismo cabo-verdiano surge, segundo Campos (1913) *cit. in* Semedo (2006), “como consequência da hostilidade com que os nativos vinham sendo tratados, pelo que não era contra a Pátria, mas a expressão de uma aspiração nobre à valorização dos filhos da terra”. O nativismo brasileiro, mas também a maçonaria portuguesa (e europeia, especialmente inglesa e francesa) e dos Estados Unidos teve um papel crucial nessa tomada de consciência e essa pluralidade de influências fez com que ela tenha encarnado nas ilhas diferentes entendimentos conceptuais e sentimentos: “o amor pátrio, o amor pela liberdade, o anseio pela verdade e pela justiça, o desejo de emancipação moral e de mais alta civilização, o ódio ao preconceito de raça, à opressão deprimente, à extorsão impune, ao desdém e ao abuso da autoridade, à soberberia e ao desespero do colono” (Semedo, 2006, p. 215).

ria, então, na leitura de Pina (2016), a característica do homem cabo-verdiano, compreendida como uma categoria cultural e identitária essencial para a manutenção da coletividade cabo-verdiana, o que faz como que ele seja percebido e apresentado como um ser cordial, hospitaleiro, solidário, urbano, cosmopolita, democrático, etc. “Entendida como uma predisposição para a familiarização das relações sociais, portanto, em contraposição a exteriorização dos conflitos” (Anjos, 2000, p. 201).

É de notar que esta empreitada intelectual surge numa altura em que Portugal adota um “novo” discurso colonial perante os avanços dos movimentos anticoloniais que, no caso dos territórios cabo-verdianos e bissau-guineense, tinha na figura de Amílcar Cabral¹¹ o seu principal teórico. Para Villen (2013) era necessário criar uma narrativa que enaltescesse o benefício histórico da colonização, sustentado no mito de que a história de África começa com a “descoberta” europeia, não obstante a oposição intelectual de autores africanos como Diop (1974) contra aquilo a que chamou de falsificação da história moderna de África legitimada pelo africanismo eurocentrista (Obenga, 2013 [2001]).

Essa nova narrativa colonial que tinha na educação missionária dos povos indígenas o seu maior trunfo, aliada à visão lusotropicalista de Gilberto Freyre, que tinha na tese de democracia racial o seu principal argumento, reforçava tanto a ideologia colonial de inseparabilidade entre a metrópole e as províncias do ultramar (Hespanha, 2019) como “se mostrava efetiva como instrumento precioso de Portugal para a defesa da legitimidade da sua missão civilizadora na África” (Villen, 2013, p. 93). Por outro lado, amparava a ambição intelectual de construção identitária dos claridosos, cuja referência maior seria a civilização

11 Político cabo-verdiano e teórico da revolução da geração nacionalista que com o slogan “pensar para agir, agir para poder pensar” comandou a luta de libertação dos povos da Guiné-Bissau e Cabo Verde.

metropolitana (Sousa, 1974). Ainda assim, como aponta Anjos (2000), essa importação ideológica seguiu um sentido inverso, visto que o que se pretendia em Cabo Verde não era demonstrar e valorizar a mestiçagem contra aqueles que o queriam exclusivamente branco, como no caso brasileiro, mas “demonstrar a mestiçagem de uma cultura e de um povo que a colonização portuguesa tomava como simplesmente negro” (p. 199). Neste sentido, Gabriel Fernandes (Lopes, 2014a) defende que os intelectuais claridosos e pós-claridosos foram ingênuos, na medida em que ao erigir um discurso em torno dessa mistificação lusitana não perceberam que estavam a legitimar a presença colonial numa altura em que o colonialismo era fortemente contestado.

Ao visitar Cabo Verde¹², em 1951, num périplo ao chamado território ultramarino português em África, a convite de Salazar, o “messias”, como lhe chamava Baltasar Lopes da Silva, evidenciou de forma racista sua desilusão perante a constatação de uma forte presença africana na identidade cabo-verdiana (sobretudo a língua, o que mais o repugnou), tendo em conta a resistência deste povo em se deixar absorver na cultura dos portugueses (Medina, 2000), entendida como superior.

Confesso que a minha forte impressão em Santiago é a de estar numa espécie de Martinica que, em vez de ser afro-francesa, fosse afro-portuguesa; ou como numa Trinidad que, em vez de ser afro-inglesa, fosse afro-lusitana; ilhas em que as populações fossem predominantemente africanas na cor, no aspeto e nos costumes, como salpicos de influência europeia sobre essa proeminência étnica e social. A presença dominante do europeu apenas se revela no que é oficial: edifícios, ritos de administração, o traje, o andar, a fala dos burocratas e dos negociantes mais importantes (Freyre, 1952 cit. in Almada, 2007, p. 279).

12 Esteve nas ilhas do Sal, Santiago e São Vicente.

Para o sociólogo brasileiro, em Cabo Verde se vivia uma instabilidade cultural só ultrapassada pelo revigoramento da cultura europeia no arquipélago, isto é, através de um intenso trabalho de branqueamento cultural. Obviamente que essas constatações não caíram no agrado dos claridosos que ripostaram, visto que ao que pareceu na altura, afirmar a africanidade do povo cabo-verdiano constituía uma espécie de “heresia intelectual” (Lima e Robalo, 2019).

É interessante verificar que no atual debate intelectual sobre a identidade cabo-verdiana que, na perspectiva de Varela (2013a), sofre de um complexo electra-claridoso por não se conseguir demarcar-se, em termos argumentativos, da geração dos claridosos, mesmo os protagonistas que se identificam com a matriz africanista (Madeira, 2016) tendem a se considerar cabo-verdianos e só depois africanos. Gabriel Fernandes, um desses autores, em conversa com José Vicente Lopes afirma o seguinte: “Às vezes, me deparo com afirmações de figuras nossas, intelectuais, que nos dizem ‘nós temos uma África profunda em nós, temos raízes africanas, o nosso destino é africano!’ A verdade é que se formos procurar África profunda em Cabo Verde é como se você estivesse a atribuir à identidade algo que ela não tem” (2014a, p. 210).

No trabalho de Henriques (2016) afirmei que se me perguntarem a minha identidade respondo cabo-verdiano e que a ambiguidade disto é que para muitos dizer que se é cabo-verdiano é uma forma de se negar a África¹³. Autores como Gabriel Fernandes defendem que essa ambiguidade não deve ser pensada como algo negativa e que deve ser assumida descomplexadamente, isto porque “é compatível com as tendências da atual configuração histórica mundial em que tudo está em tudo” (Lopes, 2014a, p. 210). Ou seja, que o cabo-verdiano é uma diluição de África (Fernandes, 2002). Sendo a identidade uma construção social e,

13 Ver aqui: https://www.youtube.com/watch?v=NhQuU_HC7e4.

por conseguinte, um processo, diria que no caso cabo-verdiano a identidade mestiça tende a ser utilizada de forma oportunista, conforme a conjuntura.

“Nôs e kabuverdianu”¹⁴: disputas identitárias e construção da hierarquia da morabeza

O que o meu trabalho etnográfico me tem mostrado é que se em Santiago, no seio de uma parte de jovens “periféricos”, quer sejam membros de gangues de rua, *rappers*, quer sejam ativistas comunitários, embora o ser cabo-verdiano surge como resposta imediata, a ênfase colocada no ser africano vem logo de seguida. Em São Vicente, pelo contrário, salvo os poucos *rappers* que se identificam e afirmam o seu pan-africanismo, o ser cabo-verdiano surge como entidade intermediária entre a Europa e a África, mas que não é nem uma, nem outra. Todavia, explorando a conversa se percebe que há uma maior tendência em se negar a África do que a Europa, como pode ser sintetizada na afirmação de uma professora de teatro entrevistada no Mindelo, em outubro de 2019: “as pessoas de São Vicente têm mesmo isso: nós não somos africanos, somos cabo-verdianos. Não se identificam com isso. E mesmo os mandingas¹⁵ tenho a certeza de que lá no fundo não o fazem porque é algo africano... eles nem devem saber o que é mandinga, etnias, África, eles não devem nem associar a isso”.

Pude confirmar isso com o chefe mandinga de Ribeira Bote no dia seguinte, que ao perguntá-lo se ele se achava africano res-

14 Somos cabo-verdianos.

15 Figura do carnaval mindelense que, de acordo com Rodrigues (2011), representam dançarinos de tribos da costa africana que aportaram a cidade do Mindelo, nos anos de 1940, a caminho de Lisboa para os festejos do Mundo Português. Ao executarem uma dança guerreira que marcou os são-vicentinos, com alguns figurinos deixados na cidade, alguns jovens do bairro de Ribeira Bote copiaram e adaptaram a dança que passou a ser um dos adereços do carnaval mindelense de maior importância.

pondeu-me que não. Ao explorar a conversa, ele disse-me: “escuta, eu sou cabo-verdiano, mas, quando me visto de mandinga, há algo que me faz sentir um Zulu”. Percebido por alguns entrevistados em termos estéticos como uma expressão do *black face*, a representação dos mandingas não é consensual e torna-se por vezes um assunto embaraçoso como foi testemunhado pela entrevistada apresentada anteriormente. “Há tempos, uma senhora disse à frente de uma amiga minha: agora as pessoas de São Vicente estão com umas coisas de se pintarem de preto e saírem às ruas fazendo-se de africanos”. Rodrigues (2011) afirma que se tomarmos o carnaval como uma manifestação dos atores exorcizarem as suas origens, no Mindelo, pouca coisa ou nada lembra África. Os mandingas são das poucas reminiscências afro-cabo-verdianas presentes na ilha.

Essas afirmações, expressadas no contexto em que o termo morabeza foi edificado, nos interpelam para a necessidade de um melhor entendimento do lugar que a questão racial ocupa na construção hierárquica de morabeza em Cabo Verde (Lima e Robalo, 2019). A música *Afrokabuverdianu*, assim como muitas outras narrativas do rap cabo-verdiano, ao pegar num tema como o do *mandjaku*¹⁶, além de trazer à discussão a questão da xenofobia e da discriminação racial, desconstrói o discurso da morabeza, uma vez que é uma categoria que deve “ser analisada inserida numa estratégia de dominação, tomando a conotação moral da abertura em relação ao estrangeiro” (Anjos, 2003, p. 584).

Eufémia Rocha é opina que ao defender uma identidade mestiça, o cabo-verdiano está tão somente a delimitar fronteiras identitárias entre os cabo-verdianos e os imigrantes africanos. Logo, o *mandjaku*, de forma mais extremada do que o mandinga, sur-

16 Nome como, homogeneamente, os imigrantes provenientes do continente africano são denominados em Cabo Verde. O termo original – *manjaku* – refere-se a um povo que habita territórios da Costa da Guiné (Guiné Bissau, Senegal e Gambia) e que tem em si uma cultura de forte mobilidade. Corresponde a um dos 27 povos africanos escravizados em Cabo Verde.

ge como “uma categoria de contraste que naturaliza e evidencia preconceitos, de modo a estabelecer uma distinção entre ‘nós’ e ‘eles’” (2009, p. 85). Deste modo, entendemos num outro trabalho (Lima e Robalo, 2019) que a operacionalização dessa categoria prende-se com a necessidade de estabelecer uma oposição entre uma identidade cabo-verdiana e africana, da qual se quer fugir a todo o custo, mesmo quando a história (Baleno, 2007; Cabral, 2015, 2016) ou a genética¹⁷ (Lopes, 2011) mostrem o contrário. Onésimo Silveira, antigo Presidente da câmara municipal de São Vicente, teve esse desabafo:

Eu nunca passei tão mal no meu país como quando, depois de reestruturar a praça Estrela, distribui quiosques aos vendedores da Costa de África. Havia gente que me ia ver, na Câmara, para perguntar o que eu andava a fazer ou o que é que pretendia fazer, e uns interpelavam-me na rua, para dizer, “cuidado, não vais lá meter os manjacos, se não vais ter problemas”. E isso, meu caro amigo, não é só uma questão de São Vicente. O mesmo se passa nas outras ilhas. Eu, que vivi em Dakar, em Abidjan, meses em Conakry e no interior de Conakry, conheço vários países da região e vejo a maneira como integraram os cabo-verdianos, pergunto-me: Por que razão é que nós, cabo-verdianos, temos a soberba de nos considerarmos superiores aos outros? (Lopes, 2014b, p. 203).

Responder a essa questão remete ao trabalho de Anjos (2003) quando afirma que a definição do ser cabo-verdiano idealizada pela intelectualidade das ilhas dos anos de 1950, e em grande parte reproduzida ainda hoje, carrega as preposições da versão clássica da doutrina racialista avançada por Tzvetan Todorov. Em primeiro lugar, reafirma-se a existência de raças sob pres-

17 Neste estudo de distribuição de cromossomas X realizado em Cabo Verde fica evidente que existe no arquipélago uma maior preponderância de cromossomas X de origem africana no campo genético cabo-verdiano. Embora apresenta um quadro de forte miscigenação da sociedade cabo-verdiana, o fato é que não existe nenhuma sociedade que não seja miscigenada, fruto da forte mobilidade da população humana desde os primórdios da existência humana no planeta.

supostos biológicos, isto é, que existem dois grandes grupos raciais, o branco e o negro, e que a mestiçagem dar-se-ia como um processo de (re)estruturação somática relativamente lento. Em segundo lugar, a correlação entre as características físicas das duas raças e características morais. No caso da mestiçagem cabo-verdiana, ressalta que as características morais ligadas a um certo índole e exteriorização emocional afro-negras teriam sido complementadas pelas tendências brancas intelectuais. Em terceiro lugar, a presença do darwinismo social, bem como o evolucionismo na formulação da identidade mestiça encontram-se subtendidos na defesa da ideia de que a aristocratização do cabo-verdiano é, antes de mais, o resultado do cruzamento de raças que coloca o mestiço numa trajetória ascensional que vai do negro ao branco. E, por último, a afirmação política do tipo cabo-verdiano de modo a resgatar um tratamento diferenciado em relação aos indígenas da colonização portuguesa, legitimado pela não implementação do estatuto do indigenato em Cabo Verde.

Como indica George Fredrickson, a essência do racismo assenta-se na ideia de uma etnicidade hierarquizada, que é como dizer o tornar-se a diferença odiosa e desvantajosa através da aplicação de poder:

as histórias de escravatura, Jim Crow, apartheid ou colonização deixaram muitos membros de grupos previamente estigmatizados e legalmente desfavorecidos numa situação económica e psicologicamente vulnerável, a qual lhes pode dificultar a competição com aqueles cujas famílias e antepassados não tiveram de passar por tais experiências devastadoras” (Fredrickson, 2004, p. 119-120).

Não obstante as ideias apresentadas por Anjos (2003) e o legado da burocracia colonial racista portuguesa em Cabo Verde (Varella, 2017) pelo fato das elites cultural, econômica e política terem conseguido apenas ser um mediador e/ou capataz do império

em África (Varela e Lima, 2017), salvo a pretensão de dominação na Guiné-Bissau pós-colonial, interrompida em 1980 com o golpe de estado levado a cabo por Nino Vieira, que pôs fim ao projeto pan-africanista cabralista, opto por falar de hierarquia da morabeza.

Essa opção surgiu depois de ouvir a fala de Pedro Marcelino numa conferência internacional por mim moderada em 2013, em que chamava atenção que no atual contexto migratório cabo-verdiano, os imigrantes africanos provenientes do continente encontram-se na base daquilo a que “se poderia denominar de ‘pedigree migratório’, ou uma hierarquia dos diferentes grupos de imigrantes segundo linhas raciais” (Marcelino, 2011, p. 93). Destaca que em Cabo Verde o homem branco é percebido como estrangeiro ou cooperante, o asiático, mais concretamente o chinês, como um empresário e cabe ao africano negro o rótulo de imigrante. Ou seja, enquanto os dois primeiros são percebidos como investidores, portanto, alguém que veio contribuir para o desenvolvimento do país, este último é visto como alguém que vem atrasar esse processo. Assim, ao assumir o termo hierarquia da morabeza, tenho como objetivo destacar que em Cabo Verde a população nativa tende a rotular o imigrante de acordo com o seu grupo racial ou étnico (Varela e Lima, 2017), termo este pensando no contexto da (re)globalização como uma atualização da noção da hierarquia racial produzida no contexto colonial. Portanto, falo de um processo iniciado no século XV que, segundo Iva Cabral, marcou uma divisória étnica e racial com consequências bem visíveis:

(...) a dicotomia racial, mas, especialmente, a assemelhação positiva entre branco/elite (rico, proprietário rural e de escravos, ‘homem-bom’ já que possuidor de direitos políticos) e negativa, entre negro/escravo ou forro, marcará o subconsciente cabo-verdiano durante muito tempo e terá um papel importante na negação da sua história por parte de muitos ilhéus, até hoje” (Cabral, 2016, p. 33).

Anjos (2000) fala que no processo de redefinição identitária o capital simbólico associado à identidade étnica não desaparece, isto porque essa elite continua a se definir como acima dos africanos, tanto nas relações externas como nas relações internas. A nível interno, a evidência encontra-se na atual diferenciação identitária entre o *riba-praiense* e o *badiu di fora* no contexto local santiaguense, assim como entre o *badiu* e *sampadjudu* no contexto nacional, estendendo às comunidades cabo-verdianas da diáspora.

Segundo Carreira (2000 [1972]), a fuga dos ataques dos corsários que tiveram maiores incidências entre os séculos XVI e XVII obrigavam a população da Ribeira Grande e da Praia a se refugiarem no interior da ilha, e muitos escravos, aproveitando-se desta situação, abrigavam-se nos montes e montanhas de difícil acesso de onde muitos não voltavam, passando a viver em liberdade, longe dos trabalhos forçados e dos maus tratos dos seus donos. Inicialmente construídos de forma provisória, as suas habitações precárias foram se espalhando pelos chamados cutelos, fundando ali pequenas comunidades autônomas, designadas pelos escravos de *djulanges*¹⁸ (Silva, 2001; Santos e Rebocho, 2018), fez com que, em Santiago, de acordo com António Correia e Silva, o interior montanhoso fosse representado pelo termo fora que refere-se mais a uma marginalidade social do que geográfica. Sobre a sua população começa a recair os piores dos preconceitos.

Toda a plebe montanhosa é extremamente rústica e selvagem, e totalmente ignorante da doutrina cristã, porque, como vive pelos montes, aonde cada um tem o seu casal,

18 Segundo Santos e Rebocho (2018), palavra oriunda da Costa Ocidental africana, mais concretamente do povo mandinga oriunda da Baixa Guiné. Defendem que os primeiros núcleos comunitários de escravos auto-libertos ou espaços de resistência anti-esclavagista surgiram disseminados pelas serras e matagais do interior da ilha, afastados dos principais centros urbanos (Ribeira Grande, Praia e Alcatrazes), nas áreas limítrofes do atual município da Ribeira Grande de Santiago até Santa Catarina, como é o caso da região de Belém/São João Batista ou na zona de Pico Leão e de Pico de Antónia.

com a searazinha, e onde pastam os seus gados... aí mesmo vão criando seus filhos brutinhos, sem comunicação, nem doutrina... eles andam quase nus, dormem sobre uma esteira de tábuas... são bêbados... dados a desordens, servindo-se de dois gêneros de armas proibidas – uma faca e um pau de quadro quinas, vulgarmente chamado de manduco. (Silva, 1996, p. 90).

A designação de *badiu*, cuja denominação em língua cabo-verdiana radica da palavra portuguesa vadio, surge no século XVIII, no epicentro da crise do sistema escravagista, como forma de designar esta população montanhosa. Enquanto construção ideológica, o uso do termo é descrito por Marx¹⁹ (1982 [1867]) acerca da legislação contra a vagabundagem na Inglaterra no século XVI e identificado no Brasil no século XVII (Campos, 2005). O objetivo da denominação era estigmatizar um conjunto de homens com uma identidade africana fortemente vincada, caracterizando-os de inúteis, festeiros, agressivos e vadios, numa manifesta estratégia de mobilização das forças de ordem para um projeto de (re)escravização ou de assalariamento forçado (Silva, 2007a). Enquanto construção sociológica, remete ao homem negro, refratário à escravidão e às suas decorrências, a recusa da condição de escravo e do controle das instituições dominantes. Logo, como afiança Silva (1996), a sua marginalidade constituía simultaneamente um ato de resistência social (à escravatura e ao trabalho assalariado) e cultural. Mais tarde, com a intensificação do processo migratório do campo para a cidade e a conseqüente urbanização acelerada da cidade da Praia, na sequência da fome dos anos de 1940, o termo *badiu di fora* passa a ser utilizado em oposição aos residentes mais antigos da urbe, mais concretamente os habitantes do Plateau, bairro principal, que até os anos de 1990 era simbolicamente considerado como a cidade.

19 Marx descreve esse fenômeno a partir de uma dimensão essencialmente classista, embora realça de forma superficial o peso do colonialismo e a conseqüente desumanização do sujeito não-branco neste processo.

Voltando ao século XVIII, é de frisar que, segundo Silva (2007b), foi o período que se dá o início ao terceiro e último ciclos de povoamento do arquipélago²⁰, abrangendo as ilhas do Sal, Boa Vista, Maio e São Vicente. Antes, espaço de reserva de pasto dos habitantes das ilhas de Santo Antão e São Nicolau, o receio da ilha de São Vicente ser ocupado por corsários ou pelas armadas francesa, inglesa ou norte-americana que constantemente o visitavam, devido ao seu magnífico porto natural, fez com que fosse a última a ser povoada, no início do século XIX (Silva, 2005), já com o objetivo de ali se construir a nova capital do arquipélago, visto a ilha de Santiago era considerada quente, insalubre, doente (Rodrigues, 2011) e rebelde (Pereira, 2015). Com esta finalidade, “em julho de 1838 recebe o decreto ministerial e portaria régia a autorizar a mudança da capital da Praia para São Vicente” (Almeida, 2014, p. 15).

Vivia-se uma conjuntura marcada pela ilegalização progressiva do tráfico negreiro e da escravatura e a independência do Brasil tinha acabado de ser proclamada, o que, no entender de Silva (2005), foram alguns dos acontecimentos determinantes para a retoma de Cabo Verde como grande placa giratória de mercadorias no Atlântico Médio, obrigando Portugal a reinventar as suas cidades litorâneas geograficamente mais bem posicionadas. Por outro lado, vivia-se o contexto da revolução industrial e o povoamento tardio da ilha de São Vicente criava condições para a transplantação para a ilha de um projeto urbano europeu moderno e civilizado longe de Santiago e restantes ilhas, maioritariamente povoados por negros forros santiaguenses (Carreira, 2000 [1972]).

Aliás, a maior preocupação era fazer singrar uma segunda tentativa de embranquecimento do arquipélago numa cidade que

20 O primeiro ciclo acontece entre os séculos XV/XVI, abrangendo apenas as ilhas de Santiago e Fogo e o segundo em meados do século XVII e prolongando-se até à década de 1780, abrangendo as ilhas agrícolas e montanhosas da Brava, São Nicolau e Santo Antão.

se desejava moderna e cosmopolita (Silva, 1996). Desta feita, a elite colonial advoga teses de extermínio coletivo dos negros forros, vistos como inúteis e perigosos, com vista a “despojar a sociedade de elementos negroides, predominantes na sociedade escravocrata de Santiago e Fogo, que, segundo a ideologia dominante, seriam os responsáveis pelo atraso cultural da colônia como um todo” (Silva, 2005, p. 40). Havia também o receio que a ilha de Santiago fosse palco de uma segunda revolução haitiana, sobretudo após os incidentes de Monte Agarro, onde os revoltosos, constituídos por escravos e forros, tinham supostamente tentado, em dezembro de 1835, um assalto armado à vila da Praia, tomando assim posse da ilha sede da administração colonial (Carreira, 2000 [1972]).

No entanto, embora tivessem desembarcado em Santiago algumas famílias brancas da metrópole cujo destino fosse São Vicente, a ilha acaba por ser povoada por algumas famílias brancas e mestiças das ilhas de Santo Antão, São Nicolau e do Fogo²¹, e, por uma grande maioria de camponeses descendentes dos negros forros provenientes destas e de outras ilhas. Portanto, além de se ter falhado novamente o projeto de embranquecimento da população, falhou também o projeto de transformar o Mindelo na cidade capital da colônia de Cabo Verde, por um lado, por questões econômicas (Silva, 2005)²² e, por outro, devido à pressão da elite rural santiaguense (Vieira, 1993).

Com a instalação de várias companhias comerciais inglesas, Mindelo passa a representar na altura um dos pontos vitais do co-

21 Segundo Silva (2007b), na época o bastião do sistema escravagista do arquipélago e muito pouco dado a mudanças.

22 A elite santiaguense considerava o projeto pouco viável, resumindo-os, segundo Almeida (2014), em quatro pontos: 1) a aridez do seu terreno que impedia a produção agrícola; 2) insuficiência de água para abastecer um assentamento humano em crescimento; 3) dependia em termos alimentícios da ilha de Santo Antão, que apenas produzia o necessário para a sua população; e 4) dificuldade de comunicação com as ilhas mais próximas durante mais de um mês devido a fortes brisas marítimas.

mércio mundial, substituindo as cidades portuárias de Santiago (Silva, 1996). Contudo, a sua prosperidade e dinamismo tiveram pouca duração e nas últimas décadas do século XIX eram evidentes os sinais de crise portuária e o consequente declínio urbano da cidade (Silva, 1996), levando a autores como Germano Almeida falar de um “nostálgico mito de um passado de abundância e fartura que sonhamos sempre ver reproduzidos num qualquer tempo futuro, nosso ou dos nossos descendentes... eternizado através de uma das mais belas mornas do repertório nacional: Tempo de Canequinha” (2014, p. 27). Max Rubens, antropólogo mindelense radicado em Portugal, em conversa na capital portuguesa, denominou-o de mito *di diaz*²³.

O surgimento na ilha de um sentimento de superioridade cultural e uma espécie de micro-colonialismo (intelectual) interno (Fontes, 2007), está ligado a esse mito, assim como a ideia de que a identidade e a nação cabo-verdiana nasceram no Mindelo (Rodrigues, 2011; Almeida, 2014), por ser a única predominantemente mestiça, cuja argumentação assiste no encontro de *Spoken Word Mindelo*, em novembro de 2019. Como me explicou um ativista e empreendedor social,

São Vicente foi criada com uma ideia elitista. Amílcar Cabral estudou em São Vicente. Grandes pensadores cabo-verdianos estudaram em São Vicente. Então, nós éramos os filhos da casa mais bem tratada, porque fomos o último. Então, nós temos mais influências europeias do que africanas. Quando se começou a viver em Mindelo, a escravatura já estava quase a ser abolida. Não foram os escravos que vieram para aqui, foram cabo-verdianos e colonos. Isso parece que nos dá uma imagem de arrogantes, mas não é (Mindelo, março de 2020).

23 Mito do antigamente.

Sendo ou não, o certo é que isso fez com que as questões do *badiu* e do *sampadjudu*²⁴, enquanto representações subjetivas da intelectualidade mindelense, fossem criadas reatualizadas, “quer por razões políticas, quer administrativas, quer mesmo pela cor [ou melhor tonalidade] da pele” (Fontes, 2007, p. 107). Como aponta António Correia e Silva no prefácio do livro da Elsa Fontes, apesar do discurso dominante do país como um espaço culturalmente homogêneo, a identidade regional *sanpadjudu* parece também ser originária da crise da sociedade escravagista, tal qual o foi a identidade *badiu*. Portanto, da mesma forma com a questão do *mandjaku* (Lima e Robalo, 2019), estamos perante uma forma de discriminação que reatualiza os imaginários raciais da primeira estrutura social cabo-verdiana. O trabalho de Neves e Liedke (2010) evidencia esse aspeto e denuncia, na mesma linha de Marcelino (2011), a segregação espacial em algumas ilhas, tomado como uma manifestação de um tipo de racismo habitacional, em que se destacam as ilhas turísticas da Boa Vista e do Sal, onde as pessoas associadas a *badius* e *mandjakus* são os mais prejudicados, fato por mim comprovado em vários outros trabalhos de pesquisa realizados nestes territórios.

“Nôs e afrikanu”²⁵: rap e processos de (re)construção de uma identidade de resistência

Amílcar Cabral, na busca da materialização de uma ideia pan-africanista que ligasse Cabo Verde e Guiné-Bissau, procurou criar um aparato teórico e ideológico capaz de reconquistar a personalidade africana desses povos (Villen, 2013) a partir de um trabalho de (re)africanização dos espíritos e das mentes (Cabral, 2013 [1970]). Para isso, era necessário desmistificar tanto

24 É o termo utilizado pelos naturais da ilha de Santiago inicialmente para demarcar-se dos migrantes originários da ilha do Fogo e posteriormente para denominar os naturais de todas as outras ilhas de Cabo Verde com exceção da ilha do Maio, sobretudo as situadas no grupo das ilhas do Barlavento.

25 Somos africanos.

os mitos de origem como a das hespérides, sustento ideológico da identidade e da nação cabo-verdiana.

Um primeiro aspeto a levar em conta nessa empreitada era apresentar evidências arqueológicas sobre a origem das ilhas, que se deve a um pedaço de terra solta da região senegalesa de Cabo Verde, parte oeste da cidade de Dacar. Assim, mostrando que o arquipélago era uma parte física do continente africano e o povo que lhe deu vida ser predominantemente africano, acreditava já não haver dúvidas sobre a identidade africana do cabo-verdiano, reconhecendo, no entanto, alguma influência da cultura portuguesa (Cabral, 2014 [1969]). Em seguida, apresentar evidências históricas de que Cabo Verde desenvolveu ao longo dos cinco séculos da sua história uma resistência cultural contra a dominação portuguesa, como podem ser comprovados na historiografia de resistência e de revoltas (Mascarenhas, 2014) produzida, sobretudo, desencadeada por camponeses santiagoenses (Silva, 2001).

A música, além de surgir como uma das representações orais dessa história, aparece também como um instrumento de consciencialização e mobilização. Como afirma Pedro Martins (Nogueira, 2011), no processo de luta de libertação, os militantes eram incentivados a inspirar-se no que o partido considerasse cultura de resistência e o *batuku*²⁶, assim como o funaná, fortemente reprimidos pelo regime colonial, eram revalorizados e utilizados pelo PAIGC²⁷ com o intuito de recordar o povo a sua raiz africana e a necessidade de lutar contra a colonização. O

26 Expressão cultural característica da ilha de Santiago, que exprime uma vivência emocional de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Como mensagem, procura consciencializar para a vivência sociocultural da comunidade com a finalidade de esclarecer e reforçar a vida comunitária, estimulando a solidariedade social, reforçando a coesão social e resistindo culturalmente.

27 Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo Verde.

poema *Ora dja tchiga*²⁸, de autoria de Kaoberdiano Dambará²⁹, era uma de muitas entregues às batucadeiras com vista, por um lado, a estimulá-las na composição de letras anticoloniais e, por outro, para a mobilização do seu principal consumidor, *o badiu*.

*Labanta bo anda fidjo d'Afrika/Labanta negro, obi gritu'l pobo/Afrika, djustissa, liberdadi/Obi gritu'l pobo na sistensia, na funku/Na simentera, na lugar sem txuba/Na bariga torsedu di fomi/Dexa bo funku, dexa bo mai, bo armun/dexa tudu, pega na kungsiensia bo subi monti/Finka pé na tchom pega n'arma/Brandi fero riba'l monti/Ko fomi o ko fartura, ko guerra o ko paz/Luta pa liberdadi'l bo tera'l*³⁰ (Dambará, 1965, p. 18).

De modo a que o quadro ficasse completo, era também crucial a mobilização da elite, que Cabral (2014 [1969]) apelava que se suicidasse enquanto classe, através da subversão das temáticas da morna³¹ e da coladeira³², consideradas como cidadinas e aceitáveis. Estas práticas, que chamei de guerrilha cultural (Lima, 2015a), contribuíram para que na fase pré-independência, Cabo Verde estivesse repleto de músicas de protesto, entretanto,

28 Já é hora.

29 Pseudónimo de Felisberto Vieira Lopes. Advogado, poeta e inventor da ideia da negritude crioula.

30 Levanta-te e anda filho de África/Levante-te negro, ouve o grito do povo/África, justiça, liberdade/Ouve o grito do povo na assistência, no funco/Na sementeira, no lugar sem chuva/Na barriga com muita fome/Deixa o teu funco, deixa a tua mãe, o teu irmão/Deixa tudo, pega na tua consciência e sobre o monte/Finca o pé no chão e pega na arma/Ergue o ferro em cima do monte/Com fome ou com fartura, com guerra ou com paz/Na luta pela liberdade da tua terra.

31 Gênero musical cabo-verdiano tradicionalmente tocado com instrumentos acústicos, cujas letras são na sua maioria poemas e composições dos intelectuais nativistas e claridosos. Reflete a realidade insular do povo de Cabo Verde e é tido como o gênero musical que mais identifica o povo cabo-verdiano, tendo sido atribuído pela UNESCO, em 2019, o título de Património Imaterial da Humanidade.

32 Parecido com a morna, mas caracterizado por um andamento mais rápido. Destaca-se mais como um gênero de dança de salão.

transformados durante o regime do partido-único (1975-1991) em músicas do regime³³.

Em 2015, numa mesa redonda organizada pelo Instituto de Património Cultural, sobre o registo e a salvaguarda da cultura tradicional, partilhei um painel com Madjer Moniz, que tinha acabado de defender uma monografia de licenciatura em história, em que desenvolveu uma pesquisa relacionando o rap com o *finason*³⁴. A inovação da sua pesquisa estava na busca de semelhanças entre o *batuku* e o hip-hop, na medida em que parte da ideia de que o *finason* está para o *batuku* como o rap está para o hip-hop, ou seja, o seu elemento oral. Com esta conclusão, é de opinião que o rap deveria ser considerado como um patrimônio oral cabo-verdiano³⁵.

A minha convicção de que o rap poderia ser percebido como um herdeiro do *griot*, e no processo entender o *finason* como um pré-rap, consolidou-se em 2011, após assistir um vídeo³⁶ de *Nha Nasia Gomi*, figura ímpar do *finason*³⁷, que me fez aprofundar um pouco mais a leitura sobre as origens africanas do rap (Contador e Ferreira, 1997; Filho, 2004; Appert, 2011; Charry, 2012; Tang, 2012). Destas reflexões, acabei por defender que o rap poderia ser percebido como uma versão urbana, sofisticada e contemporânea do *finason* e um novo espaço de reivindicação social e político dos jovens, tal como tinha sido

33 No início dos anos de 1990, o *batuku* e o *funaná*, símbolos da resistência anticolonial, foram transformados pelo Movimento para a Democracia em músicas de resistência contra o partido-único.

34 Parte de uma sessão de *batuku* em que se cantam geralmente de forma improvisada, baseada em provérbios e máximas populares.

35 Ideia esta que também acabei por defender em 2019, no Festival do Artesanato do Mindelo – URDI, na ilha de São Vicente.

36 Ver a versão audiovisual aqui: https://www.youtube.com/watch?v=4yew8YJeV_4.

37 A partir de 2010, tive a oportunidade de desenvolver conversas bastante construtivas com artistas e ativistas culturais cabo-verdianos tanto no país como na diáspora, entre os quais Princezito, Chullage. LBC, Hezbo e Jorge Andrade, sobre esse tipo de possibilidades.

as músicas tradicionais no contexto da luta pela libertação nacional (Lima, 2011a).

A figura do *griot*, cujas primeiras descrições surgiram entre os anos de 1352 e 1953, através das narrações do viajante norte-africano Ibn Battuta da corte do Mali, serviam reis e nobres e tinham a responsabilidade de transmitir as histórias de seus patronos através das suas músicas e artes (Tang, 2012). Com o comércio transatlântico de escravos, o homem negro foi distribuído pelo mundo na condição de escravo e, com ele, a sua cultura que, fruto de encontros com culturas locais foi-se fundindo, transformando e africanizando o panorama musical global. Não entendendo as línguas dos países para onde foram levados, retomaram a tradição e “a música traço de sustentação da cultura africana passou a se configurar em uma das formas de resistência à opressão, violência e usurpação a que os escravos eram submetidos, tendo a tradição musical garantido a sua sobrevivência mediante a figura dos *griots*” (Filho, 2004, p. 148).

Não obstante, Eric Charry considera que o “*rap* como gênero expressivo de escolha dos filhos da geração pós-independência dos africanos não surgiu de alguma tradição africana, mas começou como uma imitação direta do *rap* americano” (Charry, 2012, p. 4). Entende que foi a terceira geração dos *rappers* africanos quem preencheu essa lacuna, na medida em que fez uma conexão orgânica com as tradições profundamente enraizadas, o que constitui um dos desenvolvimentos recentes mais fascinantes, acrescentando um grau de sofisticação linguística e cultural que levou o gênero a um outro nível. No Senegal, por exemplo, Appert (2011) constatou que na elaboração da figura do *griot*, os *rappers* descontextualizaram a música tradicional e os gêneros de discurso e o recontextualizam no hip-hop. Em simultâneo, numa relação intertextual com o hip-hop americano, o *griot* é colocado em diálogo com a produção cultural diaspórica africana, construindo desta forma uma música que é ao mesmo tempo local e transnacional, indígena e diaspórica.

Esse fenômeno, a que chamo de indigenização do rap, não sendo novo no rap cabo-verdiano (Lima, 2015a), atinge um novo patamar com o *Afrokabuverdianu*, experimentado antes, em 2019, no *Wata fosi mo ka ta intenden*³⁸, também da autoria de Ga, em parceria com Princezito³⁹. Num outro lugar (Lima, 2012a), com foco no rap praiense, apresentei o que considere ser na altura as quatro fases de transformação do rap cabo-verdiano, cujos primeiros passos deste processo se iniciou nos anos de 2000, a partir da utilização de *samplers* de músicas tradicionais (Martins, Lima e Barros, 2015).

Introduzido na segunda metade dos anos de 1980, com maior relevância nos dois maiores centros urbanos, Praia e Mindelo, o hip-hop, em formato *breack dance* ou *b-boying*, impulsionado pelo filme *Breakin'n*, começa pouco a pouco a fazer parte do quotidiano de alguns jovens. O rap, apesar de muito consumido por jovens pertencentes a classes com algum privilégio e seus circuitos de amigos, era ainda pouco explorado e quando isso acontecia era quase sempre ao som do *beat box*⁴⁰. Era um estilo imitado *ipsis verbis* da cultura urbana norte-americana, contraditoriamente, numa época em que estava em curso um trabalho de (re)construção identitário da nação – socialista e africana. Cabia às organizações juvenis como a OPAD-CV⁴¹ e a JAAC.CV⁴² essa função que, em cooperação com a escola e a partir da cartilha do partido, buscava-se doutrinar ideologicamente a nova geração (Lima, 2011b).

Com a democratização do país no ano de 1991, o rap entra numa nova fase. Começa a surgir grupos locais a cantar em língua cabo-verdiana e embora se possa destacar a influência dos *beats* caribenhos na Praia, pelos menos na primeira metade dos anos

38 Andas a fazer que não me entendes.

39 Ver vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZWp20SyHXA>.

40 Refere-se à percussão vocal do hip-hop, em que se reproduz sons de bateria com a boca.

41 Organização dos Pioneiros do Abel Djassi – Cabo Verde.

42 Juventude Africana Amílcar Cabral – Cabo Verde.

de 1990, grupos como Niggaz Badiu e Tchapie, entre outros, começam a (re)construir uma identidade de resistência ligada à vida de bairro e às relações de gênero. É uma fase marcada também pela influência do rap brasileiro, com destaque para Gabriel o Pensador⁴³ (Lima, 2012c). No Mindelo, o rap era mais agressivo e interventivo, muito influenciado pela onda norte-americana do *revolutionary gangsta rap*.

Visualmente todos tínhamos esse aspeto gangster, o que levou a que fôssemos, logo no início, muito rejeitados, por causa daquele aspeto dos vestuários, mas as letras eram de intervenção, porque apoiávamos muito no NWA. Os NWA, logo quando começaram, eram gangster rap, e nós apoiávamos muitos nessa linha de vestuário, mas iam mais para as letras do tipo político... nos finais dos anos 80 e inícios dos anos 90. Era nisso que nos apoiávamos, gangster, como o RBG dos Dead Press que significava *revolutionary but gangster*... nesse tempo, não era bem Tupac, porque os Niggaz sem Vida apoiavam-se mais naquele estilo do Ice Cube, quando ele teve aquela separação com o NWA... usavam mais os instrumentais do Ice Cube e tinham mesmo o tipo de vestuário... o lenço na cabeça. Eles sim trouxeram uma letra mais agressivas, mandavam nomes, com palavras bastante obscenas. Depois, nos Estados Unidos, começou-se a entrar mais para o gangster rap, Tupac. Conhecíamos o Tupac antes no *Digital underground* (Letra, Mindelo, março de 2020).

Essa onda chega com maior intensidade à Praia nos anos de 2000, em formato *thug*⁴⁴, já territorializada na periferia, asso-

43 *Matchuburro*, em português Macho burro, surgiu como cópia invertida da música Loira Burra e foi na altura um símbolo de resistência feminina contra a dominação masculina, pelo menos em termos discursivos.

44 Nome como os gangues de rua e seus membros passam a ser conhecidos na Praia. O estilo urbano dos jovens transforma-se em quatro gerações. Dos *dreads* dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, inspirados na estética do rastafarismo de Bob Marley, passa-se aos estilos influenciados pelo hip-hop. Primeiro o *yo* no final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 e depois o *boss*, nos finais de 1990. Se no *yo* a onda era mais festa

ciada à violência dos guetos norte-americanos, que era reproduzida nos bairros da capital (Lima, 2015b). Poder-se-á dizer que foi um período em que as contradições sociais das políticas de ajustamento estrutural implementadas nos anos de 1990 começam a fazer-se sentir de forma mais gritante e na linha das observações de Diouf (2003), os gangues de rua e a sua dimensão *gangsta rap* simbolizavam os espaços marginais fora do controle institucional, regulamentos comunitários e vigilância estatal. Ao contrário do rap mindelense retratado por Letra, a influência dos novos protagonistas da cena *gangsta* representados por artistas como 50 Cent e Eminem, faz com que o processo de (re) americanização dos jovens praienses, mas, também dos mindelenses, entrasse num novo ciclo, também designado de geração *bling bling*⁴⁵. Embora não houvesse uma relação direta entre o *gangsta rap* e a violência dos gangues de rua no Mindelo, salvo algumas exceções, as brigas entre *rappers* eram quase que exclusivamente líricas.

São Vicente é diferente da Praia, São Vicente é uma ilha muito pequena. Na Praia, há uma zona aqui outra acolá. Na Praia dão tiros, aqui não, é a pedrada... o facto de seres de uma zona, ainda que seja trabalhador, o simples facto de te identificares com a outra zona, és agredido. Isso não veio por influência do *rap*... houve uns dois *rappers* que se deixaram envolver, mas não houve nenhuma música a influenciar uma zona a mandar para a outra (Kleidir, Mindelo, março de 2020).

Na sequência dessa fase, como resposta à violência dos gangues de rua nas duas cidades, surge na segunda metade dos anos de 2000 uma quarta fase, uma nova escola do rap, em que o *Afroka-buverdianu* é o seu resultado mais bem elaborado. Jorge Andrade, conhecido na cena hip-hop cabo-verdiana como Kadamawe,

e conquistas, o estilo *boss* traz no seu bojo a violência de grupo, que a geração *thug* dos anos de 2000 leva ao extremo com a introdução de armas de fogo de forma generalizada.
45 Nome com que o rap ostentação passa a ser conhecido.

foi um dos grandes responsáveis por essa mudança de estética e conteúdo, ao introduzir no universo rap das ilhas a mistura ideológica e identitária do pan-africanismo cabralista e garveyrista, assim como uma estrutura organizativa inspirada no PAIGC e nos *Black Panthers Party*. De igual modo, a partir do coletivo Ra-Teknolojia, contribuiu para a (re)interpretação da ideologia *Thug Life* de Tupac, base do processo de (re)construção identitária pós-partido-único e dos anos de 1990, assim como a introdução do conceito rap consciente.

Embora importada dos Estados Unidos, com a introdução desses elementos ideológicos, o que constatei, ao relacionar a violência dos *thugs* com o cenário rap, e, no interior deste, a confrontação entre o *gangsta rap* (*corporate hip-hop*) e a sua antítese rap consciente (*black atlantic hip-hop*) é que o fenómeno *thug* nos interpela a uma reflexão bem mais a fundo sobre a sociedade cabo-verdiana pós-morgadia e representa simultaneamente uma indicação do domínio global da iconografia americana e uma manifestação mais profunda com origem no tráfico negreiro.

O nosso *rap* é puramente uma imitação do *rap* norte-americano, mas chamo a atenção dos jovens para a existência de uma ligação com a música cabo-verdiana dos anos de 1970 ou 1980. Naquela altura não tínhamos *rap*. Os nossos MC's era Zeca Nha Reinalda, Ildo Lobo, os Tubarões. Eram esses as bandas que traziam as mensagens daquilo que na altura era o gueto. Ouvia-os por exemplo naquela altura a cantar que *txon era di Morgado i bu ta odja fidju terá ta mori na kankaran*⁴⁶. Hoje encontras os MC's conscientes... por isso mostramos que funaná e *rap* é a mesma coisa. Estamos perante uma única arte com capacidade de transmitir a voz do povo... aconselho os jovens a fazer uma fusão de ritmos porque, por exemplo, o ritmo do *batuku* e da *tabanka* enquadra-se no *beat* do *rap*. Quando o aceleras ou o diminuas percebes lá dentro a sonoridade africana.,. o rap lento é

46 A terra era do morgado e encontras os filhos da terra a morrerem numa esteira de bambu.

como uma morna porque carrega toda a sua melancolia. É o mesmo formato. Orlando Pantera conseguiu trazer muitos jovens de volta à cultura africana cabo-verdiana, fazendo ressurgir o *batuku*. O nosso objectivo é mostrar isso aos jovens para deixarem de utilizar *beats* tocados em Brooklyn, que carrega os sentimentos daquela cidade. O que precisamos aqui são jovens a fazer músicas que carreguem o nosso sentimento, a nossa história, que quando o ouvires percebes que existe uma ligação cultural entre esta geração e a mais antiga. Tentamos, portanto, fazer com que haja por parte deles um retorno à fonte, tal como defendia Cabral... muita gente não entende quando falamos de orgulho próprio. Não é racismo, mas sim ensinar o povo africano sobre a sua origem para lá ele perceber a sua identidade através da demonstração do seu potencial no passado. Frantz Fanon analisou o complexo do povo das ilhas. É igual aqui, na Cuba, Antilhas, Jamaica. A nossa sociedade está de costas voltadas para África. O nosso trabalho é em primeiro lugar a cultura afro. Tubarões, Orlando Pantera fazem parte da cultura afro, não é apenas Ismael Lo. Kauberdiano Dambará por exemplo é uma versão nossa dos Last Poets, mas vai perguntar aos jovens qual deles conhece essa personagem. Encontra pessoal que trabalha connosco a *samplar* Last Poets mas incapaz de *samplar* um Kauberdiano Dambará. Se não velarizarmos aquilo que é nosso nunca haverá valorização da nossa cultura. Infelizmente hoje estamos entre claros e escuros. Não lutamos para a libertação nacional, a luta foi na Guiné-Bissau, apenas assimilamos coisas... como sabes os tipos de famílias monoparentais imperaram aqui e os jovens buscam sempre esta figura masculina com o qual identificam. Cabral foi um rebelde no seu tempo e é com esta sua imagem que identificaram. O mesmo acontece com Tupac, essa mesma figura paternal que os jovens abraçaram. Eles não buscam entender Tupac mas ele os proporciona a figura do homem negro rebelde. É isto que eles procuram, uma figura forte e central. Eles não conhecem outras formas de liderança africana. Nunca ouviram falar dos grandes Faraós de Kemet e nem têm a ideia dos milhares de anos que os africanos governaram África. Perguntas por liderança e falam-te dos presidentes da república dos nossos tempos. Identificam-se com aqueles que estão mais perto a trabalhar naquilo que podemos chamar de cultura urbana e se fores ver Cabral enquadra-se ali porque a luta de libertação é um movimen-

to urbano. O mesmo acontece com Che Guevara, Bob Marley. É uma substituição de imagens. A consciencialização está lá dentro, mas é preciso pessoas a orientá-los, psicólogos, mas dentro de uma linha urbana e negra, e que os possa explicar o que significa ter mentalidade escrava. Apresentar Tupac e Cabral para além da sua imagem, buscando mostrar a aplicabilidade hoje das suas teorias. Se os próprios gangues lerem Cabral e a sua teoria do domínio da zona terão a seu dispor uma importante estratégia militar que os proporciona ter um trabalho mais positivo no seu bairro. Vejo pessoas hoje a ostentar imagem de Cabral e a dizer que são cabralistas. E poderás ser um cabralista sem ser primeiro um africano?... em Lém Cachorro havia o LC Rappers e quando lá cheguei falei com eles na necessidade de se criar rappers de e para África que fala de questões universais e humanísticas... todos os bairros têm os mesmos problemas. Não tentes representar uma zona sem nenhum conhecimento. Contudo, cada um tem o seu grau de desenvolvimento e para uns representar zona é muito importante. Eu sou um nacionalista e, portanto, não represento nenhum bairro. Cabral pegou na Guiné-Bissau e Cabo Verde e mostrou a necessidade de unidade de dois países separados por água. No entanto, encontras bairrismos num país dividido por ilhas. Inspiramos em Cabral, Lumumba, N’Krumah para dizer que promover uma política de bairrismo é pensar pequeno... não existe bairro. Ela só existe quando olhas para a miséria. Vês a Casa Lata porque existe uma diferença económica com o Palmarejo (Kadamawe, Praia, julho de 2011).

No Mindelo, além da influência de Kadamawe, o rap produzido nessa época teve também como influência as ideias revolucionárias e afrocêntricas de Mirú, ativista dos *Nation of Islam* radicado no Mindelo. Em dezembro de 2010, convidado por *Batchart*, pude confirmar isso ao visitar essa cidade, no lançamento do álbum a solo Kabesa, Tronke i Menbre⁴⁷ do *rapper* 4ARTK, membro do Hip Hop Art. Em Chã de Alecrim, tive um primeiro vislumbre de como o rap pode se transformar num movimento social fortemente centrado no trabalho comunitário, o que vim

47 Cabeça, tronco e membro.

verificar depois na Praia, no coletivo Kilombo, sediado no bairro de Tira Chapéu.

Havia um rapaz na zona que conhecia o Jorginho... ele veio aqui à zona conhecer-nos... esteve a ajudar-nos a organizar... e fomos nos conhecendo. Nessa altura tinha o grupo Pomba Branku. o Jorge é que disse: porquê Pomba Branku?... isso despertou todo o movimento para as cenas afrocêntricas... sempre eu tive a noção destas coisas, mas não era aprofundada... foi nesse dia que se fez o clique. Também, passei a ver tudo de forma diferente. Fomos influenciando e criamos Pomba Pretu e depois criamos a Associação Kilombo, que é a metamorfose... os trabalhos sociais, as cenas, os movimentos, esse é que era o objetivo, não a música (Kuumba, Praia, março de 2020).

Essa forma de pensar e organizar, embora não tivesse servido ainda para transformar os gangues de rua em movimentos sociais, caso se pense estes a partir de uma lógica conceptual eurocêntrica, serviu para introduzir no cenário urbano a palavra ativista e, pelo menos na Praia, possibilitou o surgimento de várias organizações de rua (Lima, 2018), que fazem da noção de unidade e da agenda identitária a sua principal campo de luta política. Isto remete-nos a José Carlos dos Anjos quando afirma que “todos os empreendimentos políticos em Cabo Verde, desde o fim do século passado, precisam se fundamentar num discurso racista-culturalista que constituiu e unifica o povo cabo-verdiano, seja na mestiçagem ou na africanidade” (Anjos, 2003, p. 594).

O que me parece é que essas organizações, pelo menos uma boa parte delas, influenciadas de forma direta ou indireta pelo pensamento desenvolvido e difundido pela *Ra-Teknolojia*, em que a busca da identidade cabo-verdiana encontra-se ancorada em movimentos exógenos de celebração de um Egito faraônico perfeito, deve ser encarada como uma espécie de intelectualidade neo-nativista, “com a diferença de pautar-se pelo rompimento radical com o lusitanismo, mas também com o patriotismo, na medida

em que o cabo-verdiano é encarado como um africano expatriado da sua terra natal” (Barros e Lima, 2012c, p. 110-111).

Tendo em conta que na viragem do século XIX para o século XX, a elite local reinventou a função do intelectual, que tinha nas atividades artístico-literárias a incumbência de interceder a favor do povo por meio de manifestos políticos nos periódicos locais (Anjos, 2000), hoje, embora assombrado pelo novo ciclo do rap, iniciado na segunda metade dos anos de 2010, definido por Leira como egocêntrico e focado na cultura efêmera das redes sociais, pode-se avistar um novo tipo de intelectualismo orgânico em alguns *rappers*. Com base nessa evidência empírica, embora numa lógica invertida, Pardue (2015) toma esta geração do rap pan-africano cabo-verdiano como a nova geração de claridosos.

O certo é que, ao pensar o rap como um tipo de poesia urbana e uma filosofia de rua construída a partir de uma análise da opressão pós-colonial, essas organizações se encontram num período “determinante no que se refere à preparação, lenta mas certa, da transição da mitologia para a ideologia” (Elungu, 2014 [1984]). Contudo, faz-se necessário a transição ideológica de uma perspectiva importada dos Estados Unidos para uma africana, demarcando-se no processo da ideologia cabo-verdiana assente no mito da mestiçagem. Na linha do autor citado, diria que, com base nas reflexões potencializadas pelas conversas com Kadamawe, Mirú, elementos da Plataforma Gueto e de muitos outros ativistas pan-africanistas com quem fui cruzando, tanto nestas duas cidades como em Lisboa, ao longo da minha já longa pesquisa sobre as juventudes e movimentos sociais, vejo no rap condições para fazer brotar uma filosofia reflexiva e crítica que, em seguida, consiga desenvolver um pensamento discursivo e técnico orientado para a natureza das coisas, do próprio homem e da sociedade.

Referências

Almada, José Luís Hopffer. Funcionalização político-ideológica e síndromas de orfandade nos discursos identitários cabo-verdianos. **Direito e Cidadania**, v. 8, p. 265-373, 2007.

Almeida, Germano. **Viagem pela história de S. Vivente**, 2ª Edição, Mindelo, Ilhéu Editora, 2014.

Anjos, José Carlos dos. Cabo Verde e a importação do ideologema brasileiro da mestiçagem. **Horizontes Antropológicos**, ano 6, n. 14, p. 177-204, 2000.

_____. Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em Cabo Verde. **Estudos Afro-Brasileiros**, ano 25, n. 3, p. 579-596, 2003.

Appert, Catherine. Rappin Griots: Producing the Local in Senegalese Hip-Hop. In: Saucier, Paul Khalil (Org.). **Natives Tongues: An African Hip-Hop Reader**. Trenton: African Word Press, p. 3-21, 2011

Arendt, Hannah. **As origens do totalitarismo**. 7ª Edição. Alfragide: D. Quixote, 2017.

Auzanneau, Michelle. Identités africaines; le rap comme lieu d'expression. **Cahiers d'Études Africaines**, n. 163-164, p. 711-734, 2001.

Baleno, Ilídio. Povoamento e formação da sociedade. In: Maria Emília Madeira Santos; Maria Manuel Ferraz Torrão; Maria João Soares (Coords.). **História concisa de Cabo Verde**. Lisboa, IICT; Praia: IIPC, p. 69-83, 2007.

Barros, Miguel De.; Lima, Redy Wilson. Rap Kriol(U): O Pan-Africanismo De Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde. **REALIS – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais**, vol. 2, n. 2, p. 89-117, 2012.

BarroS, Victor. Cabo Verde e o mito da vocação atlântica: entre a apropriação política da história e a ideologia do dom identitário. In: José Pina Delgado; Odaír Barros Varela; Suzamo Costa (Orgs.). **As relações externas de Cabo Verde: (re)leituras contemporâneas**. Praia: ISCJS, p. 133-159, 2014.

_____. Libertação nacional e cultura. In: Mário de Andrade (Coord.). **Unidade e luta. A arma da teoria**. Obras escolhidas, vol. 1. Praia: Fundação Amílcar Cabral, p. 282-298, 2013 [1970].

_____. **Pensar para melhor agir: intervenções no seminário de Quadros**. Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2014 [1969].

CABRAL, Iva. **A primeira elite colonial atlântica. Dos “homens honrados brancos” de Santiago à “nobreza da terra” (finais do séc. XV – início do séc. XVII)**. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2015.

_____. O processo de formação da sociedade cabo-verdiana (finais do séc. XV a finais do séc. XVIII). In: Bruno Carriço Reis (Org.). **Radiografia crioula – um diagnóstico político e social de Cabo Verde**. Lisboa: UAL/Sílabas & Desafios, p. 29-47, 2016.

Caldeira, João. **O morgadio e a expansão nas ilhas atlânticas (Açores, Madeira e Cabo Verde)**. Tese de Doutoramento em História. Lisboa: FCSH-ULL, 2011.

Campos, Andreilino. **Do Quilombo à Favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Carreira, António. **Cabo Verde – formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)**. Praia: IPC, (2000 [1972]).

Charry, Eric. A Capsule History of African Rap. In: Charry, Eric (Ed.). **Hip-Hop Africa: New African Music in a Globalizing World**. Bloomington: Indiana University Press, p. 1-25, 2012.

Dambará, Kauberdiano. **Noti**. Argel: PAIGC, 1965.

Diouf, Mamadou. Engaging postcolonial cultures: african youth and public space. **African Studies Review**, vol. 46, n. 2, p. 1-12, 2003.

Diop, Cheikh Anta. **The african origins of civilization: Mith or reality**. Chicago: Lawrence Hill & Co, 1975.

Contador, António Concorda; Ferreira, Emanuel Lemos. **Ritmo & Poesia: os caminhos do rap**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

Dziewanski, Dariusz. From East Harlem to Cape Town: Tupac Shakur’s legacy as a globalised oppositional repertoire. **Ethnography**, n. 0, p. 1-22, 2020.

Elungu, P.E.A. **O despertar filosófico em África**. Mangualde: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2014 [1984].

Fernandes, Gabriel. **A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial**. Florianópolis: UFCS, 2002.

Filho, Lindolfo. Hip hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. Lisboa: ICS, p. 145-167, 2004.

Fredrickson, George. **Racismo: uma breve história**. Porto: Campo das Letras, 2004.

Fontes, Elsa. **O Bairrismo em Cabo Verde – Santiago e São Vicente**. Praia: Edição da AUTORA, 2007).

Henriques, Joana Gorjão. **Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo**. Lisboa: Tinta da China, 2016.

Hespanha, António Manuel. **Filhos Da Terra – Identidades Mestiças Nos Confins Da expansão portuguesa**. Lisboa: Tinta da China, 2019.

KELLEY, Robin. Foreword. In: Basu, Dipannita and Lemelle, Sidney (Eds.), **The vinyl ain't final. Hip hop and the globalization of black popular culture**. London: Pluto Press, p. xi-xvii, 2006.

Lima, Redy Wilson. Hip hop: breve história e introdução ao mundo do rap crioulo. **Buala**. 7 de julho, 2011a. https://www.buala.org/pt/palcos/hip-hop-breve-historia-e-introducao-ao-mundo-do-rap-crioulo?fbclid=IwAR3HTQrTSTao7gjnFM9j6DvJP6lCz1gUncIBTr1R3PTE3lhcS3R5jD_13iE.

_____. Tribos urbanas da Praia: os casos dos thugs e dos rappers. In: Iolanda Évora; Sónia Frias (Coords). **e-book_In Progress: 1º Seminário sobre Ciências Sociais e desenvolvimento em África**. Lisboa: CEsa, p. 43-50, 2011b.

_____. Rappers cabo-verdianos e participação política juvenil. **Revista Tomo**, n. 21, p. 263-294, 2012a.

_____. Bairros desafiados e delinquência juvenil: o caso do bairro da Acha-da Grande Trás. In: Mário Silva; Leão de Pina; Paulo Monteiro Jr. (Orgs.). **Estudos em Comemoração do Quinto Aniversário do Instituto Superior de Ciências Jurídicas e Sociais. II Volume. Praia: ISCJS, p. 123-151, 2012b**.

_____. **Rap dos anos 90 em Cabo Verde, o fenómeno Tchipie**. **Buala**. 6 de novembro, 2012c. <https://www.buala.org/pt/palcos/rap-dos-anos-90-em-cabo-verde-o-fenomeno-tchipie>

_____. Do finason ao rap: Cabo Verde e as músicas de intervenção. **Buala**. 6 de abril, 2015a. <https://www.buala.org/pt/palcos/do-finason-ao-rap-cabo-verde-e-as-musicas-de-intervencao>.

_____. Thugs: violência urbana tribalizada. In: Martin Lienhard (Coord.), **Violencia urbana, los jóvenes y la droga: América Latina/África**. Colecciones nexos y diferencias. Estudios de la cultura de América, n. 43. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, p. 143-155, 2015b.

_____. Gangues de rua: breve revisão da literatura e aproximação ao caso cabo-verdiano. In: Leão de Pina; Gilson Pina; Odair Barros Varela (Orgs.). **Estudos em comemoração do X aniversário do ISCJS: dinâmicas sociológicas, Estado e direito**. Praia: ISCJS, p. 381-423, 2017.

Lima, Redy Wilson; Robalo, Alexssandro. Entre o mito da morabeza e a (negada) questão racial em Cabo Verde: um olhar contracolonial, In: OLIVA, Anderson *et. al.* (Org.), **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portu-**

gal. Coleção cultura negra e identidades. Belo Horizonte: Autêntica, p. 77-97, 2019.

Lopes, José Vicente. Gabriel Fernandes – A República de Santiago não existe. **Revista Vozes das ilhas**, edição especial, p. 206-221, 2014a.

Lopes, José Vicente. Onésimo Silveira – Tudo está na República de Santiago. **Revista Vozes das ilhas**, edição especial, p. 196-205, 2014b.

Madeira, João Paulo. A construção do Estado-Nação em Cabo Verde. In: Bruno Carriço Reis (Org.). **Radiografia crioula – um diagnóstico político e social de Cabo Verde**. Lisboa: UAL/Sílabas & Desafios, p. 49-82, 2016.

Marcelino, Pedro. **O novo paradigma migratório dos espaços de trânsito africanos – inclusão, exclusão, vidas precárias e competição por recursos escassos em países tampão: o caso de Cabo Verde**. Mindelo: Ilhéu; Bissau: Corubal, 2011.

Mariano, Gabriel. **Cultura caboverdeana: ensaios**. Lisboa: Veja, 1991.

Martins, Rosana; Lima, Redy Wilson; Barros, Miguel de. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. **Revista FAMECOS**, v. 22, n. 1, p. 59-80, 2015.

Marx, Karl. O capital. Capítulo XXIV. A chamada acumulação original. In: José Barata-Moura *et. al.* (Eds.). **Karl Marx e Friedrich Engels. Obras escolhidas**. Tomo II. Lisboa: Edições Avante, 1982 [1867].

Mascarenhas, Sandra. **Da rotunda a Santa Catarina. Por uma abordagem das sublevações nacionais à luz do republicanismo**. Praia: IPC, 2014.

Mbaye, Jenny. Hip-hop political production, in West Africa: AURA and its extraordinary stories of Poto-Poto children. In: SAUCIER, Paul Khalil (Ed.), **Natives tongues: an african hip-hop reader**. Trenton: African Word Press, p. 51-68, 2011.

Medina, João. Gilberto Freyre Contestado: O Lusotropicalismo Criticado Nas Colónias portuguesas como álibi colonial do salazarismo. **Revista USP**, n. 45, p. 48-61, 2000.

Moassab, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

Neves, Celsa do Céu Lima; Liedke, Elida Rubini. Migração interinsular, interação e representações sociais: relações entre moradores da ilha de Boa Vista e migrantes da ilha de Santiago. In: José Carlos dos Anjos; Marcelo Quintino Galvão Baptista (Orgs.). **As tramas da política extrapartidária em Cabo Verde: ensaios sociológicos**. Série Estudos Sociais Cabo-Verdianos. Praia, Uni-CV, 2010.

Nogueira, Gláucia. **Batuku, património imaterial de Cabo Verde. Percorso histórico musical.** Dissertação de Mestrado em Património e Desenvolvimento, Praia: Uni-CV, 2011.

Obenga, Théophile. **O sentido da luta contra o africanismo eurocentrista.** Mangualde: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013 [2001]

Pais, José Machado. Cotidiano e reflexividade. **Educação & Sociedade**, n. 98, p. 23-46, 2007.

Pardue, Derek. **Cape Verde let's go. Creole rappers and citizenship in Portugal.** Champaign: University of Illinois Press, 2015.

Pereira, Eduardo Camilo. Mindelo: o projeto da construção de uma civilização (1803-1838). **e-hum**, vol. 8, n. 2, p. 37-51, 2015.

Pina, Leão de. **Valores e democracia em Cabo Verde: entre adesão normal e embaraço cultural.** Dissertação de Mestrado em Sociologia. Brasília: UnB, 2006.

Prévos, André. Postcolonial popular music in France: rap music and hip-hop culture in the 1980 and 1990s. In: MITCHELL, Tony (Eds.), **Global noise. Rap and hip-hop outside the USA.** Wesleyan University Press, p. 39-56, 2001.

Rocha, Eufémia. **Mandjakus são todos os africanos, todas as gentes pretas que vêm de África: xenofobia e racismo em Cabo Verde.** Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Praia: Uni-CV, 2009.

Rodrigues, Moacyr. **O carnaval do Mindelo. Formas de reinvenção da festa e da sociedade. Representações mentais e materiais da cultura mindelense.** Mindelo: Edição do Autor, 2011.

Santos, Ademir dos.; REBOCHO, Nuno. **Memórias: revoltas de escravos e quilombos (África, diáspora, Cabo Verde e Brasil).** Riga: Novas Edições Académicas, 2018.

Saucier, Paul Khalil. Introduction. Hip-hop culture in red, black. And green. Saucier, Paul Khalil (Org.). **Natives Tongues: An African Hip-Hop Reader.** Trenton: African Word Press, p. xiii-xxiii, 2011.

Silva, António Correia e. **Histórias de um Sahel insular.** Praia: Edições Spleen, 1996.

_____. Da contestação social á transgressão cultural: forros e fujões na sociedade escravocrata cabo-verdiana com referências aos modelos atlânticos. **ANAIS/ECCOM**, n. 1, vol. 3, p. 7-18, 2001.

_____. A sociedade agrária. Gentes das águas: senhores escravos e forros. In: Maria Emília Madeira Santos; Maria Manuel Ferraz Torrão; Maria João Soares

(Coords.). **História concisa de Cabo Verde**. Lisboa, IICT; Praia: IIPC, p. 221-240, 2007a.

_____. Dinâmicas de decomposição e recomposição de espaços e sociedades. In: Maria Emília Madeira Santos; Maria Manuel Ferraz Torrão; Maria João Soares (Coords.). **História concisa de Cabo Verde**. Lisboa, IICT; Praia: IIPC, p. 295-313, 2007b.

Simões, José Alberto. **Entre a rua e a internet: um estudo sobre o hip hop português**. Lisboa: ICS, 2010.

Sousa, Henrique Teixeira De. **Cabo Verde e o seu destino político**. Gráfica do Mindelo: Mindelo, 1974.

Tang, Patricia. The Rapper as Modern Griot: Reclaiming Ancient Traditions. In: Charry, Eric (Ed.). **Hip-Hop Africa: New African Music in a Globalizing World**. Bloomington: Indiana University Press, p. 79-108, 2012.

Varela, Aquilino. A literatura como estética de demarcação e estratégia da afirmação diplomática em Cabo Verde. In: Cristina Montalvão Sarmento; Suzano Costa (Orgs.). **Entre a África e a Europa: nação, estado e democracia em Cabo Verde**. Coimbra: Almedina, p. 499-531, 2013a.

Varela, Odair Barros. **Crítica da razão estatal – O Estado moderno em África nas relações internacionais e ciência política: o caso de Cabo Verde**, Praia, Pedro Cardoso, 2017.

Varela, Odair Barros; Lima, Redy Wilson. Foreman of the empire? Re-analysis of the Readmission Agreement with the European Union and of Repatriation in the Archipelago of Cape Verde. Working Paper CEaA, n. 161, 2017.

Vieira, Henrique de Santa Rita. **A vila da Assomada**. Assomada: AACSC, 1993.

Villen, Patrícia. **Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

Recebido em 19/05/2020

Aprovado em 09/06/2020

El Mahragan como Espacio Fronterizo: Colonialidades Estéticas, Emancipación Cultural y Clasificación Social en El Cairo

*José Sánchez García**

Resumen

Este artículo ofrece un enfoque alternativo para analizar experiencias sociales, políticas y culturales como el Mahragan, situadas en estructuras de poder asimétricas históricamente construidas, más allá de las dicotomías epistemológicamente dominantes que contrastan entre islam y modernidad. Me propongo entonces, a partir de experiencias etnográficas con grupos juveniles de la ciudad de El Cairo desde el año 1999, un ensayo antropológico-histórico que permitirá comprender, además de la propia marginalización del universo cultural *shabi*, las relaciones de poder establecidas en la estructura social egipcia. Estos puntos de partida hacen que el Mahragan aparezca como un encuentro histórico, una respuesta de las personas jóvenes egipcias que hunde raíces en tradiciones musicales pasadas, para trascender lo que identificamos como modernidad colonial, dentro de los contextos islámicos. A través de los análisis de la música Mahragan, analizaremos la dinámica de la dialéctica de colonización-descolonización para profundizar en la comprensión de los espacios simbólicos de la frontera como los creados en las periferias caiotas.

Palabras clave: Colonialidades. Decolonialidades. Pensamiento fronterizo. Jóvenes. Música popular. El Cairo.

* Investigador senior de la Universitat Pompeu Fabra. E-mail: jose.sanchez@upf.edu

The Mahragan as a border space: Aesthetic colonialities, cultural emancipation and social classification in Cairo

Abstract

This article offers an alternative approach to analyze social, political and cultural experiences located in historically constructed asymmetric power structures such as Mahragan, beyond the epistemologically dominant dichotomies that contrast between Islam and modernity. I therefore propose, based on ethnographic experiences with youth groups in the city of Cairo since 1999, an anthropological-historical essay that will allow us to understand, in addition to the marginalization of the Shabi cultural universe, the power relations established in the Egyptian social structure. These starting points make the Mahragan appear as a historical encounter, a response of young Egyptian who have roots in past musical traditions, to transcend what we identify as colonial modernity, within Islamic contexts. Through the analysis of Mahragan music, we will analyze the dynamics of the colonization-decolonization dialectic to deepen the understanding of the symbolic spaces of the border as those created in the Cairot peripheries.

Keywords: Colonialities. Decolonialities. Border thinking. Youth. Popular music. Cairo.

Mahragan como espaço fronteiroço: Colonialidades estéticas, emancipação cultural e classificação social no Cairo

Resumo

Este artigo oferece uma abordagem alternativa para analisar experiências sociais, políticas e culturais como o Mahragan, localizadas em estruturas de poder assimétricas historicamente construídas, além das dicotomias epistemologicamente dominantes que con-

trastam entre o Islã e a modernidade. Proponho, então, a partir de experiências etnográficas com grupos de jovens na cidade do Cairo desde 1999, um ensaio histórico-antropológico que nos permita entender, além da própria marginalização do universo cultural *Shabi*, as relações de poder estabelecidas na estrutura social egípcia. Estes pontos de partida fazem o mahragan aparecer como um encontro histórico, uma resposta dos jovens egípcios que tem raízes nas tradições musicais passadas, para transcender o que identificamos como modernidade colonial, dentro dos contextos islâmicos. Através da análise da música Mahragan, abordaremos a dinâmica da dialética colonização-decolonização para aprofundar a compreensão dos espaços simbólicos da fronteira como os criados nas periferias de Cairo.

Palavras-chave: Colonialidades. Descolonialidades. Pensamento de frontera. Juventude. **Música popular.** Cairo.

En el mes de setiembre de 2019, el actor y empresario egipcio Mohamed Ali, antiguo contratista con las Fuerzas Armadas, inició una campaña de difusión de vídeos en su página de Facebook, acusando al ex mariscal Al Sisi de encabezar una trama de corrupción en el Ejército (<https://www.facebook.com/maactor/>). Los vídeos se hicieron virales culminando en un llamamiento a una manifestación para el viernes 27 de setiembre. Durante esos días de setiembre Islam Hassan, un estudiante egipcio de 17 años, interpretaba *Mesh Benkhaf* (“No tenemos miedo”). El 24 de setiembre el tema se viralizó cuando se publicó en la página de Facebook Mohamed Ali Secrets (<https://bit.ly/3bJyssw>), convertido en el lema de los manifestantes que repetían sin cesar uno de los estribillos del tema:

No tenemos miedo / con tus ojos negros, tembloroso, asustado, verás que mañana serás devorado, Sisi / La gente lo ha hecho, la revolución está en todas partes y te colgarán

en la plaza, Sisi / La gente se rebelará y te golpeará en la cara, Sisi¹.

Meses después de esas protestas, se han producido miles de detenciones por diferentes causas y las músicas como el Mahragan se han proscrito por distintos motivos. Una vez más, su exhibición pública por cualquier medio ha sido prohibida. Además, el sindicato de músicos egipcios ha lanzado la orden de que cualquier empresario que contrate artistas de Mahragan serán sancionados. Sin embargo, el estilo continúa siendo el protagonista de las bodas y celebraciones callejeras en los barrios marginales cairotas igual que en décadas anteriores, siguiendo con las tradiciones musicales *shabi* en las que se encuadra². El Mahragan, como mezcla de diversos estilos populares, procede de una tradición musical urbana mestizada con ritmos propios del sufismo y elementos propios de los ritmos globales. Músicas constantemente desvalorizadas y estigmatizadas, por diversos motivos, tanto desde los discursos provenientes de la modernidad como por parte de los islamistas. En esta tradición se incluye el Mahragan, la variedad *shabi* producida por las generaciones

1 Los temas *Stannani, Ya Sisi* ("Espérame, Sisi"); *Mohamed Ya Ali, Ihna Shaeb Riggala* ("Somos un pueblo fuerte"); y *Anadik Bi Eh?* ("¿Qué debería llamarte?") también se convirtieron en virales. Las letras de las canciones, humillantes e irónicas, denunciaban la corrupción y brutalidad del régimen. Además, un dato importante a retener para la discusión posterior es que son interpretadas en *ammiya*, el egipcio coloquial hablado en los barrios más desfavorecidos. Todos los temas referenciados en el texto se encontraban abiertos en la página del actor-contratista y en YouTube. Desaparecieron en el momento en que la contratación y exhibición pública del Mahragan fue prohibida el pasado 28 de febrero alegando la inmoralidad de sus letras (<https://egyptianstreets.com/2020/02/17/popular-mahraganat-music-is-now-banned-according-to-egypts-musical-syndicate/>). <https://www.facebook.com/watch/?v=499630007267977>

<https://www.facebook.com/MohamedAliSecrets/videos/1039618686370430/?v=1039618686370430> ; <https://www.facebook.com/watch/?v=2225665130871820>; <https://www.facebook.com/watch/?v=483628669149336>

2 *Shabi*, literalmente popular, deriva del sustantivo *shab*, pueblo, siempre con un sentido colectivo que implica una gran carga política. Su manipulación por parte de la clase dirigente y por los grupos políticos islamistas, ha sido constante desde los inicios del proceso de independencia en el primer tercio del siglo XX.

de Tahrir. ¿Porqué esta continua marginación de estos estilos musicales *shabi*? ¿Qué clasificación social se esconde detrás de esta marginación? ¿Cómo se ha construido?

Este artículo ofrece un enfoque alternativo para analizar experiencias sociales, políticas y culturales como el Mahragan, situadas en estructuras de poder asimétricas históricamente construidas, más allá de las dicotomías epistemológicamente dominantes que contrastan entre islam y modernidad. Me propongo entonces, a partir de experiencias etnográficas con grupos juveniles de la ciudad de El Cairo desde el año 1999, un ensayo antropológico-histórico que permitirá comprender, además de la propia marginalización del universo cultural *shabi*, las relaciones de poder establecidas en la estructura social egipcia³. El ánimo es develar de qué manera la colonialidad, como uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista, funda una imposición de una clasificación social para un grupo social en la estructura egipcia cimentando dicho patrón de poder. De esa manera, es necesario entender la estructura social egipcia como una expresión en un tiempo y un espacio determinados de lo que Hodgson llamó el *islamicate*⁴. En este texto, sobre la base de Hodgson y otras concepciones más recientes, usamos el término en su sentido más inclusivo,

3 Fruto de estas experiencias etnográficas he analizado la construcción identitaria juvenil en El Cairo, los movimientos sociales y políticos previos y posteriores a las revueltas de 2011 y las formas musicales que aparecen en los barrios periféricos. En ese sentido, mi encuentro con la estructura social egipcia, con informantes primero y ahora amigos, paulatinamente, me ha obligado a un acercamiento a miradas no-eurocéntricas para entender las relaciones de poder. La adopción de esa mirada me ha permitido entender, las formas adoptadas por los movimientos de disidencia juveniles en El Cairo (Sánchez-García, 2019a) o la continuidad legislativa desde el protectorado británico para reducir a los rivales políticos, como parte de procesos propios de la colonialidad del poder de la modernidad (Sánchez-García, 2019b). Así, aspectos del Mahragan que ya han sido tratados en otros lugares serán un ruido de fondo para la lectura de este ensayo.

4 El término *Islamicate* fue originalmente acuñado por el historiador estadounidense Marshall GS Hodgson, quien lo usó en *The Venture of Islam*, para describir “el complejo social y cultural históricamente asociado con el Islam y los musulmanes, tanto entre los mismos musulmanes como incluso entre los no musulmanes” (Hodgson, 1974, p. 59).

para referirnos al mosaico dinámico de formas de vida sociales y culturales que existen no solo en las sociedades de mayoría musulmana, sino también de los musulmanes de la diáspora. Se trata de una heterogeneidad histórico estructural diferenciada de la modernidad eurocéntrica pero que, al mismo tiempo, contiene formas eurocéntricas en disputa con elementos propios⁵.

Estos puntos de partida hacen que el Mahragan aparezca como un encuentro histórico, una respuesta de las personas jóvenes egipcias que hunde raíces en tradiciones musicales pasadas, para trascender lo que identificamos como modernidad colonial, dentro de los contextos islámicos. El punto de partida analítico de este enfoque es la comprensión de la modernidad como una condición cuya introducción en contextos islámicos fue facilitada históricamente por la expansión gradual del colonialismo europeo. La colonialidad propia de la modernidad se une, en el islamate egipcio, a una orientación de la vida social hacia tradiciones, prácticas y valores islámicos que todo el conjunto social acepta y adopta -incluso entre perspectivas rivales- pero que reduce las posibilidades de los jóvenes a un transitar entre el capitalismo y la redención prometida. Será en el intersticio, la fractura entre esos dos espacios, por dónde las prácticas estéticas *shabi* entran en el islamate, adquieren su relevancia al ocupar la zona fronteriza entre ambos. Esta perspectiva adoptada emerge a partir de cierto escepticismo sobre las concepciones unilineales y eurocéntricas de la modernidad y de la historia del mundo moderno en relación al mundo islámico que opere para una descolonización epistemológica (Grosfoguel, 2011). Se realizará un análisis del Mahragan, como contradiscurso y modo

5 “El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los grupos dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, éste no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial / moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder” (Quijano, 2014, p. 287).

de resistencia social, política, cultural, epistemológica y estética, en un contexto de mayoría musulmana, islamicate, destinado a subvertir y perturbar la condición globalizada de la modernidad colonial.

Grupos shabi y colonialidad estética

En Egipto, la categoría clasificatoria *shabi* se refiere a una amplia gama de prácticas nativas, gustos y patrones de comportamiento en la cotidianeidad⁶. A pesar de incluir comportamientos de las clases bajas no es posible describir exclusivamente a los incluidos en la categoría *shabi* de esa manera, al existir una gran disparidad económica y de las áreas residenciales que ocupan. Es común que en el mismo edificio conviva un rico comerciante con socios internacionales, con todas las comodidades domésticas, y familias que deben alquilar una habitación con derecho a baño y cocina compartidos. Así, trabajadores cualificados, propietarios de talleres artesanos y de manufacturas, profesionales de perfil bajo, comerciantes a pequeña y media escalas y subempleados en la economía informal ocupan los mismos lugares de residencia y comparten sus referentes culturales. Los miembros de mayor nivel económico siguen en sus áreas residenciales, porque las prefieren por su proximidad al centro de trabajo, por el prestigio que mantienen en dichas áreas y por los beneficios de la red social *-wasta-* en la que se insertan⁷. Por lo

6 Siguiendo a Quijano, entendemos que la construcción de una categoría de clasificación social es el resultado de un proceso dónde los grupos sociales se “disputan el control de los ámbitos básicos de existencia social, y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución del poder, centrado en relaciones de explotación/ dominación/conflicto entre la población de una sociedad y en una historia determinadas” (Quijano, 1999, p. 312).

7 *Wasta* es el término árabe que designa el sistema de redes sociales a disposición de un individuo en las diferentes dimensiones de su vida. En la situación actual, la importancia de estas redes en la búsqueda de un buen empleo y socios para diferentes actividades es fundamental. En consecuencia, las buenas conexiones *wasta* son una fuente de inclusión y participación social en especial para los jóvenes. Desde perspectivas eurocéntricas pueden percibirse como nepotismo, pero desde un punto de vista decolonial puede ser

tanto, la diferenciación económica en el interior del grupo no es tan significativa como la diferencia cultural frente a grupos sociales modernizados. Así, *takaful*, la solidaridad de grupo, para hacer frente a las necesidades de la comunidad, es el valor compartido frente al individualismo y la competitividad propia de la eficacia moderna. Sus valores y prácticas son habituales protagonistas de las populares comedias teatrales, series televisivas y cinematográficas, convirtiendo en estereotipos ciertos rasgos de algunos de sus miembros como el analfabetismo, la ingenuidad o el uso de la violencia como forma de mediación de conflictos. De esa manera, lo anecdótico se convierte en categoría, como atributos propios de todo el grupo, clasificando como algo primitivo, como una “supervivencia”, sus formas culturales. Como categoría se ha construido desde la llegada de los británicos, en un proceso de largo plazo que exhorta, por tanto, a explorar la historia, las condiciones y las determinaciones de la distribución de relaciones de poder en la sociedad egipcia ya que es esa distribución del poder la que clasifica socialmente, determina sus recíprocas relaciones y genera sus diferencias sociales, ya que sus características, empíricamente observables y diferenciables, son resultado de esas relaciones de poder.

En la sociedad egipcia, la colonización británica implicó la transformación de la estructura social establecida a través del dominio del Imperio Otomano. Sin embargo, en Egipto, las herencias cultural, cognitiva, intelectual y estética no pudieron ser aniquiladas; pero, paulatinamente, se fue imponiendo la hegemonía del modo eurocéntrico de producción de conocimientos, y en una parte muy amplia de la población el propio imaginario fue

entendido como un fenómeno social positivo que establece lazos de solidaridad entre personas para obtener beneficios compartidos. En el primer caso, calificarlo de “nepotismo” significa asumir la mirada eurocéntrica según la cuál, la modernidad no acepta estos lazos y han de ser sustituidos por procesos meritocráticos. Este artículo no está relacionado con esta discusión que, implícitamente, interroga sobre qué tipo de enfoques epistemológicos aplicamos a otras formaciones culturales e históricas diferenciadas de las perspectivas occidentales.

colonizado y educado en los cánones estéticos modernos siendo la música, y el arte en general, entendido como un agente potencialmente transformador, con propiedades redentoras. Estas cualidades civilizatorias, entonces, hacen que el arte sea clave en la colonización de los jóvenes.

Así, durante el mandato de Hosni Mubarak, el gobierno amplió enormemente sus programas culturales juveniles, al mismo tiempo que adoptó políticas económicas neoliberales. El Ministerio de Cultura construyó docenas de instituciones culturales que presentaron programación juvenil, talleres artísticos patrocinados y concursos para jóvenes de diferentes edades, y desempeñó un papel importante en el lanzamiento de bibliotecas juveniles y colecciones de libros. El gobierno asignó millones de libras egipcias para estos proyectos como parte de una expansión más grande del ámbito cultural, que los organizadores describieron a menudo como un proyecto de *tanwir* (iluminación), en una clara remembranza de la era de las luces que inauguró y sentó las bases de la modernidad. A través de estos programas, los funcionarios estatales, muchos de los cuales eran musulmanes de orientación secular y laicistas (*almaniyyin*), formularon una definición de la cultura nacional adaptando las formas de las culturas refinadas de las élites europeas. Los programas, dirigidos principalmente por urbanitas de clase media, promovieron las artes como definitorias de la nación, de las cuales el islam es un aspecto entre muchos, y tenían el objetivo explícito de cultivar culturalmente a la población, *tathqif*, un concepto árabe que connota un importante componente civilizador.

Al favorecer tales medios y formas, las autoridades esperaban que Egipto se convirtiera en un actor en la escena internacional del arte contemporáneo, que estaba dominada por las instituciones culturales europeas y americanas. Sin embargo, la obra nunca podría imitar el arte occidental. Más bien, debería basarse en lo ‘mejor’ de la práctica artística occidental

mezclado con elementos locales, personificando así de manera auténtica la especificidad y el cosmopolitismo de Egipto a un tiempo. El arte verdaderamente egipcio no podía contener ningún tema considerado vulgar o desagradable, lo que significaba que los tres temas prohibidos, el sexo, la religión y la política, no podían ser tratados. Sin embargo, esos son los temas siempre presentes en las expresiones estéticas de lo *shabi*.

Desde las filas islamistas, un grupo de intelectuales, a principios de la década de 1980, constituyeron lo que se conoció como centrismo islámico (*al-wasatiyya*), discutiendo sobre el valor positivo del arte en el islam. Sin embargo, fue a fines de la década de 1990 y principios de la década de 2000, unos años después de que el estado comenzara el proyecto de 'iluminación' juvenil, cuando surgió un nuevo grupo de predicadores de televisión por satélite e Internet que dirigieron sus prédicas especialmente a los jóvenes. Usando un estilo propio de la clase media alta, señalaban la importancia del arte para crear una comunidad realmente islámica y acercarse a Dios. Entre estos telepredicadores podemos destacar a Amr Khaled y Moez Masoud, que apelaban al carácter civilizador del arte, casi en los mismos términos que los programas gubernamentales para definir la umma -comunidad de creyentes- y elevar el nivel cultural de los jóvenes musulmanes. El surgimiento de estos predicadores provocó una reacción negativa entre las élites culturales estatales quienes los vieron como el equivalente de los vendedores de huevos de serpiente, a pesar de sus opiniones similares sobre el arte y la juventud.

El examen de sus discursos religiosos sobre el arte desvela que están, a un tiempo, enlazados y contrapuestos a los discursos del estado-nación, de una manera similar a lo que Hirschkind (2006) llamó "*counterpublic*", un discurso asentado en fórmulas religiosas utilizado de manera general por parte de todos los grupos sociales para justificar causas incluso contrapues-

tas⁸. En primer lugar, el enlace con las formas estatales de entender el arte es posible al compartir la potencia transformadora del arte con los imaginarios nacionalistas. Por su parte, el contrapeso surge cuando se disputa el lugar apropiado de la religión en la creación artística entre aquellos que se identifican como laicistas (*almaniyyin*) o religiosos (*mutadayyin*) creando la dialéctica entre dominación y emancipación a través del arte. Para estos religiosos, amar el arte es cultivar el alma, siendo lo opuesto a la cultura (*thaqafa*), la ignorancia (*jahl*). Eso inició protestas de la audiencia en sus programas, sobre todo de grupos de clases altas, de las experiencias de los grupos *shabi* tanto por sus prácticas cotidianas como por sus prácticas artísticas y, en especial, la música al utilizar formas vulgares tanto en las melodías como en las letras, para acabar reconociendo la posibilidad de una música propiamente islámica, como por ejemplo el cantante Maher Zain, estrella del canal y discográfica Awakening con más de seis millones de seguidores en Facebook y casi cuatro millones en Instagram (Winnegar, 2014). Se trata de la música *nashid*, un pop islámico con fórmulas rítmicas y sonoras similares a las eurocéntricas propias de las listas de éxito⁹.

En otros lugares he señalado la importancia del sufismo en la construcción del Mahragan, sin embargo, para las autoridades estatales y religiosas las prácticas sufistas son una “supervivencia” folclórica propia de personas analfabetas. Como señala

8 Hirschkind señala: “La forma del [discurso] islámico contemporáneo [...] exhibe una arquitectura conceptual que trasciende las distinciones modernas entre estado y sociedad, público y privado, que son centrales para la noción habermasiana de esfera pública” como un espacio para la formación de opinión a través de la razón intersubjetiva. Las prácticas deliberativas que constituyen esta arena se basan en la evolución de las tradiciones islámicas del deber cívico, que fueron reformuladas por los reformistas egipcios en el contexto de un compromiso con las instituciones, conceptos y tecnologías de la vida política moderna (Hirschkind, 2001, p. 4)

9 Sirva de ejemplo el video de “Gracias Allah”, donde canta: “Cuando pierdes tu camino/A Allah deberías volver/Porque como prometió/Siempre estará allí/Allahu Akbar, Allahu Akbar...”. <https://www.youtube.com/watch?v=f4J7-WR1QOY>

Schielke (2012), la práctica sufí contemporánea en Egipto desafiaba la sensibilidad de muchas élites urbanas, tanto religiosas como seculares al entender que tanto el *dhikr* -rituales extáticos de comunión con la divinidad- y los *mulid* -celebraciones para recordar morabitos- son propias de poblaciones no-civilizadas, en el sentido propuesto tanto por las autoridades estatales como por los propios islamistas. Aunque, los tele-predicadores no se referían al sufismo, recurrían a la filosofía sufí, distinguiendo entonces entre pensamiento y práctica sufí, elevando lo uno a categoría cultural y desvalorizando las prácticas como hacían los estamentos gubernativos. Así, ambos grupos discursivos en lucha por la hegemonía cultural en el islamate compartían un interés civilizador hacia los jóvenes egipcios, en especial de los grupos *shabi*, aunque el objetivo fuera diferente en cada caso.

Dialécticas en la colonialidad musical juvenil: electro-shabi, Al-Jil y shababiya

Históricamente la escena musical egipcia ha tenido tres fuentes estéticas principales: la componente popular de tradiciones tanto rurales como urbanas, las expresiones musicales ligadas a la práctica religiosa -que a pesar de no ser clasificadas como música tanto por sus productores como por sus receptores tiene una gran importancia en el ethos y el pathos musical musulmán-; y por último, la introducción de músicas occidentales -clásicas y pop- como consecuencia del proceso de colonización del país iniciado en el siglo XIX. El Cairo, durante la segunda mitad del siglo XX, aparecía como la gran factoría desde la que se lanzan grandes estrellas, tanto hacia el Este como hacia el Oeste árabe, como consecuencia de la larga tradición musical egipcia que desarrolló, tempranamente, una industria discográfica en beneficio de los cantantes que representaban los gustos de la burguesía nacionalista dominante desde principios del siglo pasado. Sin embargo, estas figuras nacionales han perdido su legitimidad entre los jóvenes y los retornados de la migración, desar-

rollando sus propias expresiones musicales. Considerando que los oyentes locales identifican varios estilos como el *shabi* (incluyendo al Mahragan), el canto religioso, el *inshad*, la recitación del Corán, la música popular y clásica occidental, y la música de baile -categorías solapadas entre sí-, localizar lo categorizado desde Occidente como música popular en este contexto no tiene mucho sentido. En el discurso local no existe un sólo término para contener todo lo que comúnmente se llama “popular” en Occidente, con sus divisiones en el *easy listening*, el rock clásico, country y western, rap, punk, etcétera. En este sentido, son tres los estilos específicamente juveniles: el *shabi* (con sus variedades generacionales), el *Al Jil* y la *shababiyya*.

Los estilos encuadrados en el género *shabi* son músicas urbanas, con raíces rurales, de alto dinamismo, con un fuerte pulso rítmico realizado por cantantes a menudo, pero no exclusivamente, masculinos. En general, ha sido comparado con la rembetika, el fado, el raï o el kuduro. Sus temas principales son la mala suerte, la ocupación informal, la sexualidad ilícita y los crímenes pasionales; despreciando la respetabilidad y modernidad de la clase media modernizada, a menudo con tonos humorísticos y ridiculizantes. Estas canciones, muchas prohibidas, evitaban una alusión explícita a la política, aunque por su propia naturaleza transmite una fuerte sensibilidad hacia lo *shabi*, denunciando el descontento social y económico. De manera general, el estilo está dirigido a los pobladores de las zonas periféricas del Gran Cairo caracterizada por el uso del dialecto *ammiyya*, afirmando sus valores frente a los de la respetable burguesía de clase media alta recién aparecida que habla el árabe estándar y de la que se mofan. Para muchos, la música *shabi* como la única no adulterada por el mundo exterior, frente a las músicas modernizadas por los cambios instrumentales, uniéndose cajas de ritmos, baterías, órganos, sintetizadores o guitarras eléctricas que han invadido la música egipcia. Como nombres representativos se pueden citar a Ahmed Adaweyyah, que usaba el *ammiyya* por primera vez en 1969, distribuyendo su música a través de cintas de audio

ventas informalmente en los mercados urbanos. A pesar de la desaprobación del sindicato de músicos profesionales y la exclusión de sus canciones de la televisión o la radio, su popularidad entre los grupos *shabi* nunca dejó de aumentar llegando a protagonizar numerosas películas. Como seguidores de Adaweyyah podemos citar a Abd el Rahim que cantaba en forma de rap canciones prohibidas denunciando la terrible situación de los barrios marginales caiotas; Kat Kut el Amir que buscaba *tarab* a través de creación de atmósferas musicales densas, con decenas de seguidores entre los fumadores de hachís; o Hassan el Aswar que introducía coros femeninos en sus producciones con claras connotaciones eróticas. Entre estos artistas era común fusionar lo urbano con lo rural, reproduciendo la composición demográfica y social de las barriadas populares, tanto instrumentalmente como en modos musicales, ritmos, letras y preocupaciones, cuyo contenido gira en torno a maldecir el destino y su traición que destruye el placer y a las comunidades. La trilogía prohibida por los promotores culturales gubernamentales, sexo, política y religión era, precisamente, aquellas temáticas que más usaban los autores *shabi*. La consecuencia fue el etiquetaje como prácticas vulgares, propias de analfabetos, por los entes culturales, los islamistas y por los jóvenes modernizados que gustan de globales, incluyendo el *nishad* islámico

Si la música *Shabi* aparece con la política de apertura económica de Saddat durante los años 1970, una segunda oleada aparece a partir de finales de los años 1980: el Al Jil, relacionado estrechamente con las grandes figuras egipcias -Khalsoum, Farid el Atrache o Mohammed Abd al Wahab- por sus temas de amor no correspondido, romance adolescente y corazones rotos, influido musicalmente por la escena pop mundial, con la intención de homologar las culturas juveniles egipcias y “civilizar” a los jóvenes de las barriadas populares, siguiendo los cánones estéticos impuestos desde la industria musical global. De tonos pegadizos y ritmos bailables utiliza una gran variedad de instrumentos tradicionales árabes y occidentales electrificados. Desaparecen las

melodías intrincadas, la poesía, el uso de modos clásicos y sonidos tradicionalmente egipcios para ser sustituidos por el sintetizador y el formato canción pop de tres minutos. Los artistas de Al Jil son físicamente atractivos, con talento vocal y operan dentro de los límites adecuados para los religiosos moderados y los modernistas estatales. Sus canciones llegan a las audiencias de televisión a través de programas de emisión de videos musicales, conciertos grabados, tele-maratones para recaudar dinero para causas caritativas y galas estatales, aliándose con las grandes empresas musicales mundiales. En los años 90's e inicios del siglo XXI, la producción musical capitalista, lanzaba estrellas de pop comercial como Hani Shaker, Mohamed Mounir o Mustafa Qamar, que produjeron álbumes de gran éxito de ventas con temas religiosos y nacionalistas. Pero, el rey indiscutible de la música Al Jil desde mediados de la década de 1980 ha sido Amr Diab.

Desde su llegada al poder, el gobierno de Al Sisi, siguiendo las políticas culturales iniciadas por Mubarak, sigue pretendiendo “cultivar” a los jóvenes *shabi*, con lanzamientos de estrellas musicales como Cairokee o Mohamed Ramadán, es el estilo conocido como *shababiyya*. Se trata de una fórmula musical para el gran público, bien conocida en contextos occidentales pero alejada de las duras realidades sociales y económicas de las barriadas de construcción informal cairotas donde se producen todos los estilos *shabi*. Los jóvenes de clase media se integraron a la política institucionalizada musical utilizando los estilos juveniles como el Al Jil y la *shababiya*, para difundir mensajes institucionales en rivalidad con los jóvenes marginados de los barrios populares que expresan su descontento por sus deficiencias educativas, económicas y sociales. Por tanto, estamos frente a una política cultural de larga duración que sigue pretendiendo civilizar a los jóvenes *shabi* ya que sus expresiones estéticas vulgares son propias de ignorantes (*jahl*), frente a la refinada música de los estilos alentados desde el Ministerio de cultura, que son cultura (*thaqafa*). Por tanto, el mecanismo de exclusión

artística sigue en vigor con los artistas mahragan, como también ocurrió con los cantantes *shabi*. Un buen ejemplo de *shababiya* es el tema pop producido por el gobierno, “*Hom Ayzinha Fawda*” (“No quieren nada más que caos”), interpretada por el actor y cantante Mohamed Ramadan¹⁰. La televisión estatal y los canales privados emitían repetidamente la canción durante los cortes comerciales durante el mes de setiembre de 2019 para hacer frente a la llamada a la revuelta de los artistas del Mahragan. El acto culminante fue la interpretación en vivo de Ramadan y otros artistas de la canción durante una manifestación en apoyo de Al Sisi en la plaza Rabia al-Adawiya el 27 de septiembre, lugar de la matanza de islamistas tras el golpe de estado del mariscal. La canción describe a Al Sisi como un líder que entiende a su pueblo, mientras glorifica la seguridad que brinda la policía y el ejército egipcio.

No quieren nada más que caos, caos y más caos / ¿Qué sabes sobre las calles y qué sucede allí? / ¿Qué sabes sobre el niño que mantiene a su familia? / ¿Qué sabes sobre la seguridad que brindan la policía y el ejército?

Después de haber dibujado sucintamente los estilos juveniles egipcios, el Mahragan, descrito como un arte esencialmente *shabi*, lejos de los circuitos formales de producción y la música para jóvenes patrocinada por empresas globales, propone una decolonización de las músicas para jóvenes. *Shababiya*, o música para jóvenes, como género musical cercano a las tendencias mundiales de la música de baile implementada por artistas como Amr Diab o Cairokee, representantes del modelo moderno y civilizado de joven, intentan “cultivar” las políticas culturales actuales.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=SKvWevmBHHk>. Compárese la producción de este video financiado desde el Ministerio de Cultura con las producciones de los videos de Mahragan.

Decolonialidades estéticas: El Mahragan

Frente a la *shababiya* y el Al Jil, las agrupaciones juveniles de las vecindades más marginales estaban produciendo, desde finales de la primera década del siglo XXI, su forma musical propia recogiendo, al mismo tiempo, la tradición musical sufí y *shabi* como formas expresivas simbólicas significativas para la esfera contracultural. El resultado está siendo la música Mahraganat, siguiendo con las formas de producción y distribución informal que, tradicionalmente, han usado los intérpretes de electro-shabi. Se distingue, por tanto, de la música de masas, representadas por el Al Jil y la Shababiyya, y de las formas elitistas de recuperación de las tradiciones sufistas puestas en marcha desde los agentes culturales estatales. La ambigüedad de referencias en los textos de este estilo permite lecturas orientadas por el horizonte contracultural, difundiendo ampliamente sus contenidos entre jóvenes de todos los grupos sociales.

El Mahragan proviene diversos estilos populares, siendo una práctica cultural urbana: entre sus antepasados podemos citar las composiciones de Ahmed Fouad Negm junto al oudista Shaikh Imam que denunciaban la represión contra la disidencia en la revuelta de 1968 y las condiciones de vida en los barrios populares de forma satírica¹¹. En los 70's, la apertura al mercado extranjero del país, durante el mandato de Anwar as Sadat, favoreció la apa-

11 Imam nació en una familia pobre en Giza. Perdió la vista cuando era un niño y se mudó a El Cairo para estudiar donde llevó una vida dedicada a la contemplación sufista. Allí conoció a Sheikh Darwish el-Hareery, una figura musical sufista, que le enseñó los conceptos básicos de la música y el canto, interesándose en los trabajos de cantantes populares como Sayed Darwish. En 1962 conoció al poeta Ahmed Fouad Negm, formando un dúo que compuso canciones políticas, principalmente en favor de las clases oprimidas y acusando a las clases dominantes. Aunque sus canciones fueron prohibidas en la radio y televisión, fueron populares entre los grupos *shabi* en los años 1960 y 1970. Sus canciones revolucionarias que criticaban al gobierno después de la guerra de 1967 los llevaron a prisión varias veces y después de las protestas contra Nasser en 1968. En Youtube se encuentran sus composiciones como "Sharaft ya Nixon baba" ("It's Been an Honor, Father Nixon") una sarcástica crítica a los nuevos amigos de Egipto: <https://www.youtube.com/watch?v=7qyNcCJfG10&list=RDfNk51FjI2Ug&index=17>

rición de nuevas expresiones en la ciudad, fruto, en especial, de la creación de una nueva clase media urbana beneficiada por el dinero obtenido con el trabajo que ofrecían los Estados petrolíferos del Golfo. Con el retorno a El Cairo, esta nueva clase reconstruye su identidad, siendo uno de los elementos que les ayudan a ello, las nuevas formas musicales. En estas interpretaciones se trata de recuperar temas folclóricos populares de las regiones de origen de los retornados de la migración. Normalmente interpretadas por mujeres como Layka Nasky y Aída, precedentes de la actual música de masas. Además, aparece el electro-shaby con Addawayya como gran impulsor del nuevo estilo, antes ya presentado.

Desde 2009, la música Mahragan se convirtió en un medio importante para criticar la situación marginada de los jóvenes en los barrios populares de El Cairo. La música grabada de Mahragan se popularizó en todos los grupos sociales antes de 2011, se extendió rápidamente por toda la ciudad y se convirtió en un artefacto cultural que extendió los discursos contraculturales. Su 'minuto de gloria' fue durante 2012, cuando algunos DJ y cantantes populares fueron llevados a Londres en busca de algo así como un 'rock revolucionario' por algunos periodistas occidentales, documentales y proyectos sociales como Cairo Calling del British Council.

Entre los grupos *shabi*, por tanto, entre los creadores y oyentes de Mahragan, dos conceptos son fundamentales para entender su estética: *tarab* y *asil* (autenticidad). En primer lugar, *tarab* se relaciona con una consistencia estética y una eficacia emotiva dependiente de una relación comunicativa activa y directa entre el artista y el oyente entrenado¹². El proceso de escuchar, a

12 El concepto estético de *tarab* se refiere a la emoción musical y a los recursos musicales-poéticos tradicionales para producirla, especialmente expresando solo el canto de poesía evocadora, en un estilo improvisador. "*Tarab* también depende de las constantes interacciones intérprete-oyente, en las cuales los oyentes experimentados reaccionan a la música expresando emoción a través de exclamaciones y gestos vocales. El cantante, a su vez, se conmueve y dirige a través de tales comentarios. Además, es un intenso disfrute musical sentido tanto por el público como por el intérprete" (Frishkopf, 2001, p. 67).

diferencia del impuesto por los cánones clásicos eurocentrados, depende de ese concepto, asimilado coloquialmente a una suerte de “encantamiento”, que puede ser traducido como “audicionando”, convirtiendo a la música en una verdadera experiencia holística. Esa capacidad es la que se valora tanto en la música *shabi* como en las músicas sufíes, reprendido desde ambientes salafistas. Para muchos oyentes eso es lo que se consigue con la audición musical: alejarse del mundo, de su situación precaria. En el caso de *asil* se trata de una propiedad estética de la música, cierto pathos, que permite identificarla como propia de una herencia local, entroncando los diferentes estilos así calificados con cierta identidad egipcio-musulmana, del mismo modo que podemos identificar una arquitectura estéticamente islámica. Además, asociado habitualmente a herencia cultural (*turath*), adquiere todas sus connotaciones identitarias con esta referencia a un legado recibido históricamente, propio del islamicate egipcio.

Al remezclar canciones tradicionales sufíes populares (aunque no su ‘versión cultivada’ promovida por el Ministerio de Cultura egipcio) con la música *shabi* (pero no la música mainstream árabe juvenil), los seguidores, cantantes y productores de Mahragan (re)producen estéticas propias diferenciadas de las propuestas desde parcelas colonizadas. El marco estético se hace visible de maneras que también transforman la imagen corporal, las formas de baile y el comportamiento cotidiano en términos comparables al rap y el hip-hop. El pelo largo, las gorras de béisbol y las camisetas de los equipos de fútbol pueden parecer exóticos para los vecinos, y el consumo de drogas y alcohol en sus reuniones puede facilitar la creencia de que se trata de un orden social desviado. Sin embargo, al hundir sus raíces en los estilos *shabi*, representa la autenticidad de los barrios populares caiotas. El Mahragan es percibido, simultáneamente, como algo intrínsecamente egipcio por los grupos *shabi*, y como potencialmente peligroso por las clases medias y altas modernizadas. Si el Estado egipcio está cultivando al nuevo egipcio, esta imagen del joven

musulmán está lejos del mundo semiótico del Mahragan. Para este último, la capacidad de romper la dicotomía secularista/religiosa usando melodías *shabi* e *inshad* significa la capacidad de disputar el orden social y político en el Egipto post-Mubarak (Sánchez García, 2018). Tal autenticidad cultural facilita la tolerancia de los adultos, a pesar de las blasfemias y vulgaridades que se pueden escuchar en algunas canciones. Usando ritmos electrónicos, samplers y remezclas, el Mahragan crea piezas musicales genuinas abordando temas como la frustración sexual, el subempleo informal y la búsqueda de narcóticos. Un buen ejemplo puede ser *Nope Nope* de Dok Dok Funky:

Ella pasa, nope nope/No dice hola, no/Le miro a los ojos,
nope nope/Y ella mira a los míos, nope/Ella usa ropa ajustada,
nope nope/Y mis rodillas tiemblan, nope [...] /Y mis amigos se están burlando de mí, nope [...] /No, vuelve tarde,
nope nope/Me pongo celoso, /Se queda despierta hasta tarde y se va de fiesta,
nope nope/Entre las personas malas, nope [...] /Y ella es quisquillosa/Si tienes dinero, nope nope/
Ella corre hacia ti./Y si no tienes dinero, nope nope/Tomate un descanso, nope [...].

Este tipo de versos hacen del Mahragan una estética disruptiva con relación al joven que se intenta cultivar desde las producciones inspiradas en las políticas del Ministerio de Cultura. Para las clases modernizadas, la música mahragan es un género sin el nivel requerido de erudición para formar parte del actual proyecto nacional, cultural, moral y políticamente desinfectado que pretende Al Sisi para sus jóvenes. Además, y al mismo tiempo como resultado de este “proceso civilizador”, los jóvenes egipcios de clase baja masculina han interiorizado las representaciones negativas sobre sus estilos de vida, ideologías y gustos transmitidos por los medios de comunicación convencionales, pero esto no impide que se adhiera a las redes sociales virtuales y lo utilice para sus propios fines. La estigmatización favorece también los sentimientos de desconfianza que sienten hacia instituciones específicas, lo que se expresa

al distanciamiento de la juventud por las iniciativas culturales del gobierno.

La música mahragan aparece en las fronteras de lo islámico y lo moderno, creando nuevos espacios fronterizos de (auto)identificación sin cuestionar los pilares dominantes del universo *shabi*: el empleo, la familia y el vecindario. Si el mahragan desafía los discursos provenientes desde la modernidad, no rechaza las reglas sociales dominantes de los grupos *Shabi*. La privación económica y el fracaso de la educación formal para adquirir habilidades musicales, de producción y tecnológicas, no rechaza las reglas sociales dominantes de las clases populares: los valores patriarcales de la familia shabi y sus modelos de género. Este es el caso de la letra de 'Nop-nop', que revela el imaginario de las clases inferiores masculinas jóvenes de los barrios populares cairotas: las mujeres jóvenes son objetos deseables que podrían ser comprados. En consecuencia, en sus temas, las mujeres siguen subyugadas al papel tradicional impuesto por los modelos de género, evidenciado en la casi inexistencia de féminas en el género, más allá de roles secundarios.

Colonialidad del ser y Mahragan

El carácter individualizante de las sociedades modernizadas determina una nueva ontología del ser acorde al concepto moderno de ciudadanía que implica una mayor responsabilidad del individuo en relación con su capacidad de acceder a las ofertas del mercado, capitalizar las oportunidades, dependiendo de sus decisiones el éxito o el fracaso de los caminos que elijan. Como señala Wendy Brown,

el neoliberalismo normaliza y desafía a los individuos como empresarios en todas las esferas de la vida ... [y] caracteriza a los individuos como criaturas racionales y calculadoras cuya autonomía moral se mide por su capacidad para cui-

darse a sí mismos, esto es, la capacidad de proporcionar lo que es necesario para sus propias necesidades al servicio de sus propias ambiciones” (Brown, 2006, p. 43).

En el artículo 82 de la Constitución egipcia de 2014 podemos leer: “el estado garantiza el cuidado de los jóvenes y niños para ayudarlos a descubrir sus talentos y desarrollar sus habilidades culturales, científicas, psicológicas, creativas y físicas, alentándolos a participar en actividades grupales y voluntarias y permitiéndoles participar en la vida pública”, siempre y cuando se ajusten a la ontología del ser propuesta por la modernidad. Los jóvenes egipcios son llamados al emprendimiento, al mercado y a resolver problemas por sí mismos que previamente habían sido considerados como propios del estado. Propio de perspectivas eurocéntricas, se trata de convertir a los jóvenes en exitosos cosmopolitas, competitivos, una juventud homologable a las juventudes eurocentradas, incluyendo un musulmán piadoso alejado de las formas radicales. Son componentes civilizadores compatibles con la clases urbanas, medias y altas, nacionalistas y globales, siguiendo el modelo neo-liberal propio de la modernidad impuesta colonialmente.

Sin embargo, desde concepciones del ser no colonizadas presentes en el islamcate entre los grupos *shabi*, el ser joven presenta un conjunto de valores y atributos ideales asignados, *futuwa*, en contraste con los atributos morales regulados para la vida adulta, *muwuwa*¹³. De alguna manera, la pareja *muwuwa / futuwa* asigna valoraciones a las acciones individuales de acuerdo con la edad y el grupo social de la persona que las realiza.

13 El término *futuwa* se refiere a la juventud y, al mismo tiempo a la totalidad de las cualidades nobles, caballerescas como magnanimidad, generosidad, nobleza, caballerosidad. Además, el plural *futuwwat* se utiliza en *ammiyya* para referirse a un joven luchador, honesto, caballeroso, duro. Por su parte, el término *muwuwa* afirma la calidad esencial que corona la virtud refinada que se presenta como uno de los verdaderos valores del hombre en la sociedad islámica. Para una discusión extensa de ambos términos ver Sánchez García (2011).

Por lo tanto, los hombres jóvenes deben poseer ciertas virtudes únicas asignadas a su grupo de edad para ser reconocidos positivamente como tales. Entre las características masculinas están la fuerza, el coraje, la valentía, la honestidad, la inteligencia, la generosidad, la gracia, el entusiasmo, la comprensión..., en contraste con *murūwa*, entendido como un modelo de control por el intelecto de las pasiones y lujurias irracionales. El hombre dominado por la razón, *aql*, masculina, controlada por la *murūwa*, como sistema de virtudes cardinales del conjunto de valores islámico. Es decir, la lealtad a lo sagrado e inviolable, especialmente el cumplimiento de los deberes, el alineamiento estricto y sin debilidades con la voluntad divina y sus leyes, ordenando, entre otras cosas, la desobediencia al deseo, que domina el mundo femenino; en oposición a lo civilizado, implicando una lucha constante que se siente continuamente y nunca acaba de resolverse. La lucha contra el deseo es lo que se conoce, la gran *yihad*, lucha que dará como resultado un “buen musulmán” como elemento prototípico del modelo, aspiración de algunos jóvenes para entrar en el mundo adulto de la *asabiya* familiar¹⁴. Será este contenido el que las asociaciones islamistas emplearán para construir el sentido de lo masculino en la persona apelando a su carácter clásico, reconstruyendo el concepto y convirtiéndolo en “tradicional”. Se trata de un modelo patriarcal, reproducido entre los seguidores e intérpretes de Mahrāgan, enfatiza la falta de razón *-aql-* de los jóvenes, lo que paradójicamente permite la expresión de ciertas actitudes que se desaconsejan fuertemente en otros grupos de edad y se clasifican como graves errores de juicio, incluida la desobediencia al sistema político.

14 En el dialecto *ammiyya*, *asabiya* remite a la definición de la asamblea de los miembros varones de la familia que han adquirido la *murūwa* al contraer matrimonio y responsabilizarse de su propia unidad doméstica para la toma de decisiones asamblea masculina familiar (Sánchez-García, 2009, p. 227-248).

A pesar de las diferencias, la lucha por la significación del término *muṛuwa* entre intelectuales islamistas y laicistas, ambos modelos ontológicos corresponden a un esquema único, la colonialización del joven para que adquiriera la *muṛuwa*. Si el Estado trata de controlar las situaciones individuales, volviéndose entonces, receptivas a configuraciones y orientaciones políticas; el modelo *shabi* está anclado en la performatividad de las acciones cotidianas. Para la intervención estatal se hace necesario que el individualismo como producto de la modernidad, sin arraigo cultural, reconfigure los esquemas acomodados en la tradición local haciéndolos “naturales”, comprensibles y utilizables por el nuevo individuo para, al mismo tiempo, crearlo. Esta continúa colonialidad de los artefactos culturales convierte el escenario en una situación en la que “la sociedad musulmana actual se guía por un proceso de modernización que la empuja, irremediablemente, a adoptar formas de organización económicas, políticas e intelectuales modernas, mientras que la religión musulmana se halla en una dinámica de resistencia ante las tendencias de marginación y pulverización” (Ghalioun, 2001, p. 254).

Siguiendo a Schielke, la vida en el Egipto contemporáneo está determinada principalmente por el capitalismo global, entendido como una esquema narrativo y explicativo de la realidad que influye en la vida cotidiana, que abre horizontes de esperanza para los ‘adaptados’ al nuevo mundo, mientras que, al mismo tiempo, provoca profundas ansiedades sobre el futuro para los considerados ‘inadaptados’, aquellos clasificados como jóvenes *shabi* (Schielke, 2015). En este momento espaciotemporal de la heterogeneidad histórico estructural egipcia, el renacimiento islámico y el capitalismo neoliberal han emergido juntos influenciándose mutuamente desde la década de 1970, implicando sensibilidades diferenciadas ante la vida: el capitalismo con su énfasis en la ganancia y el consumo, y el renacimiento islámico con su enfoque en la recompensa futura. Sin embargo, las promesas de ambos son transitorias. El consumidor consumido, y la noción de recompensa religiosa deja al individuo en una cons-

tante inseguridad sobre su logro ‘futuro’¹⁵. En este sentido una de las principales consecuencias para la ontología del ser ha sido la transformación de un valor fundamental de las sociedades musulmanas, la dignidad *-karama-*. Si antes la dignidad pasaba por la adquisición de los valores fundamentales de la masculinidad antes descritos, ahora el conseguir respeto y dignidad se basa en la capacidad de consumo del individuo tal y como se presenta en las expresiones culturales modernas en el cine, la publicidad y, especialmente, en la música dirigida a los jóvenes (Mernissi, 2015).

Perspectivas decoloniales y fenómenos sociales

El análisis de la continua estigmatización de los universos *shabi* y del Maharagan, desde una perspectiva post-colonial, adquiere sus matices al asumir que todo fenómeno histórico-social se expresa a través de campos de relaciones sociales cuyo sentido y comprensión ha de ser situado en un campo de relaciones mayor al que corresponde. Según Quijano (1999, p. XX), “dicho campo de relaciones respecto del cual un determinado fenómeno puede tener explicación y sentido es lo que aquí se asume con el concepto de totalidad histórico-social”. Así, hemos presentado el campo de relaciones musicales en la estructura egipcia y cómo depende de una clasificación social determinada desde instancias colonizantes. De lo que damos de cuenta es de un espacio y una red de relaciones sociales de explotación, dominación y conflicto articuladas, básicamente, alrededor de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: la sub-

15 Siguiendo a Schielke, las relaciones de poder propias de las estructuras sociales producen ‘Grand Schemes’ que hacen referencia a aquellas maneras de organizar el mundo que influyen en las orientaciones individuales en la vida cotidiana. Se trata de esquemas externos a la experiencia cotidiana, convertidos en una guía para la vida, que son ambiguos y polisémicos. Presentan dos dimensiones relacionales: con las preocupaciones y experiencias cotidianas; y con otros esquemas. En definitiva, como brújulas que son, prometen proporcionar significado y sentido a las acciones individuales cotidianas dirigidas por ellos.

jetividad y sus productos materiales e intersubjetivos a través del control de los medios de comunicación y de los programas estatales civilizatorios; la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios a través de la represión de la producción cultural *shabi*.

Como hemos visto, este proceso de estigmatización, es un producto de la colonialidad como uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. En nuestro caso, se funda en la imposición de una clasificación de la población *shabi* que opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia cotidiana. El modelo de joven educado, emprendedor económico, bien educado y homologable a sus homónimos occidentales, está siendo impuesto y admitido como el único modelo racional válido del ser y como emblema de la modernidad. Sin embargo, este modelo y su consecuencia la clasificación social, es fruto de una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos, es decir, que provienen de historias específicas, con formas y caracteres no sólo diferentes, sino discontinuos, incoherentes aun conflictivos entre sí.

El análisis muestra, además, cómo elementos, experiencias, prácticas, históricamente discontinuos, distintos, distantes y heterogéneos puedan articularse juntos, no obstante, sus incongruencias y sus conflictos, en la trama común que los urde en una estructura conjunta. Lo que hemos observado en el caso del Mahragan es cómo se generan históricamente las condiciones para que, en la articulación actual egipcia, el grupo modernizado ha logrado imponerse sobre las demás formas de ser. Sin embargo, el modo como los grupos *shabi* llegan a ocupar, total o parcialmente, transitoria o establemente, su lugar y su papel respecto del control de las instancias centrales del poder, es conflictivo. Es decir, consiste en una disputa, violenta o no, en derrotas y en victorias, en resistencias, y en avances y retrocesos.

Como hemos visto, los seguidores, artistas y productores del Mahragan, proponen a un tiempo una decolonialidad de los modelos humanos provenientes desde la modernidad, pero, también, de los modelos propios. La percepción teórica que emerge del análisis de caso es la posibilidad de entender que terceras vías para trascender la dicotomía colonialismo / indigenismo son posibles y entendibles como espacios experienciales, productores de conocimiento, alternativos que podemos llamar fronterizos. De esa manera, estas formas de estar en el mundo heterogéneo contemporáneo, permitirían superar tanto el esencialismo cultural como la dominación imperial al abrazar las normas y valores de un norte global cada vez más neoliberal, sin sucumbir a tradiciones culturales y religiosas tiránicas y regresivas como las islamistas.

Referências

Armbrust, W. **Mass Culture and Modernism in Egypt**. Cambridge University Press, 2000.

Assaad, R. "Formal and Informal" in **Peuples Mediterraneens** 41-42, 2003, p. 181-192.

Brown, W. "American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization. **Political Theory**, 34(6), 2006, 690-714. <https://doi.org/10.1177/0090591706293016>

Constitución Egipcia, 2014. <https://www.sis.gov.eg/section/3/1259?lang=es> (Consultado el 12 de mayo de 2020).

Demerdash, N. "Consuming Revolution: Ethics, Art, and Ambivalence in the Arab Spring." **New Middle Eastern Studies**, 2, 2012.

Frishkopf, M. "Tarab in the Mystic Sufi Chant of Egypt". Zuhur, Sherifa (eds.) en **Colors of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East**. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Gordon, J. "Singing the Pulse of the Egyptian-Arab Street: Shaaban Abd Al-Rahim and the Geo-Pop-Politics of Fast Food". *Popular Music*, Vol. 22, No. 1 (January), pp. 73-88. Cambridge University Press. Cambridge, 2003.

Grosfoguel, R. "Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales" en **Tabula Rasa**, Bogotá, No.14, 2011, 341-355.

Hirschkind, C. "Civic Virtue and Religious Reason: An Islamic Counterpublic", **Cultural Anthropology**, Arlington, American Anthropological Association vol. 16, núm. 1, 2001, p. 3-34.

LeVie, M. "When Art Is the Weapon: Culture and Resistance Confronting Violence in the Post-Uprisings Arab World". **Religions** 6, 2015, 1277-1313; doi: 10.3390/rel6041277.

Lodge, D. "Cairo hit factory: modern Egyptian music: al-Jil, shaabi, Nubian" in *World Music: The Roug Guide*, London, 1994.

Mernissi, F. "En guise d'introduction. Comment ajuster la publicité á la karama (dignité) après la révolution sur les 642 télévisions panarabes FTA (Free to Air)?" En Mernisi, F (dir.) **Réflexions sur la "Violence" des jeunes**, Casablanca: Editions Le Fennec, 2015.

Modeuf, A. "Mulids of Cairo: Sufi Guilds, Popular Celebrations and the 'Roller-Coaster Landscape' of the Resignified City", In Amar, Paul y Singerman, Diane (dirs.) **Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture and Urban Space in the New Middle East**, 2006, p. 465-487, Le Caire/New York, American University in Cairo Press.

Peterson, J. **Playing with spirituality: the adoption of mulid motifs in Egyptian dance music**. Published on line November 27 2008, 2008b. <http://www.springerlink.com/content/hv56113521772229/> (consultado Mayo, 2018).

Sánchez García, J. Juventud en sociedades árabes: ¿Cómo construyen su identidad? Un ejemplo etnográfico: El Cairo, 2009. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0610109-115345/index.html#documents> .

Sánchez García, J. "De las celebraciones para los santos a la Mulid Music Dance: utopia, identidad y juventud en espacios comunitarios en Egipto". Revista **Trans de Etnomusicología. Revista Transcultural de Música**, 2010, nº 14 (2010) ISSN:1697-0101.

Sánchez García, J. "La sociedad contra el Estado... egipcio: Enfoques etnohistóricos de una revolución inacabada". **Quaderns-E** Número, 17 (2) Any 2012, pp. 34-55 ([http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_e17\(2\)_article3.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_e17(2)_article3.pdf)).

Sánchez García, J. "Cairo Nights: Mulids and the politics of Mahraganat music". In **Exploring Nightlife Space, Society and Governance**, edited by Jordi Nofre and Adam Eldrige, 2018, p. 99-113. London: Rowman and Littlefield.

Sánchez García, J. "From hara to midam: Public Spaces of Youth in Cairo". In **Youth, Space and Time. Agoras and Chronotopes in the Global City**, edited by Feixa, C., Leccardi, C and Nilam, P. Leiden: Brill, 2016.

Sánchez García, J. and Feixa, C. **Musicians, Artists and Players: Leisure Education as a source for Job Opportunities in Arab Mediterranean Countries**. Barcelona: SAHWA Policy Reports Series, 2016. <http://www.sahwa.eu/OUTPUTS/SAHWA-Policy-Reports/Policy-report-on-leisure-education> (Consulted, May 2018).

Sánchez-Montijano, E. and Sánchez García, J. **Youth at the Margins: Perspectives on Arab Mediterranean Youth**. London: Routledge, 2019.

Sánchez García, J. "De la esperanza a la represión: El interminable "estado de emergencia" en Egipto" en Queirolo, L. **Winou el Chabab**, 2019a.

Sánchez García, J. "El retorno del "Nizam". Política y movimientos sociales en el Egipto post-revolucionario". En **¿Qué fue de la primavera indignada? Movimientos sociales, política y juventud en tres continentes**, edited by Sánchez García, J., Ballesté, E. and Feixa, C., Lleida: Pagés Editores, 2019b.

Sánchez García J. "Entre la modernidad y la tradición: modos de ser joven en El Cairo". **Quaderns-e**, 2011, 15(2). Publicacions de l'Insitut Català d'Antropologia, Barcelona.

Schielke, S. **Egypt in the future tense: Hope, frustration, and ambivalence before and after 2011**. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Schielke, S. Habitus of the Authentic, Order of the Rational: Contesting Saints' Festivals in Contemporary Egypt." **Middle East Critique** 12(2), 2003, 155–72.

Swedenburg, T. "Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha" in **MERIP**, 2012, 42-265. <https://www.merip.org/mer/mer265/egypts-music-protest>.

Winegar, J. Civilizing Muslim youth: Egyptian state culture programmes and Islamic television preachers. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, 20(3), 2014, 445–465. Retrieved from www.jstor.org/stable/43907699.

Recebido em 01/06/2020

Aprovado em 20/06/2020

Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau

Catarina Laranjeiro*

Resumo

Partindo de uma reflexão teórica sobre o papel da imagem na consolidação das identidades em processos de luta pela independência, procuro realizar um exercício de contrastes entre o cinema anticolonial e o cinema pós-colonial na Guiné-Bissau. O cinema anticolonial surgiu no decorrer da luta armada contra o colonialismo português, tendo sido impulsionado pelo Movimento *Terceir Cine* e realizado exclusivamente por cineastas não guineenses. Já o cinema pós-colonial, naturalmente encetado por cineastas guineenses, é pautado pelas contradições de uma extrema dependência internacional, mas também pelas potencialidades geradas pela força e autonomia criativa das camadas mais jovens da população. Esta será uma reflexão sobre os conflitos ideológicos e simbólicos gerados pela produção de imagens em processos de luta política e de emancipação social.

Palavras-Chave: Identidade. Cinema. Luta de libertação. Anticolonialismo. Pós-colonialismo.

* Instituto de História Contemporânea, da Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa. E-mail: catarina.laranjeiro@gmail.com

Anti-colonial and post-colonial imaginaries: the liberation cinema in Guinea-Bissau

Abstract

Advancing a theoretical reflection on images during independent struggles, when identities play a crucial role, I will address an exercise of contrasts between anti-colonial cinema and post-colonial cinema in Guinea-Bissau. On one hand, the anti-colonial cinema emerged during the armed struggle against Portuguese colonialism and it was pushed by the Third Cinema Movement, which was exclusively directed by non-Guinean filmmakers. On the other hand, the post-colonial cinema was instigated by Guinean filmmakers and it is characterized by the contradictions between an extreme international dependence and the potentialities generated by the autonomy and the creativity of the younger sections of the population. This will be a reflection on the ideological and symbolic conflicts created by the production of images in processes of political struggle and social emancipation.

Keywords: Identity. Cinema. Liberation struggle. Anti-colonialism. Post-colonialism.

Imaginarios anti-coloniales y pos-coloniales: el cine de liberación en Guinea-Bissau

Resumen

Partiendo de una reflexión teórica sobre el papel de la imagen en la consolidación de las identidades en los procesos de lucha por la independencia, intentaré realizar un ejercicio de contrastes entre el cine anticolonial y el cine poscolonial en Guinea-Bissau. El cine anticolonial surgió durante la lucha armada contra el colonialismo portugués, que fue impulsado por el Movimiento Tercer Cine y dirigido exclusivamente por cineastas no guineanos. El cine poscolonial, iniciado naturalmente por cineastas guineanos, se caracteriza por las contradicciones entre una extrema dependencia internacional y las potencialidades generadas por la fuerza y la autonomía creativa de los sectores más jóvenes de la población. Esta será una reflexión sobre los conflictos ideológicos

y simbólicos generados por la producción de imágenes en procesos de lucha política y emancipación social.

Palabras clave: Identidad. Cine. Lucha de liberación. Anticolonialismo. Poscolonialismo.

Imagens e Identidades em (Re)Construção

As imagens criadas no decorrer da luta anti-colonial na Guiné-Bissau tiveram a árdua tarefa de desmontar toda a narrativa até então criada pelo olhar colonial. Tratava-se de descrever a realidade da violência colonial enquanto, simultaneamente, se resgatava o sujeito colonizado das diferenças raciais, étnicas e de gênero a que havia sido submetido. O objetivo final era proporcionar uma possibilidade diferente de representação capaz de se contrapor à realidade produzida pelas imagens coloniais. Podemos afirmar que, nas lutas pela independência, a (re) construção das identidades dos povos colonizados foi tomada como um direito a ser restituído, celebrizada na pergunta de Fanon: “Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente «Quem sou eu na realidade?»” (1968, p. 212).

Maldonado-Torres responde que se o negro é um não-ser, um não-ser é diferente de não ser nada, sustentando que esta ambivalência deve ser tomada como ponto de partida para se problematizar as identidades subalternas (2008). Boaventura de Sousa Santos acrescenta que o poder de declarar a diferença se combina sempre com o poder para resistir ao poder que a declara inferior, afirmando que sem resistência não há identidade subalterna, mas apenas subalternidade (2003, p. 30). Logo, a libertação não se justificava apenas pela independência nacional, mas acima de tudo por um processo de criação de uma nova ordem material e simbólica que incorporasse as histórias ocultadas pelo colonialismo. Considere-se as palavras de Fanon:

A descolonização [...] modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados [...] em actores privilegiados tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da história. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos (1968, p. 26).

Foi a necessidade de redescoberta da sua própria história que desencadeou a emergência da grande maioria dos movimentos anti-coloniais. Importa notar que Aimé Césaire recorreu ao teatro para alertar para a necessidade de recuperar as histórias ocultadas pelo colonialismo. Considerando a definição de espectador proposta por Rancière – “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (2010, p. 9) – compreende-se a importância de colocar em palco quem até então tinha sido um mero espectador ou até marionete. Havia que transformar aqueles que até então eram reféns dos códigos coloniais em agentes capazes de descolonizar a sua própria história. Césaire afirma que:

Era muito importante para mim, para nós, conhecermo-nos a nós próprios. Dominarmos a nossa história. Colocarmos em cena para nos apropriarmos de nós mesmos. [...] conhecermos os nossos limites. Conhecermos as nossas fraquezas. Conhecermos as nossas forças, conhecer as nossas capacidades de transcendência (Césaire apud Palcy, 1994; tradução minha).

Retomando a difícil questão que Fanon colocou – “Quem sou eu na realidade?” –, torna-se essencial analisar a natureza dessa profunda pesquisa histórica e biográfica que impulsionou novas formas de representação visual e cinematográfica. Que identidades se procuraram construir? E como se construíram? Será que bastou desenterrar tudo que a experiência colonial enterrou, num exercício de resgate de memória histórica? Maldonado-Torres sugere que, condenado a uma subjectividade que lhe havia

sido removida, o sujeito colonizado se encontrava em condições nas quais não podia dar, pois o que tinha havia-lhe sido removido (2007, p. 151). Jacques Rancière acrescenta que, embora habitando uma identidade subalternizada, “[...] para os dominados, a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas sim constituir um corpo votado a outra coisa distinta da dominação” (2010, p.93). Responder e problematizar essas questões são condições necessárias para analisar as imagens produzidas no decorrer da Luta de Libertação. Ao construir representações de novas identidades a serem forjadas, torna-se necessário situar a análise destas imagens em articulação com a formação e mobilização das referências identitárias emergentes. A obra de Fanon constitui uma abordagem fundamental para se compreender as identidades construídas nas lutas de libertação. Refletindo sobre a forma como a história definiu o Outro, o Negro e o Colonizado, este autor demonstra como o colonialismo os condenou a uma existência derivada e atormentada. O cinema e a fotografia podem ser considerados formas de linguagem e o argumento de Fanon parte precisamente da linguagem para analisar a relação colonial considerando que o colonizador possui “o mundo que esta linguagem expressa e que lhe é explícito” (2008, p. 34). Em contraponto, o colonizado é limitado na sua existência pela própria linguagem, uma vez que esta lhe impõe os seus desvios existenciais: “aquilo a que se chama alma negra é frequentemente uma construção do branco” (2008, p. 30).

Para Fanon, a relação colonial é tomada como algo que se estrutura em torno do desejo que se projeta no Outro. O que o colonizado pretende é ocupar o lugar de colonizador e a sua existência derivada se deve à evidência de nunca poder concretizar este desejo. Esta ideia se torna bastante óbvia quando afirma: “Para o Negro, há um só destino. E esse é branco. Há muito tempo atrás, o Negro admitiu a superioridade indiscutível do Branco e todos os seus esforços tendem a realizar a existência branca”. E ainda: “[...] não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono” (1968, p. 29). Além

do desejo, a “Máscara Branca” simboliza a despersonalização que condena o colonizado a uma existência atormentada: “Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro...e o outro, evanescente, hostil, mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia” (2008, p. 105).

Homi Bhabha acrescenta novos prismas à discussão inaugurada por Fanon. Embora também situe o processo de identificação no desejo colonial, aborda a relação colonial numa lógica dialógica e geradora de múltiplas contaminações. Considera que não é a partir do colonizador ou do outro colonizado que se encontra a figura da alteridade colonial, mas, sim, na perturbadora distância que existe entre os dois (2014, p. 84). Ao invés, a construção da identidade é sempre uma produção que envolve a transformação do sujeito que assume aquela imagem (2014, p. 84). Logo, a questão central é o que acontece aos sujeitos quando se apropriam e passam a utilizar os instrumentos coloniais na construção das suas próprias imagens. Esta abordagem se revela extremamente pertinente para a análise de imagens, uma vez que permite questionar não só a imagem de quem está representado, mas o lugar discursivo a partir dos quais as questões da identidade foram estratégica e politicamente colocadas (2014, p. 84). Tal torna-se particularmente explícito quando Bhabha afirma que “ainda que as imagens identitárias surjam com uma certa fixidez e finalidade no *presente*”, isto é, procurem revelar a verdade, “elas não podem identificar ou interpelar a identidade como *presença*”. Tal prende-se com o facto de as identidades serem construídas num tempo de transformação dos sujeitos que é, naturalmente, um tempo duplo e ambivalente de interação (2014, p. 94-95). Neste ponto, Bhabha defende que a capacidade de análise das imagens reside num questionamento sistemático sobre a sua veracidade, sustentando que as imagens identitárias devem ser tomadas como um acessório da autoridade e nunca lidas mimeticamente como a aparência de uma realidade. Logo, o acesso à imagem da identidade só é possível na negação de qualquer ideia de originalidade ou plenitude (2014,

p. 95). A negação pressupõe o reconhecimento de uma alteridade que deixou uma marca traumática.

Para Stuart Hall, também a identidade é uma produção que nunca está completa, que está em permanente mutação, sendo moldada não por forças externas, mas antes internas (1994, p. 392). A abordagem de Hall é particularmente relevante nesse contexto, dado que inclui na sua reflexão o novo cinema caribenho, que, tal como o cinema produzido no decorrer das Lutas de Libertação, se enquadra no Movimento do *Terceir Cine*. Esta foi uma prática cultural que procurou construir uma nova forma de representação na qual o sujeito negro era deslocado das margens para o centro, com o intuito de problematizar a sua identidade cultural. Ao invés de perguntar “Quem sou eu na realidade?”, Hall questiona: quem é o sujeito que emerge destas novas formas de representação visual e qual o lugar de onde este fala? Enfatiza que a análise das práticas de representação implica uma problematização cuidada sobre a posição de onde falamos, escrevemos ou produzimos imagens. Deste modo, o *eu* sujeito colonizado que Fanon questiona deve ser tomado como um enunciado, um ser que conjuga múltiplas pertenças que nele se confrontam, numa permanente e sempre incompleta construção. Longe de serem fixas num passado essencializado a ser redescoberto, as identidades culturais estão sujeitas ao contínuo jogo da história. Procura, assim, questionar a autoridade e a autenticidade que muitas vezes se afirma na defesa das identidades culturais subalternizadas (1994, p. 392).

Homi Bhabha também alerta para os perigos da reprodução da matriz colonial essencializadora das identidades. Para esse autor, o aspecto mais determinante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de “fixidez”, que encontra no estereótipo a sua principal estratégia discursiva (2014, p. 117). Rejeitando a ideia de que o estereótipo é uma simplificação, contrapõe que este é uma representação complexa, ambivalente e contraditória, que exige que se ampliem a análise crítica de

forma a desafiar os modelos deterministas que estabelecem relações fixas entre o discurso e a política (2014, p. 118). Partindo desta leitura, defende que a produção de identidades pós-coloniais não pode inverter o valor do estereótipo associado ao colonizado, dado o risco de transportar o estereótipo para outras esferas. Ao invés, considera que a questão da representação da diferença é sempre um problema de autoridade (2014, p. 152). Logo, para uma análise crítica à construção das imagens de identidade, há que desestabilizar todo o processo por meio do qual estas são produzidas, para desacreditar os mecanismos que continuamente produzem o Outro. De acordo com Bhabha, a desestabilização do discurso e da autoridade coloniais acontece privilegiadamente através de processos miméticos, considerando estes como a representação de uma diferença que também é um processo de recusa (2014, p. 16). Tal torna possível usar o discurso do colonizador a favor do colonizado, enquanto estratégia de resistência, aspecto particularmente evidente na apropriação da linguagem da fotografia e do cinema enquanto instrumentos de luta social.

Já Stuart Hall considera que as identidades se constroem nos discursos e não fora deles, devendo ser equacionadas tendo em conta os seus contextos históricos e institucionais, assim como as formações e as práticas discursivas em que se situam. É que, além de posicionais, as identidades são também estratégias que devem ser situadas no seio dos mecanismos de poder (1994, p. 395-396). Reconhecendo o papel determinante que os autores da negritude realizaram nas lutas anti-coloniais, Stuart Hall vai procurar ir além da concepção de identidade cultural por estes autores proposta. Especificamente, critica a noção de “africanidade”, considerando que, numa identidade cultural coletiva e homogênea, se escondem e silenciam muitas diferenças entre sujeitos que partilham uma ascendência comum. Alega, então, que apesar de invocarem a sua origem num passado histórico, as identidades se relacionam sempre com o uso dos recursos da história, da língua e da cultura no processo de devir e não de

ser. E, deste modo, ligam-se ao futuro, tanto ou mais do que ao passado. Por outras palavras, as identidades não revelam apenas quem somos ou de onde vimos, mas, sim, no que desejamos converter-nos, articulando-se com o modo como nos têm representado e como isto se relaciona com o modo como somos capazes de nos representar (1994, p. 394). Mais uma vez, a identidade não é uma questão de ser, mas antes de se tornar (2003, p. 44). É nesta linha que Stuart Hall defende que as novas práticas cinematográficas devem partir da produção de identidades e não da sua redescoberta, sustentando que só assim poderá integrar-se de uma forma justa o carácter traumático da experiência colonial. Trata-se de olhar para as diferenças existentes, considerando que a história comum de colonização foi profundamente formatadora ao unificar as diferenças existentes entre estes (1994, p. 189). De forma análoga, muitas estratégias de resistência, movidas por vontades políticas comuns, também conduziram à homogeneização identitária de muitos grupos subalternizados.

Imagens em Luta: Arma Diplomática e Independência Política

Os filmes da Luta de Libertação na Guiné-Bissau inserem-se dentro do movimento do *Tercer Cine*, que surgiu nas décadas 1960 e 1970 do século XX. Promovido fora do contexto euro-americano, procurava responder às políticas estéticas e culturais dos países que se encontravam em processos revolucionários, representando e propagando as suas aspirações. Naturalmente influenciado pela nomenclatura Terceiro Mundo, resultante da Conferência de Bandung (1955)¹, a expressão *Tercer Cine* foi inaugurada no manifesto “Hacia un tercer cine” (Getino & Solanas, 1969), no qual é declarado:

1 A Conferência de Bandung (1955) teve por objetivo mapear o futuro de uma nova força política global, o Terceiro Mundo, fomentando a cooperação entre os países africanos e asiáticos, para superar o (neo)colonialismo norte-americano e soviético.

La lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (1969, p. 60).

Propondo fomentar a reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas, e ativar uma consciência revolucionária global através da produção de imagens, esse movimento se comprometeu a dar voz aos que a dominação colonial havia silenciado (Gabriel, 1982; Guneratne, 2003). Devolvendo-lhes a autoria das suas representações, confrontar-se-iam as normas históricas culturais e ideológicas das sociedades coloniais e capitalistas. Compreende-se como, no contexto das lutas pela independência, esse movimento se revelou extremamente oportuno aos movimentos de libertação, podendo ler-se no manifesto acima referido: “La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (Getino & Solanas, 1969, p. 61). Para que o espectador fosse alvejado por imagens, experienciando um processo de identificação social e política, era fundamental a introdução de elementos que lhe permitissem reconhecer-se nas causas políticas pelas quais lutava (Gabriel, 1982, p. 93). Partindo desta leitura, Robert Stam sugere que esse movimento partilhou a difusão dos argumentos da teoria cultural de Bakhtine, uma vez que os filmes aludem a enunciados não apenas através de citações e imagens reconhecíveis, mas também através de um subtil processo de disseminação que repercute a teoria do dialogismo e a criação de significado através do contraponto entre diversos enunciados (2003, p. 34). De acordo com Bakhtine, a recepção ativa não trata apenas da compreensão da mensagem, mas também da incorporação do outro no diálogo. A presença do outro nas palavras do eu é um dos elementos que caracterizam o conceito de dialogismo, que pressupõe o relativismo da

autoria individual (1977). Abre-se espaço para um sujeito-cole-tivo, produtor e recriador no espaço discursivo. Logo, o filme é também um respondente, uma vez que o discurso não se origina nele. Ao invés, resulta do diálogo entre várias vozes, dadas pela antecipação das respostas imaginadas pela narrativa, em função do interlocutor e do contexto (Schefer, 2015, p. 58-60). As vozes desse movimento foram plurais, sendo a característica principal do movimento o seu carácter internacionalista. Destaca-se o Festival Pan-Africano de Argel (1969), local privilegiado de encontro entre cineastas, escritores e artistas, que estabeleceu uma ligação política entre a recente memória da luta argelina, a luta contra o neocolonialismo no continente africano impulsionada pelos recentes acontecimentos do Congo e a luta e resistência dos povos ainda dominados por regimes coloniais, como o caso das colônias portuguesas. Participaram ainda países dominados politicamente por minorias brancas, como a Rodésia e a África do Sul, assim como o movimento Panteras Negras, que lutava contra a segregação racial nos Estados Unidos². De crucial importância foi também a Revolução Cubana (1959), no decorrer da qual o cinema foi utilizado como meio de vanguarda para a educação política, instigado pela criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Traduzidas em imagens, as mensagens da revolução chegariam ao povo que não sabia ler nem escrever. Simultaneamente, o cinema consolidava um imaginário partilhado sobre a nação.

A ideia coerente de nação foi sempre uma das preocupações centrais dos movimentos revolucionários. É oportuno invocar a noção de comunidade imaginada operacionalizada por Benedict Anderson, quando, ao enfatizar o impacto da cultura sobre a ideologia política, advoga que o nacionalismo só pode ser entendido quando alinhado com os grandes sistemas culturais que o precederam (2012). A análise de Anderson, que procura entender as origens de uma consciência nacional a partir de

2 Vide Festival Panafricain d'Ager (1969) de William Klein.

uma língua impressa, torna compreensível como o cinema, enquanto tecnologia de comunicação, foi um instrumento conveniente para a imaginação das nações onde a maioria dos seus habitantes eram iletrados.

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa para a construção da memória identitária na luta pela sua autonomia. Muitos dos novos Estados africanos tomaram o cinema como uma forma de expressão política da sua soberania no plano simbólico. Esta leitura ilustra como esse movimento assumiu uma perspectiva transnacional e simultaneamente nacionalista.

Pode então afirmar que o cinema se beneficiou dos impulsos daquele contexto histórico para construir visões utópicas, em que muitas vezes os objetivos políticos e artísticos convergiam para criar novos imaginários sociais. Logo, estes filmes não foram apenas testemunhos das mudanças sociais e políticas, mas também agentes catalisadores destas. Partindo desta leitura, é fundamental reconsiderar o dialogismo desses filmes anteriormente invocados, na esteira de Guneratne (2003), quando este sugere que os cineastas tendiam a projetar as suas ideologias políticas como exigências morais e estéticas. Por essa razão, o mesmo autor advoga que se criou uma fórmula para um cinema de libertação que tendia a ignorar as condições concretas, as necessidades e as tradições de determinados países, grupos ou sociedades (2003, p. 10).

Na Guiné-Bissau, todos os filmes da Luta de Libertação foram produções estrangeiras e destinadas, primordialmente, a públicos diplomáticos e ocidentais. São estes: *Lala Quema* (1964) e *A Nossa Terra* (1965), de Mário Marret; *Labanta Negro!* (1966), de Piero Nelli; *Madina de Boé* (1968), de Jose Massip; *A Group of Terrorists Attacked* (1968), de John Sheppard; *Des fusils pour Banta* (1970), de Sarah Maldoror; *Free People of Guiné-Bissau* (1971), de Rudi Spee e Axe Lohman; e *Ein Nations*

Födelse [O Nascimento de uma Nação] (1973), de Lennart Malmer e Ingela Romare.

Realizados por diferentes cineastas e em diferentes lugares e momentos dessa guerra, tanto a estrutura como as temáticas abordadas são extremamente similares. Ressalva-se que existem diferenças estéticas significativas. Por exemplo, Madina de Boé (1968) se aproxima do registo do filme-ensaio, com uma montagem extremamente cuidada, enquanto Labanta Negro! (1966) segue uma estrutura de propaganda mais clássica e A Group of Terrorists Attacked (1968) obedece aos formatos televisivos. Importa ainda distinguir que os cineastas europeus, mesmo que alguns a serviço de televisões nacionais, pertenciam a uma vanguarda de esquerda que não era necessariamente representativa dos governos dos países de origem. Por outro lado, Madina de Boé (1968) integrou o projeto de internacionalização da revolução com que o governo de Fidel Castro estava comprometido. De igual modo, o filme Des fusils pour Banta (1970) foi financiado pelo governo argelino, a Frente de Libertação Nacional (FLN), que, posteriormente, o censurou e confiscou. Não obstante, esses filmes partilham um guião político comum e é este guião que aqui interessa analisar. Por essa razão, considero o *corpus* da análise o conjunto de filmes como um todo que se decompõe nas recorrências fílmicas por estes partilhadas. Trata-se de encontrar a fórmula de que trata Guneratne (2003) para compreender como, ainda que se tenham comprometido a atribuir visibilidade àqueles que até então haviam sido deturpado pelo olhar colonial, também estes filmes foram geradores de novas ausências e exclusões.

Em traços gerais estes filmes mostram a nova sociedade civil que se está a consolidar nas zonas libertadas pelo movimento de libertação, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado pelo carismático Amílcar Cabral. Em todos os filmes são mostradas escolas, onde os jovens e combatentes aprendem a ler. É particularmente relevante quando no

filme *A group of terrorist attacked* (1968), sobre as imagens da escola, o narrador informa que mais do que destruir o inimigo, a ambição dos combatentes que aprendem a ler é alcançar a dignidade da civilização, sendo esta última condição *sine qua non* da educação. Também são recorrentes imagens de postos de saúde, os primeiros a que a população rural da Guiné-Bissau teria tido acesso, descritos no mesmo filme como sinais críticos da civilização por vir. Já no filme *No Pintcha!* (1970) é amplamente documentado um tribunal popular, onde estão previamente determinados os lugares para a audiência, para o júri, para a acusação e para a defesa, em tudo semelhantes aos elementos padrões dos tribunais ocidentais. Em contraponto, não nos é permitido conhecer as formas jurídicas locais, os seus usos e práticas e como destes emergiram formas de resistência ao domínio colonial. E em nenhum dos filmes é prestado tributo aos curandeiros locais que prestaram apoio às populações vítimas de guerra, sendo exclusivamente documentadas as formas e saberes médicos ocidentais. Pode-se assim afirmar que o saber local e o modo como este se adaptou ao contexto da luta não mereceu a atenção dos cineastas.

No filme *Labanta Negro!* (1966), uma situação é extremamente ilustrativa desse argumento. Vemos um homem com uma bata branca que recebe uma prescrição médica de uma mulher com um bebê e que em seguida lhe entrega o medicamento. Considerando que este era um aquartelamento guerrilheiro, localizado numa zona rural onde até então, e ainda hoje, não existem farmácias, é peculiar esta “performance” tão convencional das farmácias ocidentais. Tal leva-nos a questionar se seria possível, num contexto de guerra, que uma farmácia tivesse uma organização formal tão estabelecida. A escolha do ângulo evidencia que o realizador estava consciente de que a mulher se dirigia para a farmácia. Apenas a criança olha surpreendida para a câmera. A mulher não. Este fato induz a concluir que lhe foi dada qualquer indicação para que ignorasse a câmera, pretendendo simular que o seu comportamento seria espontâneo. É

o olhar da criança que, ao fixar a câmera, denuncia a encenação desta sequência: “a criança nunca falha aqui o seu devir homem” (Rancière, 2014, p. 118).

Essa reflexão conduz a ampliar o olhar crítico sobre as escolas, os postos de saúde e os tribunais populares documentados ao longo desses filmes. Teriam estes, como no caso da farmácia, sido também encenadas para conferir uma representação mais legítima às diretrizes políticas do movimento de libertação? Essas imagens tiveram por missão mobilizar agentes ocidentais e organizações internacionais, principalmente o Comité de Descolonização das Nações Unidas (ONU), para a causa da luta de libertação. E para serem armas diplomáticas eficazes, esses filmes tinham de seduzir e captar públicos ocidentais.

Assim se compreende que as imagens mobilizadoras não poderiam documentar curandeiros tradicionais a tratar militares feridos em combate ou formas jurídicas locais aplicadas na resolução de conflitos. Ao invés, as escolas, os tribunais populares, os armazéns do povo e os hospitais que estavam a ser construídos nas zonas libertadas permitiam a identificação com a experiência, os desafios, os problemas e os valores éticos e morais da Luta de Libertação. Podemos, assim, concluir que esses filmes apenas interpretavam a realidade possível de ser compreendida no Ocidente, razão pela qual apresentam mimetismos significativos dos padrões de governação e organização social ocidentais. Era a forma de atribuir significados a uma realidade que, de outro modo, seria incompreensível. Porém, tal leva-nos a reconhecer que esses filmes também revelam como o Ocidente se manteve para as lutas anti-coloniais como um padrão a partir do qual todas as demais sociedades foram descritas (Hall, 1992, p. 278), continuando a explorar o seu próprio capital simbólico (Bhabha, 2014, p. 40).

Se, por um lado, essas imagens são parte integrante de uma luta para que os povos colonizados fossem percebidos como agentes,

com capacidades cognitivas e com uma história própria, atributos negados pelo colonialismo (Gilroy, 2001, p. 40), por outro, também decretaram os atributos que deveriam ser adquiridos para a sua libertação. Aprender a ler e a escrever em escolas, ser tratado em hospitais e postos de saúde, resolver conflitos e controvérsias em tribunal e adotar um sistema econômico formal e centralizado, permitir-lhes-ia partilhar a mesma humanidade do espectador. Até então, eram seres-por-vir que estavam a libertar-se de ser não-seres (Rancière, 2014, p. 72). Um não-ser a quem havia sido negada a sua própria humanidade, tal como proposto por Maldonado-Torres (2007, p. 150-151), a partir da tese de Dussel, de que a formulação cartesiana *ego cogito só* pode ser entendida na articulação e precedência com o *ego conquiro* (2005, 2009). Importam também os contributos de Ramón Grosfoguel quando sugere que a esquerda internacional que apoiou as lutas anti-coloniais não problematizou as hierarquias étnico-raciais estabelecidas durante a expansão colonial (2009, p. 410). Consequentemente, o princípio da diferença ontológica persistiu e a preocupação com a autodeterminação foi intrinsecamente conectada com a necessidade de se tornar civilizado (Mbembe, 2001, p. 178). E aqueles e aquelas que viviam nas zonas libertadas, lutando contra o colonialismo português, foram assim chamados pelo cinema, a desempenhar um papel que não se destinava a eles.

Imagens Populares: Narrativas Sociais e Ausência de Estruturas Cinematográficas

Depois da independência, em 1978, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), decalcado do homólogo cubano ICAIC, por quatro jovens guineenses – Flora Gomes, Sana Na N'Hada, Josefina Crato e José Bolama – que haviam estudado cinema em Cuba no decorrer da luta armada. Dois anos antes, os mesmos quatro jovens realizaram o filme *O Regresso de Cabral* (1976), que documenta as cerimónias fúnebres em honra de Amílcar

Cabral durante a transladação do seu corpo desde a cidade de Conacri, onde estava sepultado, até Bissau³. A atividade do INC se dedicou sobretudo à produção de Actualidades⁴ que, dada a ausência de laboratórios na Guiné-Bissau, nunca chegaram a ser reveladas⁵. Posteriormente, com o golpe de Estado liderado por Nino Vieira em 1980, o INC cessa a sua atividade⁶, financiada maioritariamente por cooperações internacionais, mediadas pelo Estado, num contexto de Partido único.

Do grupo de cineastas do INC, Sana Na N'Hada e Flora Gomes, à margem do Estado e graças a parcerias estrangeiras, ganharam destaque no panorama internacional, continuando a privilegiar a Luta de Libertação enquanto narrativa fílmica. É pela mão de Flora Gomes que o cinema guineense se estreia em palcos internacionais, nomeadamente no Festival de Cannes, com a longa-metragem guineense *Mortu Nega* (1988). Este filme segue a vida de uma mulher, Dminga, no final da luta armada, mostrando como a população rural se regenera das perdas e traumas da luta. Uma velha mulher refere: “Não confiem. Esta guerra é de antes do tempo da minha mãe e da minha avó. Quem disse que vai acabar?”. A resposta é dada no filme seguinte de Flora Gomes, *Udju azul di Yonta* (1993), que tece uma profunda reflexão sobre os conflitos que levaram à degeneração dos ideais da Luta

3 O líder do PAIGC foi assassinado em Conacri, capital da República da Guiné, a 20 de Janeiro de 1973.

4 Género cinematográfico que constituiu um instrumento privilegiado de propaganda ideológica. Foram particularmente populares em Cuba com o *Noticiero* e também em Moçambique com o *Kuxa Kanena*.

5 As *Actualidades* e o filme *O Regresso de Cabral* (1976) foram recuperados e digitalizados pelo projeto coletivo *Luta Ca Caba Inda* [cr. A luta ainda não acabou] de Filipa César.

6 Depois de uma década e meia de inatividade, o INC foi reativado em setembro de 2003. A partir de 2004, na sequência da nomeação do ator Carlos Vaz para a direção do INC e da realização do 1º Encontro Nacional de Cinema, houve uma significativa tentativa de revitalizar o organismo público, dotando-o de um regulamento próprio e de uma lei orgânica que nunca tinha sido instituída. Promovendo uma “convergência entre os sectores do cinema, da fotografia e do audiovisual com o emergente sector do multimédia”, pretendeu-se redefinir o antigo instituto enquanto INCA – Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual.

de Libertação nacional. Também em Xime (1994) de Sana Na N'Hada se regressa à guerra para denunciar a violência colonial num cenário rural em que a população está a ser mobilizada pelo PAIGC.

Os filmes realizados por cineastas guineenses, após a independência, distinguem-se dos antes discutidos pelo enaltecimento que tecem à cultura local. Se *Mortu Nega* (Gomes, 1988) termina com uma cerimônia em que se pergunta à morte o significado de um sonho de Diminga, *Fanado* (N'Hada, 1984) documenta o ritual de iniciação masculino na *tabanca* de Enxalé. Já *Po di Sangu* (Gomes, 1996) nos transporta para um cenário de catástrofe após o derrube de árvores sagradas, enquanto *Nha Fala* (Gomes, 2002) segue o percurso de uma jovem guineense que emigra para a Europa, propondo a superação de alguns valores tradicionais. Os ideais da luta são levantados através de um busto de Amílcar Cabral, que ninguém sabe onde colocar no espaço público. Centrado no quotidiano de uma enfermeira formada em Kiev, *Bissau d'Isabel* (N'Hada, 2005), a protagonista alerta que a sua luta é agora a sobrevivência no quotidiano. Em *As Duas Faces da Guerra* (Gomes & Andringa, 2007), se entrevistam portugueses e guineenses que estiveram em ambas as frentes de combate. *República di Mininus* (Gomes, 2013) retrata uma realidade distópica em que crianças sozinhas têm de reconstruir um país do qual os adultos, cansados da guerra, haviam fugido. Para ver o futuro, precisam de uns óculos, que são os óculos do líder histórico Amílcar Cabral. Em *Kadjike* (N'Hada, 2013), os rituais tradicionais da cultura *bigajós* se reinventam para combater o narcotráfico e os conflitos por este desencadeado no arquipélago.

Todos esses filmes constituem um corpo visual sólido capaz de traçar uma historiografia crítica e alternativa, privilegiando as personagens femininas, a população rural, os discursos à margem do Estado e toda a dimensão religiosa e cultural presente no território. Mas seria injusto reduzir o cinema guineense ao

realizado pelos cineastas Sana Na N’Hada e Flora Gomes, uma vez que outros filmes têm surgido, alguns com projeção internacional. Destacam-se *O Rio da Verdade* (Sanca, 2009), *Taama Taama ani N’Fa Douwa* (Fernandes & Kleinpeter, 2011), *O Espinho da Rosa* (Henriques, 2013) e *Si Destinu* (Fernandes, 2015).

Não obstante a existência de uma significativa filmografia guineense, esses filmes raramente são exibidos no país, dado a falta de infraestruturas e meios financeiros. E são, exclusivamente, financiados por países europeus, circulando posteriormente em festivais e salas de cinema europeias e norte-americanas, com o objetivo de alcançarem reconhecimento e, por conseguinte, novos financiamentos que viabilizem que, na Guiné-Bissau, se continue a produzir cinema. Há então que atentar nas consequências de o cinema Africano continuar a ser privilegiadamente destinado a espectadores ocidentais (Barlet, 2000; Diawara et al., 2010).

Em contraponto, o surto de produção audiovisual proveniente de núcleos amadores é inversamente proporcional à ausência de apoios à indústria cinematográfica. Ainda que não exista na Guiné-Bissau qualquer estrutura convencional de produção, distribuição e exibição cinematográfica, o cinema tem sobrevivido numa lógica informal e alternativa, reconfigurado graças aos novos meios digitais e influenciado pelas práticas produtivas de países africanos com iguais limitações e condicionalismos técnicos e financeiros, nomeadamente Nollywood⁷ e Wakaliwood⁸.

Esses filmes são realizados por cineastas amadores, com câmeras de vídeo de pouca qualidade e orçamentos irrisórios. E são

7 Termo popular que designa a indústria de produção audiovisual na Nigéria, com características de baixo custo.

8 Termo popular que designa a indústria de produção audiovisual no Uganda, com características de baixo custo.

protagonizados por atores amadores ou semiprofissionais. Por esse motivo, podem ser designados como “populares”, estando as suas equipas de realização, habitualmente, afetas a associações juvenis ou televisões comunitárias. Por exemplo, a televisão comunitária do Quelelé, um dos bairros de Bissau, produziu o documentário Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar (2013), um filme premiado num festival eslovaco. Esses filmes têm como particularidade não seguirem e até problematizarem as fronteiras nacionais, obedecendo privilegiadamente a fronteiras religiosas, étnicas ou linguísticas. Por exemplo, a produtora Candé Produções, em parceria com a Associação Laamten – Valorização e divulgação da Língua e Cultura Fula, tem produzido diversos filmes falados em língua fula, que se destinam aos falantes de fula em toda a extensão da África ocidental, desde o Senegal até Camarões, ao sul, e o Sudão, a leste, mas que também eram distribuídos na Europa, concretamente em Portugal, Espanha e Reino Unido, através de uma rede informal de guineenses na diáspora (Cunha, no prelo). Circulando esses filmes entre a Guiné-Bissau, países vizinhos e as suas diásporas, geram circuitos cinematográficos que funcionam fora de qualquer controle centralizado (Scott, 2013), onde se encontram públicos que estão a participar ativamente num processo de emancipação social do cinema africano, mas que ainda são desconsiderados pelo debate académico e pelos *media*. Acresce que esses filmes carecem de regras formais, uma vantagem que lhes permite romper com as fórmulas hegemônicas do cinema mais convencional. São fortemente influenciados pelos filmes norte-americanos de guerra, assim como por filmes indianos, mas também carregam muitos elementos culturais autóctones, subvertendo e transformando valores, intenções e imagens eurocêntricas. Por fim, abordando situações inspiradas por casos reais, essas narrativas fílmicas revelam situações socialmente invisibilizadas, para as quais esses jovens realizadores consideram urgente criar um debate na sociedade guineense (Cunha & Laranjeiro, 2016, p. 18-20). É ilustrativo o filme Polícia à tras dos “Escome” (2012), escrito por Umaro Tcham, Malam Mundo Katedjo e Bas Dabo, e produ-

zido pela Digital Solução. Este filme foca num proto gang – os “*Escome*” – que cometeu diversos crimes, na sua maioria roubos, entre 2009 e 2010, em Bissau. Sendo este grupo constituído por jovens guineenses nascidos em Portugal, que haviam sido repatriados para a Guiné-Bissau por razões jurídicas, esse filme denuncia os problemas causados por esta situação. Já o filme *A Lei da Tabanca* (2015) tece uma forte crítica à forma como a autoridade policial atua nas zonas rurais e revela o quão distante o Estado central está da maioria da população. Realizado por um fotógrafo amador sem qualquer apoio de carácter institucional, esse filme conheceu uma popularidade sem precedentes, tendo sido escolhido para representar a Guiné-Bissau no Clap Ivoire, Festival de Cinema na Costa do Marfim.

Na sua grande maioria, esses filmes se encontram no Youtube, circulando em diversos canais de internet. Porém, o acesso limitado à internet em território guineense gera o comércio informal desse tipo de produção cinematográfica. Nos mercados das principais cidades do país, esses filmes podem ser adquiridos em bancas, onde filmes e músicas comerciais são também vendidos em *pendrives* ou DVDs.

Finalmente, tal como a produção e a distribuição, também o setor da exibição se tornou progressivamente informal e não profissional. Apesar de não existir nenhuma sala de cinema comercial licenciada em todo o território guineense, estima-se que existam, só na cidade de Bissau (cerca de 350 mil habitantes), cerca de 150 salões de cinema, com lotação entre os 50-80 lugares. Esses espaços informais destinados à exibição de filmes em ecrãs de televisão mostram, sobretudo, títulos norte-americanos e produções locais, mantendo o setor de distribuição bastante ativo e consolidado (Cunha, no prelo).

Conclusão

Evoluindo numa lógica de autodidatismo e empreendedorismo, o cinema guineense tem se reconfigurado numa lógica informal, e mais do que marcado pelo passado colonial, é pautado pelo seu futuro tecnológico. A apropriação da imagem, enquanto instrumento de luta anticolonial, deu lugar à sua disseminação alargada pelas camadas mais jovens da população, que recorrendo e transformando múltiplas linguagens cinematográficas, realizam produções filmicas sobre os seus desejos, expectativas, expressões e, acima de tudo, as suas autorrepresentações, em processos identitários de (re)construção contínua (Hall, 1994, p. 394; 2003, p. 44). Não dependendo de qualquer entidade governamental ou não-governamental, nem se enquadrando em nenhuma estratégia política cultural, esses filmes revelam como o audiovisual pode ser um meio de negociação das identidades, refletindo predominantemente sobre questões atuais e problemas quotidianos. E, acima de tudo, mostram que o cinema africano está a crescer exponencialmente fora das estruturas cinematográficas convencionais.

Agradecimentos

Este artigo foi baseado num capítulo da minha tese de doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global realizada no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (PD/BD/52253/2013). Agradeço ao Prof. António de Sousa Ribeiro e a Luís Bernardo pelas discussões prévias que estiveram na base deste artigo. Agradeço ainda a Paulo Cunha, com quem tenho vindo a pesquisar, discutir e escrever sobre cinema popular na Guiné-Bissau.

Referências

- Anderson, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2012 (Catarina Mira, Tradução).
- Barlet, O. **African cinemas: Decolonizing the gaze**. London: Zed Books, 2000.
- Bhabha, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UMFG, 2014. (Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, & Gláucia Renate Gonçalves, Tradução).
- Césaire, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- Cunha, Paulo. "A emancipação de um olhar na Guiné-Bissau". In: Cruz, Jorge (Org.). **Cinemas em Português**. Rio de Janeiro: Edições LCV, no prelo.
- Cunha, P., & Laranjeiro, C. "Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado". **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, 5(2), 2016, p. 1-23.
- Diawara, M. et al. **African film: New forms of aesthetics and politics**. Munich: Prestel, 2010.
- Dussel, Enrique. "Modernidade e Eurocentrismo". **A Colonialidade do Saber. Eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p.5 5-70.
- Dussel, Enrique. "Meditações Anti-Cartesianas sobre a Origem do Anti-Discorso Filosófico da Modernidade". In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Ed.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 307-357.
- Fanon, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. (Renato da Silveira, Tradução).
- Fanon, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Serafim Ferreira, Tradução).
- Gabriel, Teshome. **The Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation**. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Gilroy, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001 (Cid Knipel Moreira, Tradução).
- Grosfoguel, Ramón. "Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, império e colonialidade". In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Ed.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 283-336.

Guneratne, Anthony R. "Introduction: rethink Third Cinema". In Anthony R. Guneratne & Wimal Dissanayake (Eds.), **Rethinking Third Cinema**. New York and London: Routledge, 2003, p. 1-28.

Getino, Octavio, & Solanas, Fernando. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo". **Movies and Methods**, 1, 1969, p.44-64.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. New York: Columbia University Press, 1994 ,p. 35-47.

Hall, Stuart. "Introducción:¿ Quién necesita identidad?". In Stuart Hall & Paul du Gay (Eds.), **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2003, p. 13-39.

Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, 2003, p. 127-167.

Maldonado-Torres, Nelson. "A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade". **Revista crítica de ciências sociais**(80), 2008, p. 71-114.

Mbembe, Achille. "As formas africanas de auto-inscrição". **Estudos afro-asiáticos**, 23(1), 2001. p. 171-209.

Santos, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade". **Novos Estudos**, 66, 2003, p. 23-52.

Rancière, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. (José Miranda Justo, Tradução).

Rancière, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. (Luís Lima, Tradução).

Palcy, Euzhan. **Aimé Césaire, Une Parole Pour le XXIème Siècle. La Force de Regarder Demain**. Prod. JMJ Productions. França, 1994.

Schefer, Raquel. **La Forme-Événement: Le Cinéma Révolutionnaire Mozambicain et Le Cinéma de Libération**. (Phd), Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, 2015.

Stam, Robert. "Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity". In Anthony R. Guneratne & Wimal Dissanayake (Eds.), **Rethinking Third Cinema**. New York and London: Routledge, 2003, p. 31-48.

Filmografia

Demba, Sanhá. **Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar**. Televisão Comunitária do Quelelé, 2012.

Gomes, Flora. **Mortu Nega**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1988.

Gomes, Flora. **Udju azul di Yonta**. Prod. Arco Iris, Eurocreation Productions & Instituto Português de Cinema (IPC). Guiné-Bissau, França & Portugal, 1992.

Gomes, Flora. **Po di Sangui**. Prod. RTP. França & Portugal, 1996.

Gomes, Flora. **Nha Fala**. Prod. Fado Filmes. Les Films de Mai. Samsa, 2002. Film. França, Portugal & Luxemburgo.

Gomes, Flora. **A República di Mininus**. Filmes do Tejo II & Les Films de l'Après-Midi. Portugal & França, 2013.

Fernandes, Vanessa. **Si Destinu**. Alemanha, Portugal & Guiné-Bissau, 2015.

Fernandes, Vanessa & Kleinpeter, Jan. **Taama Taama ani N'Fa Douwa**. Prod. Artmatisse. Alemanha, Portugal & Guiné-Bissau, 2011.

Engel, Tobias; Lefort, René & Igel, Gilbert. **No Pintcha!**, 1970.

França Maldoror, Sarah. **Des fusils pour Banta** [Armas para Banta]. Prod. FLN. Argélia, 1970

Henriques, Filipe. **O Espinho da Rosa**. Prod. Duxilin & Plural Entertainment. Portugal. Portugal & Guiné-Bissau, 2013.

Klein, William. **Festival Panafricain d'Ager**. Prod. ONCIC. Portugal, França & Argélia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DaPLGDSigzU>. Acedido a 18-VIII-2017, 1969.

Malmer, Lennart & Romare, Ingela. **Ein Nations Födelse [O Nascimento de uma Nação]**. Suécia, 1973.

Marret, Mario. **Lala Quema**. França, 1964.

Marret, Mario. **A Nossa Terra**. França, 1965.

Massip, Jose. **Madina de Boé**. Prod. ICAIC. Cuba, 1968.

Nelli, Piero. **Labanta Negro!**. Prod. REIAC. Itália. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYwgTYSy6ac>. Acedido a 22-III-2017, 1966.

N'Hada et al. **O Regresso de Cabral**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1976.

N'Hada, Sana Na. **Fanado**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1984.

N'Hada, Sana Na. **Xime**. Prod. Arco-Iris. Les Matins Films. Guiné-Bissau & Holanda, 1992.

N'Hada, Sana Na. **Bissau d'Isabel**. Prod. LX Filmes. Guiné-Bissau & Portugal, 2005.

N'Hada, Sana Na. **Kadjike**. Prod. LX Filmes. Guiné-Bissau & Portugal, 2013.

Ndiba, Bigna Tona. **Lei di Tabanka**. Guiné-Bissau, 2015.

Spee, Rudi, & Lohman, Axel. **Free people in Guiné Bissau**. Suécia, 1971.

Tcham, Umaro et. al. **Polícia à tras dos "Escome"**. Guiné-Bissau, 2012.

Recebido em 09/03/2020

Aprovado em 01/06/2020

A Arte Performativa do Passinho Foda: 2008-2018

*Tatiana Bacal**

*Emílio Domingos***

Resumo

Este artigo tem por objetivo realizar uma etnografia de um vídeo que viralizou e se tornou histórico, o “passinho foda”, postado em 2008, por um rapaz de 16 anos, numa lan house do subúrbio carioca localizada no bairro de Pilares. Partindo do conceito de ‘arte como mediação’ de A. Hennion, de ‘arte como agência’ de A. Gell e de uma ‘antropologia no som’ de S. Feld, propomos analisar o caráter inventivo da performance digital do passinho, que inclui criação, produção, dança, postagem, som e imagem.

Palavras-chave: Dança urbana. Som. Imagem. Internet. Performance. Criatividade.

* UFRJ/Professora. E-mail: tatibacal@gmail.com

** E-mail: emiliodomingos@gmail.com

The Performative Art of Passinho Foda: 2008-2018

Abstract

This article proposes an ethnography of a short video that went viral in 2008, posted by a 16 year old boy at a lan house from the suburbs of Rio de Janeiro. We depart with the concept of ‘art as mediation’ by A. Hennion, of ‘art as agency’ by A. Gell and of an “anthropology of sound” by S. Feld, our intention is to analyze the inventiveness of the digital performance of *passinho*, that includes creation, production, dance, posting, sound and images.

Keywords: Urban dance. Sound. Image. Internet. Performance. Creativity.

El Arte Performativa Del Passinho Foda: 2008-2018

Resumen

Este artículo tiene por objetivo una etnografía de un vídeo que viralizó en 2008, el *passinho foda*, postado por un joven de 16 años en una lan house del suburbio de Rio de Janeiro, en el barrio de Pilares. A partir del concepto de ‘arte como mediación’ de A. Hennion, de ‘arte como agencia’ de A. Gell y de una ‘antropología del sonido’ de S. Feld, nuestra propuesta es analizar el carácter inventivo de la performance digital del *passinho*, que incluye creación, producción, danza, postage, sonido y imagen.

Palabras clave: Danza urbana. Sonido. Imagen. Internet. Performance. Creatividad.

Comecei a me dedicar para aprender mesmo, horas e horas diante do youtube para pegar os passos.

Comentário de uma menina numa página do YouTube

Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós.
Marcel Mauss *As técnicas do corpo*, 1935.

O passinho como modalidade de dança urbana surgiu ao longo da década de 2000, inicialmente nos bailes funk do Rio de Janeiro, e ganhou as redes sociais, como o Orkut¹, YouTube² e Facebook³. O passinho mistura diferentes elementos de referências como o break, capoeira, kuduro, contorcionismo, mímica, frevo, performance, combinados à marcação de passos em duas contagens, característico do funk carioca, gênero eletrônico de pista, criado nas periferias e comunidades da cidade nos anos 1980. O passinho, dançado primordialmente por adolescentes e crianças, circula fortemente na internet, e, rapidamente, seus movimentos são colados e recriados em outros contextos locais. O passinho já ganhou sua vertente paulista com “O passinho do Romano”. Também Belo Horizonte, entre outras cidades brasileiras, recria a sua própria modalidade de dançar o passinho. Ao longo desses anos, alguns dançarinos se profissionalizaram, outros deixaram de dançar, mas a estética e expressividade dessa dança urbana marcam um período específico da história do funk e do Rio de Janeiro.

1 O Orkut foi uma das primeiras e mais utilizadas redes sociais no Brasil, criada em 2004, embora tenha sido desabilitada dez anos depois com a ascensão do Facebook.

2 O YouTube é uma rede social de compartilhamento de vídeos, criada em 2005, e vendida ao Google no ano seguinte.

3 O Facebook é a maior rede social virtual do mundo, criada em 2004.

O funk carioca é uma manifestação que surge nas favelas e periferias cariocas na década de 1980, concentrando um grande número de jovens nos bailes, e se estabelece como um novo modelo de negócio e de manifestação artístico-sonora. Desde o surgimento, o gênero foi caracterizado pela mídia tradicional impressa como “música de péssimo gosto”, os jovens frequentadores relacionados pejorativamente às facções do crime organizado, os artistas à falta de criatividade, verdadeiro talento e organização de carreiras. Ou seja, o funk vive, desde seu início, a tensão entre ser tão massivo e tornar-se um metagênero de música independente e ao mesmo tempo sofrer forte preconceito midiático, político e cultural por suas qualidades periféricas (Yudice, 1994; Oosterban, 2009; Essinger, 2005; Facina, 2010, 2012). Ao longo de suas quatro décadas, por exemplo, os bailes já foram proibidos pela prefeitura um sem-número de vezes, e o funk só conseguiu se estabelecer como patrimônio cultural brasileiro nos anos 2000⁴. Neste artigo propomos uma aproximação ao passinho através do jogo de representações entre os personagens que dançam, que frequentam o universo do passinho, com ênfase em sua forma expressiva, sua arte.

Dessa maneira, o passinho se impõe como manifestação expressiva potente para refletir sobre novas modalidades de pertencen-

4 O passinho segue imbricado na tensão entre discriminação, racismo e violência sofridos por jovens de áreas periféricas do Rio de Janeiro. Se por um lado, Barbosa (2016) chama atenção para o fato do passinho se enquadrar num certo grau do politicamente correto e algo que poderíamos chamar de “assepsia”, ao deixar de lado o estigma associado às letras de proibições, de apologia ao tráfico, ou as consideradas sexistas e pornográficas, por outro lado, a trágica morte de Gambá, considerado rei do passinho, na virada de ano de 2012, por dois seguranças de rua, depois de deixar uma festa de madrugada, evidencia a fragilidade das vidas destes jovens. Outro elemento a ser considerado em outros trabalhos é a coincidência do passinho se dar no período de implementação da política das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) em algumas favelas cariocas a partir de 2013, aqui também evidenciando a tensão entre uma política altamente racista e discriminatória (a começar pelo nome!), mas que, entre seus efeitos, foi possível a circulação física de jovens em bailes de diferentes comunidades, ampliando possibilidades de encontro, quando antes não era possível em comunidades pertencentes a diferentes facções do tráfico. Esses temas extrapolam os limites deste artigo.

cimento identitário na segunda década dos 2000. Alia-se aos debates sobre globalização, juventude e novos sentidos de relação entre local e global, centro e periferia, virtual e não-virtual (Marcon, 2013; Marcon e de Noronha, 2018; La Barre, 2010). O passinho e outros gêneros e estilos globoperiféricos parecem se encontrar em novos modos de resistência ao criarem modalidades de inventar cultura, sonoridades, danças e modelos de negócio, assim como apontam para um momento de novas subjetividades performadas na internet.

Partindo de um interesse comum direcionado aos modos de criatividade digitais, decidimos lançar mão de uma escrita a quatro mãos em que se acionam etnograficamente o vídeo “passinho foda”, postado em 2008, as filmagens que Domingos realizou com alguns personagens do vídeo para seu filme, em 2012, e novamente as filmagens que este realizou para a elaboração de um curta sobre os 10 anos do “passinho foda”, em 2018. Nossa metodologia se pautou numa etnografia multissituada (Marcus, 1995) que inclui o ambiente virtual, através da análise do vídeo postado, uma etnografia presencial, através de muitos anos acompanhando os jovens dançarinos de passinho e também através de imagens captadas em vídeo não editadas em 2012 e novamente em 2018. As citações das falas dos personagens que participaram da feitura do vídeo ao longo do artigo baseiam-se principalmente na transcrição integral das filmagens de 2018, realizadas no mês de agosto, quando os rapazes, novamente reunidos no quintal onde foi criado o vídeo de 2008, lembram como foi a eclosão da experiência vivida há dez anos, quando ainda eram adolescentes e protagonizaram a febre do passinho.

Começamos, assim, inspirados em ampliar as noções de ‘etnografia do som’ e ‘etnografia no som’, de Steven Feld (2004), para pensar uma ‘antropologia na e da imagem’, ‘uma antropologia na e da dança’, ‘uma antropologia na e da virtualidade’, na relação criativa e analítica com a materialidade e a socialidade da imagem, do som, da dança e do digital. No sentido mais específi-

co de uma antropologia do som e no som, se Feld se inspira em Rouch para pensar a gravação da imagem e do som como formas de conhecimento, agora nos inspiramos em Feld para levar suas categorias para além do som e pensar os registros – sejam imagéticos, sejam sonoros – como meios de aprendizagem e performance.

A partir dessa proposta teórico-metodológica, objetivamos neste artigo analisar a performance digital do passinho, que inclui a criação, a produção, a dança, a postagem, o som e a imagem, a partir do conceito de arte como mediação de Hennion e de arte como agência de Gell, pois está no processo, na “mecânica”, o caráter inventivo desta performatividade. Segundo Mac Dougall (2006), enquadrar contém dois impulsos interconectados – o de enquadrar mas também o de mostrar o que está além ou apesar do enquadramento. “O enquadramento destila e concentra a experiência, é o que impulsiona algum elemento do fundo e nos habilita a aproximá-lo” (MacDougall, 2006, p. 4). Propomos, assim, utilizar a metáfora do enquadramento como propulsora para adentrar o passinho por entre telas, as produzidas por seus produtores e por Domingos em diferentes camadas de tempo.

Em 2013 Emílio Domingos evidenciava um novo fenômeno com o seu filme “A batalha do Passinho” (2013). Exibia uma nova manifestação do funk carioca, uma modalidade de dança urbana que enfatizava novos movimentos no corpo individual e não mais a dança coletiva que integravam os bailes funk e charme até o início dos anos 2000. Os dançarinos passavam a não ser somente jovens e adolescentes, mas também a incluir crianças pequenas, e o próprio fenômeno da dança acabava por modular a sonoridade do funk, diminuindo letras e aumentando as BPMs. Se havia um novo fenômeno cultural sendo criado ao longo da primeira década do segundo milênio na cidade, havia, entre tantos outros temas destacados no filme, a presença protagonista da internet, no sentido de que explodiam vídeos curtos dos dançarinos em ação no YouTube. Os vídeos muitas vezes funciona-

vam a partir do modelo do duelo, da batalha, cada um postando um movimento de dança em resposta a outro dançarino e com comentários do público que indicavam com curtidas quem havia ganhando a preferência do cada vez mais crescente número de espectadores.

Ao longo do processo de filmagem de “A batalha do passinho”, muitos personagens se referiam ao vídeo do “passinho foda” como um grande momento mítico de impacto que derivaria na febre do passinho online e offline. Para seu filme, Domingos filmou três dançarinos que participaram do vídeo em 2012 e, novamente, todos os envolvidos em 2018. É interessante notar que a força viral do vídeo leva Domingos, a partir de sua importância revelada por personagens que entrevistava, a produzir imagens posteriores no mesmo quintal onde se filmou o “passinho foda” e, mais adiante, a pensar em sua importância ao longo de dez anos.

Nesse sentido, o vídeo “passinho foda” está num centro concêntrico de relações, como afirma Gell (1998). A noção de “pessoa distribuída” de Gell propõe uma “teoria da pessoa”, estendida às criações artísticas. Os objetos são manifestações de cultura como um fenômeno coletivo, eles são, como as pessoas, seres aculturados” (Gell, 1998, p. 153). Essa noção se visualiza na imagem metafórica da cebola, fractal, pois, a cada camada que se retira da cebola, vamos encontrando uma série de outras camadas, sem nunca atingir um centro. E as camadas que vão saindo, por sua vez, se constituem como partes dessa cebola em relação ao ambiente. Partindo desta perspectiva, trataremos esse vídeo, como quer Gell, no centro de um arsenal concêntrico de relações que se desdobram para fora e para dentro, como “homúnculos” (Gell, 1998, p. 139-140). Isso porque eles atendem, na escala em que são apresentados, a múltiplas outras camadas que abrem as vias para outras escalas.

Em “Pragmática do gosto”, Hennion (2011) propõe levar a sério o ‘amador’ e o ‘gosto’ partindo de uma teoria de mediações que

se apoia em numerosos elementos heterogêneos. Para o autor (2003), as mediações não se limitam a “transmitir a obra”, nem seriam “substitutos que dissolvem sua realidade”. Os mediadores são a própria arte. “As mediações na arte têm um status pragmático, são a própria arte que revelam” (Hennion, 2003, p. 88). Poderíamos dizer que as mediações que agenciam o vídeo do “passinho foda” vão desde a câmera disponível para fazer a filmagem, o som, que como diz o dançarino Bruno (apelidado Beíçola), “é o que faz dançar”, o corpo que sabe ser engajado pelo passinho, o YouTube, a televisão, o baile, entre tantos outros mediadores.

Uma teoria das mediações e da agência nos habilita a criar conexões parciais e não oposições. Se há algo que o passinho tem a ensinar é de uma socialidade digital, acústica, cinética e imagética que parte desta modalidade de dança urbana. E, também, a importância da imagem para a própria invenção do passinho. Nas palavras de Vitinho:

Quando a gente começou, a febre era nos bailes, todos os bailes tinham rodinhas, várias mulheres, todo mundo dançando nos bailes. Depois que foi pra televisão, a febre da roda, do duelo parou e o *passinho passa a ser uma dança mesmo*. E a rapaziada que continua, já começa a ter grupo de dança, chamados de bonde. A gente não tinha bonde, a gente gostava de dançar, cada um do seu jeito, ia pra casa do amigo e ficava ensaiando o dia inteiro e depois fazia os vídeos.

Acompanhando a multiplicidade do vídeo, fazendo dela nosso mote, nosso norte, começamos então com uma descrição do vídeo e seguimos com suas películas, camadas, algumas internas e outras externas, sem pretensão de esgotá-las e potencializando suas aberturas epistemológicas.

Viralizou

Em 6 de setembro de 2008, durante uma festinha/churrasco de aniversário de 16 anos de Rodrigo (apelido Bitala), num quintal de uma casa típica de subúrbio carioca localizada no bairro de Pilares,⁵ próximo à linha do trem, Rodolfo pegou uma máquina digital portátil, botou pilha nos amigos, os filmou dançando, voltou para casa, editou um trecho. No dia seguinte jogou o vídeo de 1 minuto e 54 segundos no YouTube, com o título “passinho foda”.

Alguns dias depois, em 13 de setembro, os amigos filmados começaram a receber mensagens de MSN⁶, dizendo que estavam na TV. O vídeo apareceu na TV Record e depois no programa Fantástico, da TV Globo. No site do YouTube constam 4.636.599 visualizações⁷. O vídeo viralizou de tal forma que os meninos começaram a receber imediatamente pedidos para serem adicionados ao Orkut, ao limite que se viram obrigados a abrir mais uma segunda e terceira contas para dar conta dos pedidos, que vinham de todos os lados e estados, como São Paulo e Belo Horizonte. As pessoas pediam em amizade e se mostravam ávidos para aprender e, como eles dizem, “chegar perto”, indicando o grau de reconhecimento que alcançaram na época. Nos bailes do Salgueiro, Tuití, Jacaré, Árvore Seca e Chatuba, os rapazes do vídeo passaram a ser reconhecidos, sendo chamados para duelar, receberem bebidas de graça e presentes. De repente eram

5 Pilares é um bairro que é cruzado por duas ruas de suma importância para o tráfego da cidade: Avenida Dom Helder Câmara (antiga Suburbana) e pela Linha Amarela. Em relação ao funk, teve um baile bastante importante na história, o CCIP de Pilares.

6 O MSN messenger foi um programa de mensagens instantâneas online, na Microsoft, ativo entre 1999 e 2013, habilitando a conversa em tempo real. Integrado ao serviço de e-mail Hotmail, foi um dos programas mais baixados no Brasil por um público jovem.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>, acessado por último em 09/06/2020. Com o único intuito de criar uma referência comparativa, o maior público de cinema no ano de 2008 no Brasil foi de 5.159.238 para o filme “Madagascar 2 - A grande escapada” (wikipédia). Nesse ano entram como critérios para avaliação o número total de bilhetes vendidos e o número de downloads do filme. O padrão numérico de visualizações em 2018 é tão maior que não há como estabelecer uma comparação adequada.

reconhecidos por toda parte e chamados para a televisão. Era o boom ou a “febre” do passinho. Como diz Beizola, “foi uma explosão. Nos surpreendeu. A gente não sabia lidar... Eu não sabia lidar, mas todos concordam que foi a melhor época”.

Dez anos depois da viralização do vídeo, nenhum dos rapazes, que aparecem retratados abaixo em imagens de 2018, seguiu vida de dançarino profissional, tendo marcado o período de suas adolescências⁸. Vitinho, Victor Cesar, tem 26 anos e trabalha como treinador de futebol; Bruno tem 28 anos, atua como representante comercial na empresa de sua mãe, é casado e tem três filhos; Rodolfo é promotor de merchandising, é casado e tem uma filha de 1 ano; e Rodrigo trabalha num lava-jato e atua como auxiliar de músico em uma gravadora perto de casa. Allan atualmente “é crente e trabalha como barbeiro num salão próximo à casa de Bitala”, como dizem os amigos. Não pôde estar presente na gravação do encontro dos criadores do “passinho foda”.



Frames extraídos do filme *Dez anos depois*, dirigido por Emílio Domingos e produzido pela Osmose Filmes (2020).

⁸ Um dos principais motivos por deixarem de dançar tem a ver com o fato de considerarem que a música ficou mais acelerada e difícil de acompanhar, seguindo a tendência do jogo contínuo entre velocidade das bpm's e dos movimentos das pernas. Mas também apontam critérios muito próprios a um período circunscrito da vida, alegando que hoje sentem “vergonha de dançar” ou “oprimidos por dançarinos melhores” e mais jovens. Ir para o baile ainda é uma prática, mas o modo de habitar este espaço se realiza através de outros modos de estar ali.

Qual o enquadramento, dispositivo, agência, forma e conteúdo desse vídeo postado em 2008 no YouTube, com diversos comentários saudosos e elogiosos? Poderíamos começar sugerindo que o que se filma é uma dança da qual se entra e se sai da roda, formando duplas temporárias e fazendo que o cenário seja tratado por Rodolfo como um cenário de teatro ou dança, o enquadramento contendo saídas laterais, dianteiras e traseiras. O que a câmera persegue e registra é uma dança.



Este printscreen e os próximos foram todos retirados do vídeo *Passinho foda* <https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytMvZ8>, último acesso em 09/06/2020.

O início do vídeo coincide com o início da ideia. Percebe-se uma preparação, uma abertura: três meninos adolescentes de lado, formados em fila, logo seguem de costas, em ‘trenzinho’, da frente esquerda para o fundo central. O cenário é um quintal com uma casa branca e dois janelões. Há vasos grandes de plantas ao longo do muro esquerdo. À medida que chegam num enquadramento mais central, veem-se dois janelões também com vasos de plantas encostados na parede, garrafas de cerveja vazias, duas grandes caixas de som e engradados de cerveja.



Os três meninos adolescentes vestem camisetas de futebol e bermudões. Allan, o primeiro, usa boné branco, seguido por Marquinhos de camiseta da seleção brasileira amarela, e, por último, Vitinho (Victor Cesar), um rapaz que usa camiseta verde sem mangas. Logo na saída do “bonde”⁹, alguém grita perto da câmera: “Vai Rodolfo, tu é um viadinho”. Mas Rodolfo, o Rodo, ignora a chamada e continua a filmar.



Ele enquadra o rapaz de camiseta verde, o Vitinho, enquanto Marquinhos e Allan dançam juntos, um virado para o outro, alternando a base do passinho com agachamentos e passos de frevo. Vitinho de camiseta verde dança só ao lado direito do par, por trás do par e finalmente realiza sua saída pelo fundo direito por um corredor que provavelmente leva à frente da casa. Sai de cena. Na entrevista de 2018, Vitinho diz que saiu de cena “na maior”, sem perceber que estavam criando algo que teria tanto impacto.

9 Bonde é uma gíria carioca de periferia que designa grupo de amigos, bandas de funk, como bonde do tigrão e grupos de dançarinos.



Enquanto Vitinho sai de cena, já estão no enquadramento duas moças e uma menina bem pequena. Uma delas filma os dois rapazes com um celular. E a câmera enquadra a dupla que continua a fazer movimentos rotatórios e agachamentos. Eles dançam ao som da gravação de um mp3 amplificado pelas duas caixas de som. O som é do DJ Preto, um remix da música “Antares é o caldeirão”.



Na frente dos dançarinos, um homem se levanta bloqueando a imagem por alguns instantes e voltamos a ver dupla dançando. Alguém grita: “Vai Beißola, vai!”. O próprio Marquinhos chama o amigo com a mão e sai pela frente esquerda da cena. Entra Beißola (Bruno) de costas e cumprimenta Allan com o passo que “imita viado”¹⁰, se vira e se posiciona com o corpo bem de frente à câmera.

¹⁰ Este passo, denominado “imita viado”, se caracteriza por teatralizar trejeitos atribuídos a “homens afeminados”. O passinho se caracteriza por uma série de movimentos básicos, “a base”, como será visto mais adiante no artigo, mas integra elementos narrativos dentro do tempo que dura a dança. O passo “imita viado” integra esta modalidade específica da dança do passinho.



A câmera pela primeira vez enquadra o corpo e depois as pernas e pés. Mas Beißola logo volta pra trás para se posicionar de frente ao amigo. Os dois dançam durante alguns instantes e Beißola finaliza saindo também pela frente esquerda do enquadramento.



Allan dança sozinho, pega o boné e faz uma *wave*, movimento típico de break que retira o boné com um movimento de braço.



Seguidos de mais alguns movimentos, reconhecemos a camiseta de Beißola, atravessando a imagem, e o vídeo termina/interrompe. O fim parece irromper quando termina a ‘brincadeira’.



A questão do amador, ou amadorismo, parece ser um elemento que se perpetua no funk, inclusive como estética, como afirma Mizrahi (2010). O tosco, a sujeira, o mal-acabado, o arranhado, um som “podrão” e a voz desafinada fazem parte da composição estética. Mais do que ser uma forma de criação que vem de um “ambiente precário” e por isto “nunca se legitimou”, sua potência liminar, inacabada, precária é de fato um estilo, uma forma criativa. O vídeo, neste sentido, é propositalmente amador e, neste caso, no duplo sentido. Sua inspiração veio de um vídeo que tinham visto antes, de Abu, o primeiro que viram, chamado “passinho do jacaré”¹¹. Segundo eles, foi a inspiração para buscar um nome diferente e chegar ao “passinho foda”. Foi amador no sentido de que a intenção foi estabelecer a brincadeira partindo de outro vídeo que viram no YouTube. Não tinham ideia do tamanho impacto que atingiria sua viralização e que atualmente seria considerado uma “reliquia do passinho”, como diz um dos posts nos comentários na página do YouTube.

Naquela época Beißola diz que não existia muito acesso à internet e que o YouTube não era muito conhecido. O espaço da lan

11 Este vídeo está atualmente fora do ar e nenhum dos meninos tem o contato de Abu.

house era muito mais um espaço de estar juntos, de maneira, ao mesmo tempo, online e offline (Vianna, 1997), muito semelhante aos modos de sociabilidade em cybercafés em Trinidad (Miller e Slater, 2004)¹². Também lembram que Rodolfo tinha uma máquina digital “bem antiga”. Com esses depoimentos, os rapazes estão falando de mudanças ocorridas ao longo de dez anos sobre suas relações com as diferentes tecnologias digitais. Um agente importante para a viralização do vídeo com certeza foi sua aparição pelas redes de televisão que passavam os vídeos mais visualizados na internet. Por isso é interessante pensar em uma verdadeira rede através da qual passa o vídeo: YouTube - TV - MSN - Orkut - pista de dança. Cada uma das plataformas faz parte dessa rede e se torna uma forma de propulsão e viralização do vídeo para outras.

Ao mesmo tempo, o vídeo segue uma padronização estética, é “amador” enquanto estética, um estilo, como apontado acima: na maneira explicitamente não bem acabada nos modos como Rodolfo corta/edita o filme, no início e no fim deixando um longo plano sequência, com pessoas, sons e os próprios dançarinos que ‘invadem’ a cena filmada, com uma câmera que demora a pegar os corpos em movimento, por vezes registrando um na frente do outro. Ao cortar um vídeo com menos de dois minutos, o diretor tem incorporado um conhecimento do enquadramento estético, que fora se tornando o padrão do YouTube. Se por um lado não havia um conhecimento prévio de que o vídeo viralizaria, por outro, estavam inscritos no próprio vídeo as características que poderiam fazer-lhe viralizar. Neste sentido, como forma de “zoação” e “brincadeira”, a fabricação do vídeo foi uma experiência intencionalmente lúdica e amadora, sem a pretensão do alcance que conquistou, mas em sua estética também es-

12 Miller e Slater (2004) propõem relacionar os “mundos online e offline, sem ver qualquer um como o contexto do outro. Não seria um estudo da tecnologia em um contexto social, mas um estudo na formação de formas culturais normativas e transientes que dissolveram dualismos simples de sujeitos e objetos” (Miller e Slater, 2004, p. 48).

tava a marca do conhecimento estilístico da potência do “tosco”, “inacabado”, padrão do funk e também de uma certa estética do YouTube.

Som-Movimento-Som

Enquanto ‘prática performativa’ (Sardo, 2017) e realizada por “*Concurrencies*” ou ‘Concomitâncias’ (Brydon, Forgren e Fur, 2014), o passinho não aceita uma separação entre dança e som. Beißola é enfático: “Você só dança o que a música pede”. “A música puxa a dança”. E ele cita uma música: “se a música pede ‘desce, desce até o chão’, eu vou pro chão”. Essa estreita relação com a música, que engloba a batida e a letra, será determinante para a construção da estética do passinho e para as reflexões das mudanças sofridas pelo estilo ao longo de dez anos, desde o lançamento do vídeo. Bruno deixa claro que as maneiras de dançar em ‘sua época’ (2008) se diferenciam muito da presente (2018), em função das características do som. Mas Vitinho diz que antes do passinho o grande foco do funk era o proibidão e que já ouviu que o passinho mudou o ritmo do funk por terem “levado para a dança”: “A dança tirou o foco no proibidão, de criminalidade, de fazer acontecer”. Isso indica uma relação de mútua afetação entre dança e a som. De fato, o funk do passinho é mais rápido, já impactado pelo tamborzão dos anos 2000, é também uma sonoridade com menos letras. Por outro lado, todos os rapazes que agora têm 20 e poucos anos afirmam que não conseguem mais dançar o passinho hoje em dia pela velocidade atual das bpm’s.

O funk do Rio de Janeiro surgiu produzido na década de 1980 com 127 bpm’s, configurando o ritmo clássico do Funk Melody. Em 1999, o ritmo foi acelerado, sendo levado para 130 bpm’s com a eclosão do gênero conhecido como tamborzão, caracterizado pelo uso de samplers de atabaques, inspirados nas músicas do carnaval carioca. Essa mudança influenciou diretamente na integração entre movimentos do corpo e sua temporalidade. Se

hoje eles alegam estar velhos para a dança, além do critério de idade, é preciso considerar que o ritmo das músicas nos bailes funk sofreu um processo de aceleração. A chegada aos 150 bpm – surgido por volta de 2015 e apelidado de ritmo louco – aos bailes gerou, por consequência, movimentos de dança muito mais rápidos que exigem outras habilidades e produzem um desgaste físico muito maior¹³. Além da passagem do tempo, o fator da velocidade sonora influenciou diretamente na dificuldade de dançar as novas músicas por parte da geração do vídeo de 2008. Por outro lado, e em sentido retroalimentar, foram os dançarinos de passinho que pediam músicas mais rápidas aos DJs, assim também contribuíram para estimular a aceleração das bpm ao longo do tempo.

Uma das características estéticas exploradas por Bacal (2013 e 2016) é que os sons criados digitalmente teriam sido inicialmente considerados “toscos”, uma mera cópia dos sons orgânicos, e passam a ser configurados nas sonoridades eletrônicas de pista como padrão estético, junto com as diferentes velocidades das bpm. Neste sentido, segundo Mizrahi (2010), a velocidade, o estilo apropriativo e a falta proposital de cuidado com as colagens configuram o que a autora denomina de estilo ou forma do funk (Mizrahi, 2010). E, neste sentido, o ‘estilo favela’, segundo a autora, “fornecerá de modo quase ideal, ou ideológico” sua característica distintiva que alia o tamborzão e a sujeira que o acompanha, como, por exemplo, a falta de equalização. Mizrahi afirma que se foi a bpm de 130, presente em algumas variações da eletrônica, como o house, que permitiu ao funk adentrar às playlists cosmopolitas, é exatamente sua “sujeira” que lhe outorga sua diferenciação (Mizrahi, 2010). Por isso velocidade e informalidade são os elementos que, compondo uma estética própria, lhe conferem os sentidos de originalidade e criatividade.

13 Em 2019, as bpm chegam a 170!

Corpos-Telas-Corpos

Seguindo nossa proposta de privilegiar uma perspectiva pautada por mediações e agência, e na pista de abrir as camadas fractais do vídeo, se relacionamos na sessão anterior a estreita relação entre som e movimento, nesta que se inicia pretendemos explorar a relação de aprendizado, também não dual, entre tela e corpo.

Em 1935, em seu artigo seminal sobre “as técnicas do corpo”, Mauss chamava atenção para o corpo como primeira ferramenta humana e para os processos de aprendizado, treinamento e *habitus* corporificados. E ele destaca um elemento fundamental na formação de *habitus* corporal na década de 1930, o impacto do cinema hollywoodiano na transmissão de um novo *habitus* do mover, no caminhar das enfermeiras francesas. Agora, em 2018, Vitinho lembra que muita gente apareceu depois da explosão do vídeo, pedindo para aprender o passinho. E o meio de aprendizagem passou a se dar através das imagens na internet. A viralização do vídeo do “passinho foda” não se limitou a receber muitas curtidas e visualizações, houve uma viralização do meio – a criação de apresentação da dança por meios imagéticos. O “passinho foda” disseminou uma cultura de se ver o vídeo, postar no YouTube, outro garoto ver o vídeo, estudar os passos do outro, estilizar a própria dança e se filmar. O “passinho foda” viralizou também um formato de cultura digital.

Ainda sobre formatos de gravação e aprendizado, no caso da música, Hennion afirma que a grande revolução do jazz não se tratou de um “retorno a um meio oral e tradicional” a romper com o meio escrito de notação. Para o autor, o jazz se estabelece através da escrita de um novo meio: “a escrita da gravação” (Hennion, 2003, p. 91). O treinamento, a prática e a performance se estabelecem através da escuta pelos músicos no gramofone e no rádio. Poder escutar a música uma e outra vez e novamente habilitou o trabalho de análise e prática, de tocar nota após nota

de maneira cada vez mais veloz. O autor realiza uma estreita ligação entre a repetição da escuta e a crescente velocidade do ritmo contidas nas improvisações dos jazzistas, interconectando a escrita da gravação com a velocidade do ritmo. Se é possível falar de modulações do funk ao longo do tempo, estas se dão através das acelerações das bpm's, de uma relação que equaciona tempo e velocidade.

Seguindo as formulações de Mauss e Hennion, gostaríamos de ressaltar os processos de aprendizado e imitação corporificada em jogo nos processos de gravação sonora e audiovisual. Na história do cinema, desde Benjamin (1935), a própria experiência de relação com a tela tem se deslocado desde uma ideia de passividade para uma reação sensorial e corpórea daquele que experimenta o cinema. Neste sentido, David MacDougall afirma que a experiência fílmica envolve um compartilhamento de corporalidade, ou de “impregnação corporal”. Segundo MacDougall, “a noção de impregnação sugere uma resposta mais profunda que a empatia, como se o corpo fosse alvejado, ou como se tivesse tomado as qualidades físicas do outro corpo” (MacDougall, 2006, p. 23). Essa sensação de experiência multissensorial também é percebida pelo autor a partir das categorias “colisão, para expressar a experiência de justaposição na montagem” (idem, p. 20) e de “performance e a agência na obra de arte”, nos termos de Gell (idem, p. 24).

O passinho performatiza um habitar materialmente um mundo virtual: um corpo em movimento na tela que combina aprendizado e improvisação, batalha, memória, presente e passado, o offline e o online, o vídeo no YouTube, ainda em 2020, a receber comentários e likes, e visualizações, mantendo vitalidade e possibilidades de engajamento.

Como afirma MacDougall, interessado no “conhecimento no nascimento do conhecimento”, as “imagens corpóreas não são somente imagens de outros corpos; são também as imagens

de um corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (MacDougall, 2006, p. 3). Pensando que em muitos casos dos dançarinos de passinho, o corpo que dança é também o corpo que filma ou um corpo par, um corpo que pode em seguida intercambiar posições, estamos diante da criação de autoimagens. Marquinhos diz lembrar quando Rodolfo mostrou para ele o vídeo de Abu, que dançava e postava vídeos na época. Ele lembra ver o dançarino fazendo um 4, caindo no chão e rodando. Ele diz “ter pirado”, “como ele consegue?”. E afirma que ficou tentando, tentando fazer os movimentos em casa, até que finalmente saiu e mostrou para o Rodrigo. E aí, combinaram: “maneiro, vamos gravar”. Ver na tela, praticar no chão, finalmente conseguir realizar o movimento, filmar e postar são as mediações que possibilitaram criar a performatividade do passinho. Beizola e Bitala são enfáticos em dizer que o Rodolfo virou “nosso produtor, nosso editor; ele editava os vídeos, juntava a galera para fazer mais outros vídeos. Foram lançados vários vídeos depois”.

Rodolfo recorda que quando criou o canal no YouTube “Rodo-co 157”, foi inicialmente para postar fotos da galera de amigos, os funks que eles curtiam. Foi depois da postagem do “passinho foda” que começou a criar e postar vários vídeos de dança. A questão é que a febre do passinho acontece com a explosão do vídeo. Por exemplo, “De onde sai o passinho foda, o título?”, pergunta Domingos. E Rodolfo responde que o Abu já tinha postado o “passinho do jacaré”. Então Rodolfo improvisou e pensou: “O passinho é foda!”. E intitulou seu vídeo. Na hora que é lançado começam a circular vídeos semelhantes intitulados “passinho partido alto”, “passinho do frevo”, “passinho de...”, além disso, cria-se uma página no Orkut mediada pela dançarina Leandra, também intitulada “passinho foda”. Do YouTube para a televisão, para os duelos em bailes, para “garotos andando nas ruas treinando movimentos com mãos e cabeça”, para as batalhas online e depois offline, “a febre do passinho” englobou estes elementos simultaneamente, uma dança para a câmera em que o registro integra a cena.

Gonçalves e Head afirmam que a “autorrepresentação consiste, quase por definição, na ausência de uma divisão clara e distinta entre a própria representação e o que ela representa, estabelecendo, assim, uma confusão de horizontes que se manifesta tanto mais fortemente nos casos em que imagens (...) passam a ser matérias centrais destas autorrepresentações”. No cenário contemporâneo que envolve a circulação de autorrepresentações, “o personagem criado não é real ou fictício, objetivo ou subjetivo”. Para os autores, a autoimagem é por definição uma imagem em transformação, o que acentua o seu devir-imagético (Gonçalves e Head, 2009, p. 20).

A Base

O curto vídeo que jaz no YouTube nos leva a pensar num fenômeno que em primeiro lugar se pensa através de “concomitâncias”, como expressado acima, e é exatamente como “prática performativa” que conduz o presente artigo. Se o som e as telas são fundamentais para adentrar a performatividade deste post, passamos agora para a dança e a categoria-chave para compreendê-la, a “base do passinho”. Kaeppler afirma que uma antropologia da dança se traduz como “sistemas estruturados de movimento” (Kaeppler, 1978). Neste sentido, Vitinho afirma que os dançarinos que vieram depois “saíram do nosso padrão”. E Domingos pergunta: “qual é o padrão de vocês?”. Vitinho ensaia: “Era só o passinho”. Beizola pensa e diz: “Eu não penso em padrão. Passinho foda. O que é o passinho foda?”. E a resposta vem com o corpo. Ele se levanta fazendo os quatro movimentos de pés que formam a base do passinho, complementando com a voz: “era só isso mesmo”. Além da base, eles afirmam que a inspiração veio de Michael Jackson; de um dançarino francês de hip-hop chamado Salah; e do vídeo do Abu. Vendo um dia um vídeo de meninas dançando frevo, eles adaptaram a dança rápida ao ritmo mais lento do funk e misturaram o frevo com funk. O passinho, em última instância, como diz Vitinho: “vai pegando um pouquinho

daqui e um pouquinho dali; faz o teu e mistura com aquilo ali”. Beizola arremata que “a música também era mais gostosa de dançar, mais lenta. Hoje tá muito mais rápido”.

Enquanto faz a base do passinho com os pés, Beizola considera que “naquela época eu mais seduzia do que simplesmente mostrava o que eu posso fazer”. Na sua fala percebe-se uma sensação de que o passinho foi se tornando mais acrobático e perdendo o ‘charme’ que prevalecia em 2008, em muitos aspectos se aproximando ao debate apontado por Wesolowski (2012) sobre a profissionalização da capoeira no Brasil do século XXI. A autora verifica nas polêmicas que circundam a institucionalização da profissão da capoeira um deslocamento de ser vivido por seus agentes de uma forma como “livre de jogo”, para tornar-se um “esporte”.

Para além de uma discussão sobre os caminhos de institucionalização do passinho e sobre a profissionalização de jovens dançarinos, Beizola incorpora em seus relatos de 2018 a sua própria imagem como mito de origem do passinho. O vídeo lançado em 2008 atravessou imagens e imaginários. A vida desses adolescentes que passavam as tardes “brincando” de dançar passa a ser atravessada pelo reconhecimento virtual e nos bailes, na televisão, nas lembranças de outros jovens alegando que a primeira vez que ouviram falar de passinho foi vendo o “passinho foda” no YouTube. Na fala de Beizola se condensa o discurso da autenticidade de um início mítico ao afirmar que ele gostava da “brincadeira”, do “charme”, da “gingada”. Mas esse truísmo é em seguida contraposto pela afirmação de Vitinho, de que ele gostava “era de duelar”. Nessa diferença entre as preferências dos dois percebe-se a estética de uma dança que preza os movimentos singulares de dançarinos individuais.

De qualquer modo, a estética da dança no vídeo “passinho foda” (2008), a interação entre os dançarinos tende à brincadeira, a dançar juntos, em pares, improvisando conjuntamente uma

cena de dança. Enquanto Beißola afirma que cada um tinha um estilo e que ele gostava de seduzir, com movimentos mais soltos, Vitinho já frisa que o lance dele era duelar, quebradeira mesmo, alguém vinha com passinho pra cima dele, ele já saía riscando. Rodrigo já amplia a diferença de caracterização dos estilos de dança entre diferentes comunidades. Ele frisa que os dançarinos do Tuiuti, Salgueiro, Penha, Árvore Seca, Jacaré, Chatuba eram muito diferentes deles e lembra que, ao ir ao baile no Salgueiro, “ficava olhando aquela parada, chegava em casa, começava a treinar e quando voltava, a gente já tava igualzinho aos caras”. “A gente se juntava, pegava kombi e rodava todos os bailes da cidade: era como um vírus”. Essa mesma febre online impulsionava os encontros e duelos de bondes físicos pela cidade.

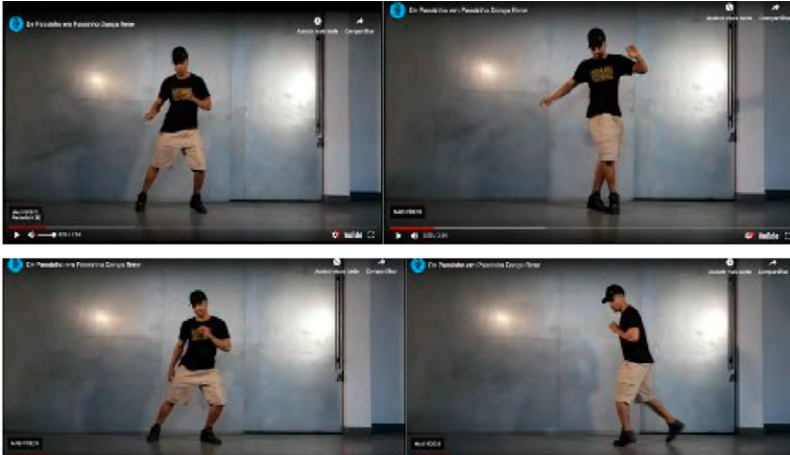
Em entrevistas realizadas com renomados dançarinos de passinho, Cebolinha e Baianinho, Muniz (2016) afirma que “entre dançarinos é observável uma mistura de carinho e amizade com agressividade e competitividade” (Muniz, 2016, p. 456). Segundo o autor existe uma tensão entre imitação, originalidade e pioneirismo porque terem seus passos copiados pode sim afetar negativamente a performance de um dançarino. Por outro lado, poderíamos acrescentar que as criações de autoimagens filmadas e postadas registram também uma marca própria de expressão corporal por meio da dança, construindo um reconhecimento de originalidade e pioneirismo dos dançarinos. O passo filmado é registrado de modo atemporal, existe como prova do seu criador. Mas, ao mesmo tempo, Muniz chama atenção para o fato de Gambá, dançarino assassinado em 2012 e considerado o “Rei do Passinho”, ter se destacado mais por seu “carisma em cena” do que especificamente por suas “habilidades técnicas”. Assim, Muniz considera que “não podemos definir o passinho partindo apenas da estrutura e da estabilidade de formas, ou seja, determinando quais passos podem ou não ser inseridos no passinho. O passinho é comunitária e continuamente construído através da performance da dança e das negociações entre dançarinos” (Muniz, 2016, p. 461).

As sonoridades funk são criadas através de bases construídas em programas digitais de computadores caseiros sobre as quais se criam os raps. Se levamos essa estética do remix para o corpo, a estética do passinho começa com os quatro movimentos que formam a base do passinho, e que alguns dançarinos também chamam de “sabará”. Partindo da “base” e sem nomenclaturas definidas, o passinho se faz com passos “hip-hop” que incluem o *wave* (o movimento de braços e mãos), a quebra de corpo, o trabalho de pernas de chão, e também o *swing* (próprios aos bailes de charme¹⁴), a “andadinha” com cruzada de pernas, o “rabiscar” com os pés (que remete aos rabiscos do grafite), agachamentos, o “frevinho”, o “imita viado”, o “quadrado” (movimento feito com o dorso), o molejo, o “Michael Jackson”, “sacolar” (humilhar na dança cobrindo a cabeça do outro com a camiseta). As apresentações nas batalhas também remetem a uma história que se conta através da comunicação entre os membros do corpo em que podem ser acionados diferentes elementos como acrobacia, performance teatral e velocidade na troca de movimentos.

Podemos sugerir que o passinho tem uma estrutura mínima, que os rapazes consideram sua base. E os elementos que se incorporam a essa base mantêm seu ponto de referência, de reconhecimento, da mesma maneira que as colagens das sonoridades funk não escondem sua procedência, mas as tornam reconhecíveis. O que torna interessante uma reflexão sobre o papel da mimesis para o fenômeno do passinho. Segundo Taussig (1993) há na mimesis uma terceira dimensão que reside em sua dupla dimensão entre a cópia e a qualidade visceral do percepto, que une aquele que vê e o que é visualizado (Taussig, 1993, p. 24-25). Ainda no caminho da criatividade mimética, Bhabha (1998) afirma que “o discurso da mímica deve produzir continuamente seu desliza-

14 Os bailes charme são festas onde se dança ao som de R&B contemporâneo e o new jack swing. Com origem na década de 1970, se populariza na década de 1980 e foi ganhando novas nuances ao longo do tempo. Seus frequentadores usam roupas elegantes e estilo “afro”, o charme também é uma dança caracterizada por variados passos criados nos próprios bailes.

mento, seu excesso, sua diferença que é ela mesma um processo de recusa” (Bhabha, 1998, p. 130). Então tudo que “entra para o passinho” se reconhece, se faz visível e se apreende. E é exatamente nesse processo que ganha sua riqueza, mas esta dinâmica deve estar enquadrada em sua estrutura mínima, sua base.



Rene mostra os passos que fazem a base do passinho em gravação para o site criado por Emilio Domingos, “de passinho em passinho” (2018).

Vitinho diz que inicialmente havia a intenção de se diferenciar de outras danças urbanas, como o break: “O nome já diz, o passinho é outra coisa”. Se alguém mandava um break, já perdia, já saía do passinho e nossa galera era só passinho”. Rodolfo contemporiza que os elementos iniciais do passinho eram o swing, passinho, break e frevo e o estilo era mais gingado. “Do passinho puxa o break, do passinho puxa o frevo; do passinho não vai e fica no break, já não é funk, vira hip-hop. Você não pode dançar samba e de repente começar a dançar rock”, assim sintetizando a relação entre estilo e apropriação próprias à dança do passinho. Para finalizar, eles afirmam que a “manha da dança” está em combinar o molejo do movimento de pés sem ficar desengonçado na parte de cima do corpo. O referencial da música, “o que

pede”, a base, a improvisação, o tempo de dança e a harmonia da totalidade do corpo são os elementos estéticos que conformam a qualidade da dança.

A mimese de passos de outras danças só é admitida como brigolagem para o passinho. Como referência de memória corporal e de provocação sobre a criatividade e o desafio para habilidade dos que incorporam os passos ao ritmo, mas também as possibilidades da habilidade corporal. Parece que a aceitação passa pela tradução e pela liminaridade com que os passos de outras danças dialogam com os ritmos e com a continuidade de um passo para o outro. Neste sentido uma das características do fenômeno estaria nessa liminaridade e na transição de passos harmonizados pela sonoridade. Inspirado em Paul Carter e seu conceito de “política do chão” – que se conformaria “por um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” – o estudioso da dança André Lepecki afirma que

uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma coressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (Lepecki, 2012, p. 43).

Considerações Finais

Para finalizar, gostaríamos apenas de frisar duas propostas desenvolvidas no texto. A primeira remete à ideia de que o passinho por entre telas parece indicar uma abordagem teórico-metodológica performativa que privilegia as mediações e a agência como modalidades para acionar uma sociologia e antropologia

da arte. Neste aspecto, imagem, internet, dança, som, viralização são elementos a não serem pensados enquanto domínios separados, mas enquanto dimensões sempre relacionais.

A segunda proposta diz respeito ao fato de que, como afirma Appadurai (1997), o contexto contemporâneo envolve interações de uma nova ordem e intensidade a partir da explosão tecnológica nos domínios da informação e do transporte. Este contexto contemporâneo marcaria especificamente o modo atual dos “fluxos globais” (que sempre existiram) através do aumento em velocidade, escala e volume destes fluxos. Neste cenário, a arte do passinho como um exemplo das manifestações expressivas da globoperiferia é privilegiada para pensar os “processos de hibridação” do mundo contemporâneo que exigem novas teorias para interpretar a transformação do mundo e da própria arte. Assim, Steven Feld (1995) chama atenção para o fato da música popular ser central neste momento “rizômico”, por estar iconicamente “relacionada a uma produção cultural mais ampla de identidade local, e ligada a contextos e ocasiões de participação comunitária”. Segundo Feld, esta é uma perfeita arena para se entender as atuais dinâmicas entre “raízes e desenraizamento” e entre “homogeneização e heterogeneização” (Feld, 1995, p. 107). Neste sentido, poderíamos acrescentar, é que o passinho e o funk são globoperiféricos, já que reconfiguram as relações entre centro e periferia, como afirma Vianna, num mundo em que o centro cada vez mais se aproxima da “periferia da periferia” (Vianna, 2006). As sonoridades e danças da globoperiferia dinamizam intensidade e velocidade, tensionando ideais de heterogeneidade e homogeneidade culturais, mistura e diferenciação num momento em que os híbridos estão mais evidentes (Latour, 1994).

A modo de um pensamento final, gostaríamos de dizer que filmar, produzir uma base, criar um rap, dançar, postar, circular, montar o baile são formatos novos de autoria que configuram resistências subjetivas. Neste processo, modificam seus corpos, seus pensamentos, seus desejos, sua percepção, como afirma

Blacking (2007), e não se limitam a pura reflexão. A arte do pas-sinho e as sonoridades e danças da globoperiferia ao inventarem cultura se configuram como um meio pelo qual a estrutura social é criada.

Referências

Appadurai, Arjun. **Modernity at Large: cultural dimensions of Globalization.** University of Minnesota Press. 1997.

Asante, M.K. **Afrocentricity.** Trenton, NJ: Africa World Press. 1988.

Bacal, Tatiana. **O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética.** Rio de Janeiro, /7Letras, 2016.

_____. **Música, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

_____. e Naves, Santuza Cambraia. Inventando tecnologias e produzindo sons: relações estabelecidas entre produtores sonoros e tecnologias de criação. In. Simone SÁ, **Rumos da cultura da música. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades.** Rio de Janeiro: Ed. Sulina e Globo Universidade, 2010.

Bhabha, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

Blacking, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, v. 16, pp. 201-218. 2007.

Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas Vol. 1. Editora brasiliense, São Paulo. 1986.

Brydon, Diana, Forsgren, Peter and Fyr, Gonlög. (editors). **Concurrent Imaginaries, Postcolonial worlds.** Toward Revised Histories. 2017.

Essinger, Silvio. **Batidão: uma história do funk.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

Facina, Adriana e Carvalho Lopes, Adriana. Cidade do Funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista Geral da Cidade do Rio de Janeiro.** N.6, 2012, p.193 – 206.

Facina, Adriana. “Eu só quero é ser feliz”: quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro. **Revista Epos**, 2010.

Feld, Steven. From Schizophrenia to Schismogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat. In. G. Marcus & F. Meyers. **The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology**. University of California Press. Berkely and Los Angeles, California, 1995.

Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Marco Antonio Gonçalves e Scott Head (orgs.). Rio de Janeiro, Faperj e 7Letras, 2009.

Hennion, Antoine. Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music In. **The Cultural Study of Music - a critical introduction**. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.) New York and London. 2003.

_____. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul pp. 253-277. 2011.

Herschmann, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2005.

Herschmann, Micael (org). **Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

Kaeppler, Adrienne L. Dance in Anthropological perspective. **Annual Review of Anthropology**. 1978.

Kent, Lauren, Breaking Grahamstown; Breakin' the Dance: Exploring the Role of Break Dancing in the Construction of a Break Dancer's Identity. **Journal of Hip Hop Studies**, Vol. 1, Issue 2. Cape Town, 2014.

La Barre, Jorge de. Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa, in CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações** - Número Temático Música e Migração, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, 2010.

Lepecki, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA**, v.13, n.1, jan/jun (2011) 2012.

MacDougall. **The corporeal image: film, ethnography, and the senses**. Princeton University Press, New Jersey, 2006.

Marcon, Frank e de Noronha, Danielle Parfentieff (orgs.). **Juventudes e movimentos**. Aracaju, Criação, 2018.

Marcon, Frank. O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de vida e processos de identificação. **Soc. estado**. vol.28 no.1 Brasília Jan./Apr. 2013.

_____. O kuduro, práticas e resignificações da música: cultura e política entre Angola, Brasil e Portugal. **História Revista**. V.18, n.2. 2013.

Marcus, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, California, v. 24, pp. 95-117, 1995.

Miller, D. e Slater, D. (2004). Etnografia on e off-line: cybercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, ano 10, n. 21.

Mizrahi, Mylene. 'É o beat que dita': criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. In. **Desigualdade & Diversidade**: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio n. 7, julho/dezembro 2010.

Muniz, Bruno Barboza. Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura. **Sociologia e Antropologia**, 2016, vol.6, n.2, pp.447-467.

Oosterbaan, Martijn. Sonic Supremacy: Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro. **Critique of Anthropology**, Vol. 29, No. 1 (Mar.). 2009.

Sardo, Susana. Ethnomusicology and its sisyphus. Inter-knowledge, dialogue and prudence for a disciplinary (re) classification. **World Music Studies**, 2016.

Michael. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. New York and London. Routledge, 1993

Vianna, Hermano. **O mundo funk carioca**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro. 1988.

Vianna, Hermano (org.). **Galerias Cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Editora UFRJ, Rio de Janeiro. 1997

Vianna, H. "Central da periferia". 2006

Wesolowski, Katya. Professionalizing Capoeira: the politics of play in twenty-first-century Brazil. In. **Latin American Perspectives**, 2012.

Yudice, George. 1994. The Funkification of Rio. In: Rose, Tricia. **Microphone Fiends**: Youth Music and Youth Culture. New York; London: Routledge.

Recebido em 16/03/2020

Aprovado em 17/06/2020

Trajetórias Musicais: das Sonoridades de Rua aos Circuitos Transculturais de Lisboa

*Ricardo Bento**

Resumo

Neste trabalho de base etnográfica acompanho diversos jovens músicos que aprenderam a tocar no contexto institucional português da Orquestra Geração, um projeto de inclusão social através da música que se inspirou nas orquestras infantis e juvenis do El Sistema, da Venezuela. Deste modo, a partir dessa plataforma comum, irei observar como as redes sociabilidades musicais de alguns desses jovens músicos criam a partir das interações no espaço público das ruas de Lisboa uma ‘micro banda de metais’, surgida das intensas relações de interconhecimento, aspirações e sonhos coletivos. Neste sentido, pretendo analisar a integração artística, as trajetórias musicais e a vida social – de jovens músicos empenhados em manifestar-se cívica e culturalmente na esfera pública da cidade.

Palavras-chave: Trajetórias musicais. Lisboa. Alta Cena. Processos cooperativos. Democratização cultural.

* ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa. E-mail: ricardo.bento7@gmail.com

Musical Pathways: From Street Sonorities to Lisbon's Transcultural Circuits

Abstract

In this ethnographic work, I accompany several young musicians who learned artistic practices in the institutional context of the Orquestra Geração, a project social inclusion through music which was inspired by the children's and youth orchestras of El Sistema, from Venezuela. In this way, from this common background, I will observe how the musical sociability networks of some of these young musicians create from the interactions in the public space of the streets of Lisbon, a 'micro brass band' arising from the intense relations of inter-knowledge, aspirations and collective dreams. In this sense, I intend to analyse the artistic integration, musical trajectories and social life - of young musicians committed to manifesting themselves civically and culturally in the public sphere of the city.

Keywords: Musical pathways. Lisboa. *Alta Cena*. Cooperative processes. Cultural democratization.

Trayectorias Musicales: Desde los Sonidos de la Calle Hasta los Circuitos Transculturales de Lisboa

Resumen

En este trabajo etnográfico acompaño a varios jóvenes músicos que aprendieron a tocar en el contexto institucional portugués de la Orquestra Geração, un proyecto de inclusión social a través de la música inspirado en las orquestas infantiles y juveniles de El Sistema, de Venezuela. De esta manera, desde esta plataforma común, observaré cómo las redes sociales musicales de algunos de estos jóvenes músicos crean a partir de las interacciones en el espacio público de las calles de Lisboa una 'micro banda de latón', que surge de las intensas relaciones de inter-conocimiento, aspiraciones y sueños colectivos. En este sentido, tengo la intención de analizar la integración artística, las trayectorias musicales y la vida social de los jóvenes músicos com-

prometidos a manifestarse cívica y culturalmente en la esfera pública de la ciudad.

Palabras-clave: Trayectorias musicales. Lisboa; *Alta Cena*. Procesos cooperativos. Democratización cultural.

Compassos das trajetórias musicais

Neste texto¹ analiso etnograficamente dimensões relacionais das trajetórias musicais de alguns jovens músicos que aprenderam a tocar na Orquestra Geração (OG) e que criam projetos artísticos independentes, partindo do impulso deste projeto de inclusão social através da música baseado nas orquestras infantis e juvenis El Sistema da Venezuela (Bento, 2014; Mota, Lopes et al., 2015; Sarrouy, 2017). Sinteticamente, nesse projeto os diversos núcleos da OG, maioritariamente financiados pelo governo estatal, autarquias e mecenas privados, trabalham no contexto social de indivíduos e famílias mais afetadas por fenômenos de segregação econômica e espacial na Área Metropolitana de Lisboa. Nesta relação entre arte comunitária e sociedade são sobretudo englobadas minorias étnicas, migrantes e jovens de famílias com escassos rendimentos, criando plataformas de cooperação coletiva através da música em contexto de orquestra.

Na presente pesquisa, penso metodologicamente no movimento de algumas dessas trajetórias musicais em busca de autonomia e independência artística, recorrendo às noções intermédias de circuitos artístico-culturais e de lazer (Magnani, 2005), regiões, redes e situações (Agier, 2011), interligando estas formas concretas de ação com a cidade alargada.

1 Este texto é uma parte integrante da minha pesquisa de doutoramento em Estudos Urbanos apoiada pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT), Bolsa n.º SFRH/BD/117615/2016.

Nessa perspectiva, procuro analisar as mediações entre diferentes mundos sociais segundo a definição de Gilberto Velho (2010, p. 22):

A mediação é um fenômeno fundamental não só ao estabelecer pontes entre diferentes, mas ao reinventar códigos, redes de significados e relações sociais, importante para a expansão e desenvolvimento de uma nova e mais complexa concepção de cidadania. Há vários estilos de mediação, desde agentes ativos que participam diretamente de movimentos e mobilizações político-sociais até intelectuais, cientistas, autores e artistas que, através de suas pesquisas e reflexões, contribuem para a ampliação de horizontes e renovação dos modos de comunicação e de diálogo.

Na reconstrução dessas trajetórias musicais ao longo do tempo, sigo as pistas teóricas de Ruth Finnegan (1989) ao propor a noção de *'musical pathways'* para dar conta das inúmeras circulações que os músicos fazem entre múltiplas pertencas, redes de significados e relações musicais.

Recorro às noções de Howard S. Becker (1982) de carreiras artísticas que incidem nos modos de estabelecer convenções, nos processos de cooperação e arquitetura de recursos que criam uma companhia de ópera ou de bailado, uma banda de jazz ou até mesmo os conflitos e negociações daqueles músicos que não se inserem facilmente em nenhum gênero ou mundo artístico específico.

Tal como ao trabalho de Ulf Hannerz que, na sua obra *'Exploring the City'* (1980), também aprofunda a ideia de carreira e/ou trajetória como conceito chave para abordar a fluidez da vida social e urbana. Porém, ainda seguindo o autor, não podemos perceber esse conceito como uma mudança linear de etapas ocupacionais. Assim, trata-se de tentar uma definição geral da organização sequencial da vida que capte os avanços e recuos, os desvios, movimentos não lineares que os indivíduos realizam na multiplicidade de oportunidades e constrangimentos sociais.

Na análise de diversos estudos empíricos sobre carreiras artísticas, Pierre Menger (1999, 2014) revela a predominância de modos flexíveis, múltiplos e intermitentes de trabalho, mostrando em certa medida como este ecossistema artístico-cultural é constituído por variáveis de grande incerteza, que os indivíduos procuram ultrapassar por via de uma acumulação de recursos diversificados. Nesse movimento de singularização individual do seu estatuto social, os artistas tendem a multiplicar vantagens competitivas, mas esses propósitos não conduzem necessariamente de modo linear às oportunidades sociais aspiradas.

Partindo dessas concepções, as formas de participação de jovens músicos nos processos contemporâneos de democratização artística e cultural não são inócuas. As suas trajetórias musicais dependem em larga medida dos contextos institucionais e redes de interconhecimento em que se movem, tal como é descrito por Hartmut Rosa (2019) ao teorizar sobre os modos de alienação e de ressonância social que dinamicamente mantemos com o eixo horizontal das relações de amizade, sociabilidade e política, o eixo diagonal dos recursos educativos, culturais e do trabalho, ou o eixo vertical da transformação holista da nossa mundividência.

Nesse âmbito, estes coletivos artísticos que partem de condições sociais situadas nas periferias urbanas mais desfavorecidas deparam com a ausência de instituições culturalmente estruturadas que possam acompanhar devidamente essas participações no quotidiano da vida urbana. Essas lacunas sociais e políticas geram, por sua vez, contramovimentos de criação alternativa que se expressam na esfera pública de modo relevante (Aderaldo e Raposo, 2016). Estes lugares de invenção quotidiana (Certeau, 1980), heterotopias urbanas no sentido de se criarem “contra lugares” na ausência de políticas urbanas que respondem aos desejos de participação democrática (Foucault, 1984), estão sujeitos ao relacionamento assimétrico com hierarquias institucionais que esboçam relações de cidadania e interdependência social num sentido mais abrangente.

Nessa perspectiva, Fernando Arenas (2015) contextualiza de forma distinta como as primeiras vagas migratórias para a Área Metropolitana de Lisboa, a partir dos anos 1960, conduziram a uma escassa integração cultural e social dos cidadãos de origem africana, acentuando uma forte clivagem percebida como socialmente exótica, ou seja, perspectivada como uma ótica excêntrica aos padrões convencionalmente aceitos. Esta marginalização cultural e social foi agudizada pela segregação espacial em bairros municipais construídos especificamente para alojar essas populações africanas.

Os atuais afrodescendentes dessas vagas migratórias que são, simultaneamente, portugueses, africanos e europeus, apesar dos estereótipos sociais de xenofobia, violência e passividade social a que estão associados, têm revelado uma importante dinâmica cultural no tecido urbano, levando a que se mencione mesmo a emergência de uma estética africana contemporânea na cidade de Lisboa (Arenas, 2015; Varela, Raposo e Ferro; 2018).

Porém, essa clivagem paradoxal se agrava ainda mais com a visibilidade internacional que a cidade de Lisboa tem adquirido, sobretudo nas duas últimas décadas do século XXI, entrando nos principais fluxos econômicos do turismo internacional (Baptista e Cordeiro, 2018). Nessa projeção de capital global, Lisboa é estrategicamente anunciada como uma cidade europeia cosmopolita, aberta, que integra a diversidade cultural dos seus cidadãos, como atestam por exemplo o 'Festival Todos', que proporciona um palco para as comunidades migrantes desde 2009, ou o evento cultural 'Lisboa Mistura', que especificamente promove o encontro intercultural dos 'sons da lusofonia' entre diferentes comunidades urbanas.

No entanto, aqueles que em grande parte contribuem para essa imagem coletiva de abertura, criatividade e cosmopolitismo da cidade, nomeadamente as significativas vagas de músicos migrantes africanos (Monteiro, 2011; Marcon, 2013; Sedano,

2018) e brasileiros que desde as décadas de 1980 e 1990, até aos dias de hoje, renovaram as correntes musicais lisboetas (Cidra, 2010; Guerreiro, 2012; Bento, Cordeiro e Ferro, 2016), estão expostos a dinâmicas de grande incerteza social e laboral. A essa escassez de recursos não são alheias as políticas públicas do Estado português, apesar do reconhecimento da importância crescente das práticas culturais no desenvolvimento econômico e nas dinâmicas de coesão social do país.

Noutra perspetiva, podemos perguntar como se interligam essas noções objetivas e intersubjetivas de trajetórias artístico-culturais com as recentes transformações dos processos de digitalização da sociedade com as quais se intersejam. Nomeadamente, como essas trajetórias musicais estão condicionadas efetivamente pela aceleração das relações cooperativas dentro de uma sociedade que reifica experiências quotidianas, pela instrumentalização de processos e definições de realidade.

Além disso, importa questionar de que forma, indivíduos e grupos modificam essa colonização estrutural imposta, reinventando símbolos alternativos, usos sociais e processos criativos.

Assim, percorro também as ideias do filósofo Jacques Rancière na sua obra 'A Noite dos Operários' (2012), na qual o referido autor mostra como os operários franceses no século XIX se empenhavam na sua emancipação intelectual e artística, lutando contra mecanismos de exploração econômica, dominação social e insalubridade habitacional. Deste modo, procuro na presente pesquisa acompanhar como alguns desses 'proletários culturais' contemporâneos articulam relações de autonomia e de cooperação coletiva, agindo autodidaticamente sobre a sua singularidade social, e, simultaneamente, na construção das arquiteturas artístico-culturais presentes na cidade.

1. Sonoridades na rua e imagem coletiva

A banda de música Alta Cena, que fui observando durante esta pesquisa, nasceu das interações de uma tríade de amigos da Orquestra Geração (OG) que ao darem continuidade ao percurso de aprendizagem musical na Escola de Artes e Música do Conservatório Nacional (EAMCN), situado no centro histórico de Lisboa, experimentaram tocar na rua. Primeiro, começaram a viver esses estilos de vida sem terem um nome que os identificasse como grupo a uma audiência ou ao grupo de pares. Nesses modos de agir, podemos constatar que iam cooperando e integrando flexivelmente amizades da EAMCN, da OG ou músicos com quem travavam conhecimento na rua.

Mais tarde, os dados apresentados na página do Facebook, do Instagram, entre outras plataformas de divulgação virtual usadas pela banda, contam num tom biográfico a espontaneidade da criação da banda em 2013, através dos contatos com músicos que tocavam na rua. As sonoridades mais características desse começo eram o jazz, sobretudo aquele jazz mais tradicional associado ao legado americano de Nova Orleães, também denominado simplesmente *trad jazz*, mas a diversidade do repertório se alargava também ao blues, funk, samba e temas da música dita popular. Para isso, não serão estranhas as passagens de alguns dos seus membros pela Gerajazz, uma orquestra criada dentro da OG e para a qual contribuíram como elementos fundadores, acrescentando a incorporação de músicos brasileiros no grupo.

A forte presença de diversos instrumentos de sopro nesse grupo inicial, especificamente um trombone, uma tuba e um saxofone, a que mais tarde se associou um percussionista de nacionalidade espanhola, causava um enorme impacto nos concertos realizados na rua. O volume sonoro, a capacidade rítmica e melódica dos músicos chamavam atenção dos transeuntes urbanos e fluxos de turistas na zona histórica da cidade.

Em particular, os concertos ocorriam no eixo da Rua Garrett, desde o começo do Largo do Chiado até ao cruzamento com a Rua do Carmo e a Rua Nova do Almada. Em algumas ocasiões, as atuações se prolongavam para o Largo de Camões, juntando um número de largas centenas de indivíduos. Numa dessas situações, mesmo ao findar do dia, observei cerca de 600 pessoas a assistir. Era comum que houvessem danças, cantos e coreografias que iam respondendo aos apelos multilíngues de participação dos músicos.

A esses ajuntamentos não era alheio o fato de estarmos numa área urbana que condensa a monumentalidade histórica de edifícios com uma larga diversidade de serviços, bens e atividades comerciais que se projetam na vida da rua, como as esplanadas dos cafés, hotéis, livrarias, lojas de roupa, restaurantes, gelaterias, sapatarias, ourivesarias, floristas, teatros, etc.

Mas nas circulações pela cidade em busca de público, esses músicos também descem a sétima colina de Lisboa para tocarem junto ao rio, entre o passeio ribeirinho do Terreiro do Paço e o Cais do Sodré. Nestes movimentos, voluntária ou involuntariamente, esses jovens músicos procuram alcançar as fontes de rendimento ou reconhecimento da sua qualidade artística, explorando as oportunidades dos diferentes palcos. Para isso, acompanham o itinerário urbano dos milhares de turistas que chegam através dos corredores aéreos *low cost* e nos grandes navios de cruzeiro que atracam no porto de Lisboa.

Na sequência do trabalho de campo, no final de uma tarde de verão em pleno mês de agosto de 2017, perto das 18:00 horas, sigo pela Rua da Escola Politécnica, atravessando o Príncipe Real. Caminho em direção ao Largo de Camões para observar os músicos dos Alta Cena numa atuação de rua. Os membros da banda me informaram que costumam tocar entre 18:30 e 21:00 nessa zona central da cidade.

Os cafés estão cheios de pessoas que convivem entre o interior dos espaços comerciais e as ruas da cidade cheias de movimento e vida. A maioria é turista que partilha com alguns residentes e trabalhadores que não saíram para fora de Lisboa em férias e aproveitam os momentos de lazer antes de regressarem a casa. Quando chego ao Largo do Chiado uma imensa multidão ocupa a praça, contornando a estátua do poeta António Ribeiro. Reconheço imediatamente o som dos metais do Alta Cena, mas para conseguir ver a atuação tenho de subir para uma das partes laterais da estátua. Deste ponto de vista, consigo ver toda a audiência que de forma circular envolve os membros da banda de música.

Nesse concerto, atuam um saxofone tenor, um baterista, um saxofone barítono e um trombonista. Os dois primeiros vieram do Brasil, o terceiro é português e o último é de origem cabo-verdiana.

Perto dos músicos que tocam de costas para a entrada do metrô do Chiado, vejo encostado ao muro o Cícero, que também é músico e primo do baterista do grupo. No meio da roda improvisada está um recipiente redondo e com cor preta no qual são deixadas as contribuições monetárias. A atuação vai muito para além da música, a interação com o público e a coreografia das danças que os músicos fazem despertam quem está a assistir para participar de forma ativa. Conto entre 150 a 200 pessoas que ouvem sem saírem do lugar ao longo do conjunto de temas tocados. Isso impressiona-me, dado que, em situações similares com outros artistas de rua, observei que os transeuntes ficam no local por períodos curtos de tempo, e não se deixam ficar durante mais de uma hora, o tempo destinado para cada 'set' – segundo um dos membros do Alta Cena.

Esse conjunto de temas prende a atenção de quem passa pelo ritmo poderoso que nunca abranda e surpreende pela escolha de músicas populares que passam na rádio como *Get Lucky* do Daft Punk, ou por temas históricos como *I Feel Good*, gravada

pelo cantor norte-americano James Brown, em 1965, *Hit the Road Jack!*, composta por Ray Charles em 1961, entre outras. A abertura das atuações é usualmente a mesma e a coreografia põe todos os músicos sincronizados num passo de dança simultâneo. O público imita o mesmo movimento e começa a festa entre banda e audiência.

Observo que interagem com as pessoas da audiência de diversas formas: escolhem uma rapariga e ajoelham-se todos em jeito de serenata; trazem alguém para dançar; pedem que o público cante as frases do saxofone de forma alternada. Primeiro, o instrumento faz ecoar as notas e depois todos repetem. Pedem para todos se abaixarem e depois numa nota alta saltam com as mãos no ar; fingem tocar piano para umas crianças que se aproximam a dançar; e no ato em que as pessoas se dirigem para ir pôr o dinheiro repetem uma nota grave como se o dinheiro estivesse a cair, engendrando um momento cômico. Estas múltiplas interações tomam os transeuntes de surpresa, que participam como atores não passivos dessa performance. O concerto chega ao final no Largo Chiado, e o saxofonista tenor ergue um cartaz que tem escrito *#Alta Cena*, pedindo: 'vão lá no nosso Instagram e sigam-nos, muito obrigado pessoal!'

A interação também acontece com os outros músicos e artistas que querem atuar nos mesmos espaços, obrigando a relações de interconhecimento e de negociação. Normalmente, questionam-se mutuamente sobre o tempo que vai durar para fazerem troca de lugares sem qualquer espécie de atrito ou conflito visível.

Há procedimentos tácitos e estatutos próprios que vão deste a antiguidade no local, o reconhecimento do valor artístico ou a legalidade das licenças pagas às autoridades locais para utilizarem o espaço público da rua.

O relacionamento com as autoridades locais nem sempre é muito claro. A abordagem nem sempre é punitiva ou restritiva, mas

corre-se o risco de ter os instrumentos apreendidos e de pagar uma multa se os requisitos legais estiverem por cumprir. Na maior parte dos casos, se houver algum tipo de participação, as autoridades policiais pedem para abandonarem o local sem nenhum tipo de punição.

Essas ligações entre músicos que se encontram para tocar na rua são caracterizadas por uma grande flexibilidade e efemeridade das colaborações musicais. Porém, existem casos em que este constante intercâmbio de entradas e saídas de elementos, alguns com maior grau de afinidade e interesses musicais do que outros, constroem uma identidade comum, um projeto artístico que assenta nas relações de sociabilidade e nas redes de amizade.

No caso específico da composição do grupo musical Alta Cena, podemos observar diversas fases ao longo do tempo que revelam essa não linearidade, uma abertura flexível e uma perspetiva de adaptação situacional para manter o grupo em atividade. Por exemplo, logo nos primeiros anos da formação, um dos fundadores do conjunto teve de sair de cena. Descrito pelos seus jovens pares e professores de orquestra como talentoso, irreverente e imaginativo nas improvisações que realizava quando tocava tuba, deixou de tocar pela força de várias circunstâncias profissionais e familiares.

Essas não foram as únicas mudanças profundas que foram acontecendo na composição da banda. Mais tarde, foram adicionados instrumentos de sopro (dois saxofones, um baixo e um tenor) e a integração de um novo percussionista de origem brasileira. Esses novos elementos tiveram impactos na organização, criando-se uma forte imagem coletiva do grupo. Este refinamento estético emergiu quer através de uma identidade comum assente no vestuário dos músicos, na presença de logotipos nos canais de divulgação das redes sociais quer, por exemplo, no recurso a sofisticados registos de vídeo que testemunhavam as potenciali-

dades do Alta Cena, disseminados posteriormente em diferentes plataformas online.

Como veremos no desenvolvimento da história da banda, todas essas alterações foram moldando progressivamente as sonoridades, as coreografias das apresentações e a estética identitária do coletivo. Isso aconteceu em grande medida pelas múltiplas capacidades artísticas, contextos formativos, origens culturais e papéis discordantes dos músicos que surgiam no palco a partir de relações de bastidores menos perceptíveis (Goffman, 1993).

2. Os músicos entram em cena

Em fevereiro de 2020, a banda mantém um núcleo regular ou mais consolidado de cinco músicos. São eles que surgem na maioria das fotos das redes sociais que representam as diferentes vertentes dos projetos musicais, no entanto, em diversas ocasiões acolhem outros músicos para colmatar ausências, explorar repertórios ou alargar redes de sociabilidade.

Os elementos dessa banda partilham um conjunto de afinidades de interesses que se relacionam com a música, perspectivas de vida e redes de amizade. Mas nessa reunião de domínios comuns, identificamos que alguns dos polos agregadores das suas relações sociais, para além da música, são a rua e os espaços de encontro da cidade para onde diversos fluxos de interação convergem.

Por outro lado, as diferenças são múltiplas em relação aos percursos de aprendizagem musical, aquisições escolares, situações migratórias, enquadramentos profissionais ou familiares. Podemos afirmar que um coletivo mais estabilizado é composto por um baterista, um saxofonista alto, ambos de nacionalidade brasileira, e um duo de saxofones barítonos, um de nacionalidade brasileira e outro de nacionalidade portuguesa, acrescentando ainda um trombonista de origem cabo-verdiana.

Um dos meus ‘informantes’ principais para acompanhar as situações, redes e movimentos do Alta Cena foi o trombonista da banda. Para isso contribuiu o contato que fomos mantendo, desde finais de 2010, quando ele ainda estava na Orquestra Geração (OG). Esse interconhecimento ao longo do tempo ajudou a criar laços de confiança com os restantes membros da banda, adicionando o fato de ele ser um dos fundadores do grupo.

O trombonista da banda nasceu em 1996, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde. Viveu na cidade do Mindelo até os 12 de idade, quando foi viver em Queluz, uma localidade que fica na fronteira oeste da cidade da Amadora. Atualmente, ainda vive no mesmo local com o pai, a madrasta e as duas irmãs.

Quando chegou a Portugal, em meados de 2008, foi na escola básica EB2,3 Miguel Torga, situada na Amadora, no Bairro do Casal da Boba, que teve os primeiros contatos com a música. Entrou para o primeiro núcleo OG, entre 2008 e 2009, que tinha acabado de ser constituído no ano letivo anterior.

Observei com ele, em 2011, os impactos positivos do trabalho cooperativo nos diversos agrupamentos da OG, a acessibilidade gratuita aos instrumentos, os diferentes gêneros musicais (popular, jazz e clássica) e os inúmeros contatos que se fazem dentro da organização. Nesse momento do seu percurso, com o apoio do seu professor de trombone e de jazz, decidiu aos 17 anos de idade fazer audições para a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional de Lisboa (EAMCN).

Para ele, as dificuldades na EAMCN foram sentidas pelo maior grau de exigência, em comparação com a OG. Tinha de fazer provas em todos os finais de período, em particular audições que solicitavam um compromisso mais complexo. Tornou-se necessário coordenar as diferentes tarefas ao longo do dia e da semana. Todos os dias era fundamental articular o treino diário do trombone, com a formação musical e as outras disciplinas.

Entre 2012 e 2013, ele e um grupo de pares começaram a tocar na rua. Primeiro timidamente, mas as reações positivas de turistas e transeuntes urbanos elevaram a confiança para ritualizarem novas improvisações. Segundo ele, essas experiências de tocar na rua ajudaram-no a ultrapassar o nervosismo nas audições do 'Conservatório'. Passou a ter mais consciência da importância de sentir o seu próprio prazer, de modo a poder passar isto a quem estava na audiência a ouvir.

Em 2013, juntaram-se ao grupo alguns dos músicos com quem iam interagindo nos contextos de rua. Foram estas experiências saídas dos interconhecimentos e práticas de rua que levaram à criação do Alta Cena. O nome da banda surgiu através das próprias exclamações que eram proferidas pelo público (que grande cena esta música! Alta Cena!).

Entre 2015 e 2016, fez conciliação dos estudos na Escola de Música do Conservatório Nacional com o trabalho desenvolvido na OG e no projeto de jazz da mesma organização, mas a participação nestes últimos dois já não foi feita de modo tão regular.

Em 2017, entrou para a Força Aérea Portuguesa com um contrato de quatro anos, extensível a mais dois, deixando o curso profissional do Conservatório Nacional por concluir. Nessa mesma altura, entrou para a fanfarra da instituição militar. Como é um dos principais músicos do Alta Cena, realiza viagens regularmente entre o quartel da Força Aérea em Alenquer, onde está colocado, e os locais dos concertos da banda.

Em 2018, foi promovido a 1º cabo, porém, manteve o foco no trabalho musical cada vez mais intenso, plural e profissional que o Alta Cena estava a desenvolver, abandonando gradualmente as colaborações musicais com os vários projetos da OG.

Numa conversa em fevereiro de 2020, ele contava os dilemas de vir a ser integrado na banda militar da Força Aérea:

A entrada na banda militar tem as suas vantagens e os seus contras. Se entrar fico com um lugar mais estável e ligado à música, mas depois fico com menos tempo para tocar noutros lugares e com outros músicos. Vou ter de fazer muito eventos com a banda (militar) e não queria deixar de participar noutros projetos. Logo se vê como é que a coisa corre!

O saxofonista alto do Alta Cena veio de Ipatinga, Minas Gerais. Começou a aprender piano com cerca de oito anos de idade. Perto da adolescência entrou numa banda filarmónica local, na qual desenvolveu capacidades como percussionista. Foi nesse contexto que teve as primeiras experiências com instrumentos de sopro. Enquanto morou no Brasil, até os 18 anos de idade, trabalhou como pianista em bandas ligadas ao gospel, mantendo a relação com a banda filarmónica mencionada.

Em 2005, veio para Portugal com a ideia de seguir uma carreira ligada à música, começando a tocar como saxofonista em algumas áreas de jazz, blues e música popular. Na sequência dessa mudança, estabeleceu residência em Carcavelos. Ao longo do tempo, colaborou com diversos músicos portugueses (Ana Malhoa, Tony Carreira, entre outros), acompanhando estas bandas em muitos dos concertos da diáspora portuguesa, em particular nos EUA, Canadá, França e Suíça. Para além disso, multiplicou as atividades ligadas à música, atuando como DJ em importantes bares, discotecas e hotéis de Lisboa.

Para além de ser considerado pelos colegas como um músico de grande qualidade nas improvisações, nos arranjos e composições, também é elogiado pelas soluções portáteis de design que arranja para os instrumentos musicais e para o trabalho de comunicação da imagem da banda, divulgando nas redes sociais os logotipos, edições de vídeo, etc.

Desde 2018, o Alta Cena também conta com um **saxofonista barítono** que nasceu no estado de Alagoas. Veio nessa altura de Salvador, na Bahia, para Portugal. Conta que, anteriormente, fa-

zia parte da banda de apoio da Ivete Sangalo, mas depois de uma turnê pela Europa a cantora decidiu interromper a carreira por um longo período e na sequência ele decidiu ficar em Lisboa e não regressar ao Brasil. Na ainda curta estadia em Lisboa, relata que já tocou em importantes locais do jazz, como a Fábrica do Braço de Prata, no Bairro de Marvila, no *Hot Club*, colaborando com múltiplos músicos que atuam nestes circuitos artísticos.

Mora num dos bairros centrais da cidade, partilhando uma renda antiga com um amigo que arranjou esta casa. Comenta que assim ainda é um valor que consegue suportar, de outro modo seria impossível ficar a viver no centro de Lisboa, tendo em conta os preços que são praticados no mercado. Em conversa diz, “Aqui é onde tudo acontece. Vou caminhando a pé para o Bairro Alto, Chiado e Cais do Sodré. Circulo por toda a cidade e isso é massa! Preciso mesmo dessa mobilidade para fazer a minha vida, para fazer contatos e poder tocar com outros músicos”.

Começou a tocar saxofone com 11 anos de idade. Nos dois ou três anos seguintes já tocava como músico profissional em bandas de forró, bandas militares e orquestras de frevo, carnavais de rua, charangas políticas ou com os amigos que atuavam nos bares noturnos da cidade de Maceió, em Alagoas. Mais tarde foi morar em Salvador da Bahia. Nesta cidade, tocou com músicos brasileiros consagrados internacionalmente, como Carlinhos Brown, Jau Peri ou Ivete Sangalo. Lançou um álbum a solo, em 2015, no qual combina os ritmos nordestinos do frevo e do baião seguindo as referências do reconhecido compositor Hermeto Pascoal, com influências contemporâneas do jazz, funk e pop.

Desde que chegou a Lisboa, tem tocado regularmente com músicos nos bares e ruas do centro histórico da cidade, e descreve esta experiência como algo muito positivo. Foi esse contexto, e encontro de músicos, uma das razões que o levou para dentro do Alta Cena, tal como descreve diretamente no Facebook da banda:

Ontem (17 de julho de 2018), tive uma experiência diferente, uma sensação que jamais senti. Fui substituir um membro de um grupo instrumental formado por amigos que eu já era fã e simplesmente estou em êxtase até agora. Não vou fazer textão não, mas tocar na rua é bom demais. Parabéns a todos os artistas de rua, pois não é fácil não, é algo desafiador, mas gratificante. Obrigado aos amigos: @fabinsax, @erongabriel, @teylonsouza. Vida longa ao grupo *ALTA CENA* @altacena.

Atualmente, com 44 anos de idade, quer voltar a estudar, uma coisa que há muito tempo queria fazer. Para isso acontecer, relata que quer entrar para a Escola Superior de Música de Lisboa. Entregou há pouco tempo a candidatura e está à espera de uma resposta. Sabe que as propinas são quase o dobro para os alunos brasileiros, comparando com os valores pagos pelos alunos portugueses. Mas refere que para alunos estrangeiros que vêm de outras partes do mundo ainda são mais dispendiosas. Por um lado, esta pode ser uma forma de resolver os problemas com a autorização de permanência no país, adquirindo um visto de estudante. Por outro lado, é uma maneira de estabelecer ligações com músicos e *gatekeepers* da cena musical do jazz, que em muitos casos são professores nessa instituição.

No outro **saxofone barítono**, temos um português que nasceu e vive nos Olivais, em Lisboa. Estudou música na EAMCN, mas confessa que não vê essa como a sua principal atividade. “Durante o dia, trabalho como informático e só depois me transformo em músico” – diz. Aliás, foi nos ensaios ao final do dia da ‘Bandalheira Fanfarra’, no contexto da banda filarmónica dos Olivais, que conheceu o saxofonista alto do Alta Cena e entrou mais a sério nos projetos do grupo. A ideia por detrás do grupo da fanfarra era tocar em festas de rua, festivais, eventos corporativos, casamentos e batizados. Essa experiência se prolonga agora naquilo que faz com os músicos do Alta Cena. De carácter mais introvertido e circunspecto do que os seus companheiros, ele conta que: “Isto não é fácil estar a tocar com o saxofone barítono e dançar

ao mesmo tempo. Ao início era mais difícil e ficava parado. Nem conseguia coordenar bem os movimentos. Agora já estou mais solto com o hábito, mas cansa como tudo por causa do peso do saxofone!”.

O baterista da banda é natural de São Paulo, no Brasil, e nasceu em 1987. Toca no Alta Cena desde meados de 2017. Iniciou a aprendizagem musical aos sete anos de idade, acompanhado por familiares que também estavam ligados a esse mundo. Nessa altura, entrou para um projeto com os primos chamado ‘Meninos do Samba’. Começou a tocar bateria aos nove anos e um ano depois, numa banda formada por primos, venceu um festival da zona leste de São Paulo.

Em 1999, mudou-se com a família para Portugal. Durante os dois primeiros anos de adaptação teve de deixar a música para segundo plano, mas logo depois manteve este interesse artístico a tocar em bares e discotecas de Lisboa. Em 2006, instalou-se na cidade de Madri para trabalhar profissionalmente como músico. Decorridos dois anos, regressa a Lisboa e começa a atuar como músico residente em discotecas brasileiras locais.

Nesse período, vai alargando as redes de contatos e retoma ligações com familiares que continuam no mundo da música. A partir dessa altura, tocou em todas as edições do Rock in Rio Lisboa e Rock in Rio Madri. No currículo de músico tem sessões de gravação de estúdio com músicos consagrados como: Luís Represas, Rui Veloso, Os Calema (São Tomé e Príncipe) ou Tony Carreira. Em concertos colaborou com Bonga (Angola), Tito Paris (Cabo Verde), Micas Cabral (Guiné Bissau), Lura (Cabo Verde) ou Matias Damásio (Angola). Em particular, é baterista residente nos projetos de Ana Malhoa (Portugal) e de Djodje (Cabo Verde).

Atualmente, para além de fazer parte desses múltiplos grupos, ainda é músico residente do programa da RTP África, ‘Conversas ao Sul’, e músico no movimento sociocultural ‘Viva o Samba’, do

qual fazem parte alguns dos seus primos, com o qual percorre toda a Europa, divulgando as diferentes perspectivas culturais afro-brasileiras deste gênero musical.

Por essa razão, num dos intervalos de uma atuação na rua com o Alta Cena, um dos seus companheiros afirmava: “A música é a sua puta de vida. Daqui uns dias vai tocar na Suíça, mas trabalha na televisão, com a banda da Ana Malhoa, na roda de samba com os primos, conosco nos Alta Cena e mais projetos que vão aparecendo. Esse aí está em todas!”

3. ‘Multicircuitos da banda’: festivais, concertos e performances na cidade

Num dos nossos encontros no terreno, em 2020, o meu ‘informante’ explicava da seguinte maneira a atual organização dos Alta Cena:

A mulher do saxofone alto é que trata das marcações. Ela é quem organiza os contatos e faz a agenda. No início da banda tivemos um agente que não fez assim tanta coisa. Ajudou-nos a arranjar alguns contatos que não foram assim tantos, mas acho que ele não compreendeu as possibilidades do nosso crescimento. Como vínhamos da rua, ele pensava muito naqueles valores dos 60 euros, ou qualquer coisa parecida, e ficávamos muito nesse nível. Só que depois, as coisas começaram a mudar. Tivemos muitos contatos para trabalhos a partir da rua, com as coisas a ganharem outras dimensões.

Nesse diálogo, refere-se à importância da relação entre a rua e a divulgação nas redes sociais para o desenvolvimento do Alta Cena, dando muita importância aos contatos que emergiam das interações na rua. De tal modo que afirma, “Há algum tempo que não vamos tocar para a rua. Todos nós dizemos como é importante voltar a tocar na rua. Conseguimos fazer muitos contatos

na rua, para além de sentirmos a resposta das pessoas à nossa música!”. Na sequência, descreve como muitos trabalhos surgem a partir de pessoas que estão a ouvi-los em determinados eventos empresariais, casamentos, festas e concertos de maiores dimensões, motivo pelo qual tem estado menos na rua.

Na história da banda, através das múltiplas entrevistas, observações diretas e informações nas redes sociais, conseguimos distinguir dois períodos distintos. O primeiro vai desde a origem da banda em 2013 até meados de 2016. Neste primeiro quadro temporal, existem características informais na forma de vestir dos músicos nas apresentações públicas, sejam elas na rua, em eventos contratado, sejam na televisão pública, em particular na apresentação dos músicos na RTP África, em 2014, e no programa Grande Tarde da SIC, em 2015.

No Facebook dos Alta Cena, seguido por oito mil perfis, percebe-se que, entre 2015 e 2017, existe um abrandamento na divulgação da atividade do grupo. Em 2015, nessa página das redes sociais são publicadas apenas três situações de atuações, respetivamente a 27 de janeiro no programa de televisão mencionado anteriormente, a 16 de março e a 2 de abril, na Rua Garrett e na Rua do Carmo, em Lisboa.

Posteriormente, saltamos subitamente para a passagem de ano de 2016, e, nesse lapso temporal, visualizamos uma fotografia com três dos músicos (trombonista, tubista e baterista brasileiro) com a Rua Garrett como cenário. Ainda no corrente ano, em 9 de julho, o Alta Cena anuncia a participação no Festival de Bandas de Rua, ‘Farfaronada’, em Famalicão a 22 de julho. No cartaz de divulgação partilham o palco com as seguintes fanfarra: Nemfánemfum, Fárróbódó, Farrafanrra e Farfarralhados.

Em abril e agosto de 2017, são feitas duas publicações de concertos na rua, respetivamente, na Rua das Portas de Santo Antão, próximo do Largo de São Domingos, e novamente na Rua Gar-

rett, onde se vislumbram centenas de pessoas a dançar e a assistir. Em 10 de novembro de 2017, os membros da tuba e da percussão ainda são anunciados na fotografia de divulgação para um concerto no Lounge do Casino do Estoril, o primeiro ainda surge num vídeo a tocar na rua, no mês de abril daquele ano.

Porém, na observação que realizei no local nenhum desses músicos esteve presente. Essa foi uma altura em que houve grandes mudanças na formação da banda para um novo ciclo de atividades, assinalada nomeadamente pela mudança de imagem no perfil da página oficial. Esse segundo período está retratado nessa fotografia do grupo, identificando as entradas e as saídas dos elementos do Alta Cena. Nessa imagem aparece o novo baterista brasileiro, que substituiu o percussionista espanhol ainda em 2016, a saída do tubista em 2017, e a adição do trio de saxofonistas (barítono, alto e tenor) que tem configurado a formação mais regular do grupo, desde então. Depois desse concerto, os primeiros meses de 2018 revelam um agendamento intenso de concertos, remodelação da imagem nas redes sociais, criação do logotipo da banda no final de agosto, uma maior formalização na apresentação dos músicos (todos vestidos de igual) e, além disto, um registo vídeo esteticamente cuidado das performances do grupo.

Seguindo uma breve análise ao conteúdo publicado pela banda na plataforma das redes sociais do Instagram, vemos como o grupo começa a organizar a continuidade do projeto em diversas frentes que interrelacionam as redes virtuais e os contatos feitos durante as apresentações públicas dos concertos. A primeira publicação da banda nessa plataforma eletrônica data de janeiro de 2018, com cerca de duas centenas de visualizações. Algumas das publicações seguintes, nos meses de fevereiro e março de 2018, alcançam os três milhares de visualizações.

Nos meses de verão daquele ano, acompanhei no terreno as atuações do Alta Cena em diferentes situações e papéis sociais. As-

sim, observei e conversei com os músicos nos concertos de rua, festivais, bares e eventos corporativos nos quais se envolviam, analisando o modo como circulavam entre múltiplos circuitos musicais.

Em 21 de julho de 2018, assisti ao concerto do Alta Cena no Festival 120 Sons, um evento com uma nova geração de músicos que reinventam as práticas contemporâneas das fanfarras e das tradicionais bandas filarmônicas. Em Alcanede, uma localidade a 90 quilômetros de Lisboa, no recinto do festival, que tinha observado de cima da torre do castelo, estão apenas duas dezenas de pessoas que andam atarefadas de um lado para o outro. No palco do concerto, todo feito em cimento e ligeiramente elevado (cerca de meio metro), estão uma série de indivíduos a montar luzes numa coluna metálica fixada na parte de cima do teto. No espaço reservado à audiência, três camionetas com equipamento de som, amplificadores, cabos e instrumentos são descarregados. Não existem lugares sentados em frente ao palco, mas nas partes laterais observo uma *roulotte* de bebidas e outra de bifanas, pão com chouriço e petiscos vários com umas cadeiras em forma de esplanada.

O Daniel é o responsável principal pelo festival. Diretor, professor e clarinetista no conservatório de Tomar, descreve-me um vasto currículo para alguém com cerca de 30 anos de idade. Durante a conversa conta que a banda filarmônica de Alcanede tem uma tradição muito importante no distrito de Santarém, sendo mesmo uma das mais importantes e significativas. No decorrer do tempo tem conseguido levar muitos dos seus participantes para os conservatórios e escolas de música. “Mais de uma dezena daqueles que fazem parte atualmente da banda têm licenciatura na área da música, algo que antigamente não era muito comum” – afirma.

No seguimento da nossa conversa pergunto-lhe como é que pensou no alinhamento dessas bandas e como é que, em particular,

chegou ao grupo do Alta Cena. Explica-me que a ideia passava por celebrar ao longo daquele ano os 120 anos da filarmónica e que para trazer essas bandas ao festival conseguiu apoios do município. O Alta Cena aparece porque o irmão que toca trombone está a tirar um mestrado na Escola de Música de Lisboa e é amigo de um contrabaixista formado na OG que, por sua vez, o apresentou ao trombonista do grupo.

Quando pergunto pelos valores que foram atribuídos aos músicos esclarece: “No caso do Alta Cena foram cerca de mil euros. A ideia da organização passa por dar duzentos euros a cada músico (são quatro) e consideram-se as despesas com deslocações, alimentação e outras pontuais como um músico invisível”.

Finalmente, quase perto da meia-noite, o Alta Cena começa o concerto. O repertório é constituído por temas que facilmente reconheço, sobretudo ligados ao universo dos blues, jazz e do pop-rock que ficam no ouvido. Os ritmos acelerados põem o público a cantarolar e a dançar. Ao longo do concerto os músicos vão rodando no papel de ‘relações públicas’, conversando e animando constantemente as hostes presentes.

Os músicos vão tocando e dançando ao mesmo tempo, numa coreografia sincronizada que entusiasma quem está a ver. Estão em palco há mais de uma hora. A banda que vem a seguir elogia a performance que eles fizeram com aplausos a ecoar na noite cerrada. Antes dos primeiros acordes dizem, ‘Sei que há muita gente aí que sabe dançar, por isso agarrem-se uns aos outros que a nossa música pede baile’.

Em 27 de agosto de 2018, depois de ter estado alguns dias antes com a banda nas ruas do Chiado, vou ao concerto do Alta Cena no bar Titanic Sur Mer, localizado junto ao rio Tejo, no Cais do Sodré. Semanalmente, todos os domingos, tocam os músicos do projeto ‘Viva o Samba’, uma roda de samba que é um ponto nodal para o qual confluem diversos músicos brasileiros, mas

que acolhem diferentes expressões musicais, construindo pontes, diálogos e interseções que se dirigem a públicos transnacionais, transcendendo em muito as comunidades de origem (Vanspauwen, 2013).

O baterista do Alta Cena é um dos elementos que participa regularmente no projeto, descrito pelos próprios na página de Facebook da seguinte forma:

Viva o Samba Lisboa ganhou seu espaço no centro da cidade. (...) já passaram vários artistas, amigos, representantes do samba pelo mundo. Começou com nosso padrinho Pretinho da Serrinha e em 2019 esperamos mais. Já nos agradeceram com seu canto e suas composições... alguns artistas como Vanessa da Mata, Mariza, Carminho, já nos brindaram com lindíssimas interpretações, sem termos nada combinado, o que nos deixou maravilhados. Muita generosidade dessas divas né geeeente. Meus amigos, 5 anos, que abriram o leque, os caminhos e hoje a família Viva o Samba se apresenta em vários espaços de Lisboa e arredores e também de 2 em 2 meses em Zurique, além de outras cidades como Genebra, Madrid e queremos estreitar ainda mais os laços com o samba que acontece em outras capitais europeias. Chamem-nos!

Nesse antigo armazém marítimo, com os resquícios dessa época nas traves que atravessam o teto, prima a ausência de largura no espaço da sala de concertos e do bar. Para passarmos os músicos e as pessoas a rodeá-los temos dois estreitos canais que do lado direito de quem entra estão cercados por um balcão onde servem as bebidas. Posteriormente, temos outro balcão muito semelhante ao primeiro, que termina no começo de uns sofás dispostos muito próximos da saída que vai dar ao passeio marítimo que confina com as margens do rio.

As pessoas continuam a entrar para ouvir os músicos na roda de samba e o calor se torna quase insuportável. A possibilidade de

dançar vai-se tornando cada vez mais um choque de corpos entre desconhecidos. Os músicos na roda de samba não abrandam o ritmo. Estão a tocar desde as oito horas da noite e estamos perto da primeira hora da madrugada.

O público também não arrefece o entusiasmo. Muitos dançam a um ritmo frenético e sem par, outros, em minoria, seguram o par pela cintura e movimentam sensualmente o corpo. Em alguns dos sambas, nomeadamente um em que se ouve na letra um elogio à cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes cantam em uníssono e sabem a letra de cor. Aparentemente, a larga maioria dos frequentadores presentes nesta noite é de origem brasileira, mas ouvem-se sotaques espanhóis, ingleses, alemães e portugueses na audiência.

20 minutos depois, os membros do Alta Cena estão todos no palco: verificam as posições e os instrumentos para começar o concerto. O saxofonista ao microfone interpela a audiência. “Como é pessoal, tudo em cima?”. Começa por fazer uma ‘rotina’ muito semelhante àquela que já tinha observado nas atuações de rua, apresentando num cartaz o nome do grupo com as referências das redes sociais para poderem seguir os eventos.

O primeiro tema que tocam também é o mesmo com que começam normalmente os concertos, ao som das subidas e das descidas das notas dançam numa coreografia coletiva. Se durante alguns momentos a audiência não responde imediatamente à mudança do ritmo do samba para os sons dos saxofones, trombone e bateria, rapidamente interagem com movimento e manifestações de alegria. No segundo tema, o mesmo saxofonista dedica a música à rapariga mais bonita da sala. Simulando que está à procura de alguém, vai para o lado direito do palco e com a mão puxa da audiência uma mulher vestida de branco. Apresenta-a como sendo sua amiga e pede a aprovação geral: “como é galera? Sei que há muitas mulheres lindas por aí, mas temos aqui uma beleza! Façam barulho pessoal”. Iniciam as primeiras

notas todos de joelhos, como já tinha visto fazerem no Largo do Chiado, o que confirma uma transposição parcial das experiências de interação com o público, independentemente dos lugares específicos.

Ao longo do resto da música vão dançando com ela em palco e no final agradecem, pedindo que todos aplaudam a coragem da participação.

A mistura dos sons pop-rock, jazz, blues e de um funk mais tradicional mostra ser um repertório adequado para manter uma dinâmica intensa na atmosfera quente e densa da sala.

Inúmeras pessoas consomem, sobretudo, cerveja, mas também pedem vodkas e outras bebidas destiladas mais fortes. Cada imperial custa 2,50 euros. Imagino que a receita da casa nesse dia deve ter sido volumosa. São duas e meia da noite e continuam pessoas a entrar. As roupas de verão têm um aspeto geral de informalidade elegante. O género masculino com calções e partes de cima leves e descontraídas, e elas mais produzidas com vestidos ou calções com tops que mostram as linhas bronzeadas dos ombros e do colo.

Um dos proprietários do espaço, o famoso músico Manuel João Vieira, criador da banda portuguesa Ena Pá 2000, com a qual realizou concertos de grande impacto satírico na noite lisboeta, circula entre o público com um chapéu de palha, uma *t-shirt* monocromática e sandálias, erguendo um telemóvel que filma o Alta Cena.

No dia 15 de fevereiro de 2020, chego ao shopping center UBBO da cidade da Amadora, perto das cinco horas da tarde. O concerto do Alta Cena é feito numa praça central ao ar livre, unida pelos dois blocos de edifícios desse megacentro de consumo. No espaço não oiço nenhuma evidência sonora da presença da banda. Num dos extremos da praça, que se chama *The Hood*,

foram construídas diversas lojas, alterando arquitetonicamente contentores de mercadorias como aqueles que vemos usualmente a serem descarregados nas zonas portuárias.

A estética predominante dessas lojas alternativas, com produtos de vestuário, comidas e bebidas, atelier de tatuagem, skates e outros acessórios, remete para a linguagem daqueles que se apropriam e usualmente transformam os espaços urbanos da rua, como os movimentos do hip-hop, do rap e do graffiti. No outro extremo dessa praça pedestre (anteriormente estava aberta ao trânsito rodoviário), observo uma série de equipamentos de diversão, como uma parede de escalada, um pequeno parque infantil e outros equipamentos de lazer. Mas é perto de um desses contentores transformados que vejo os elementos do Alta Cena reunidos.

O Alta Cena foi contratado para dinamizar musicalmente as lojas a funcionar dentro dos contentores mencionados, chamando atenção das pessoas para estes novos espaços de comércio. A ideia é andar a circular durante algum tempo pelos espaços interiores do centro comercial e por toda a praça exterior, trazendo a curiosidade das pessoas e famílias para perto do *The Hood*.

Observo que os cinco músicos presentes estão vestidos de forma a reforçar a identidade do grupo. Literalmente, todos têm uma apresentação uniforme dos pés à cabeça. Nos pés calçam tênis brancos (de diferentes marcas, mas com materiais e estilos similares), vestem calças pretas justas, camisa branca por fora das calças, casaco preto a condizer e um boné preto de pala com o logotipo do Alta Cena.

Depois de uma breve conversa, o baterista prepara uma percussão portátil que pendura nos ombros e todos começam a circular pela praça, tocando enquanto caminham. No final, terminam com *Bela Ciao*, um tema revolucionário italiano que já foi magnificamente reinterpretado pela voz grave e texturada do músico Tom Waits.

A audiência é composta por cerca de duas dezenas de curiosos que filmam e dançam durante a performance. No meio deles, existem dois indivíduos que se destacam pela forma profissional como estão a registar a cena em vídeo. Fico a saber que um deles é contratado pelo próprio grupo, por intermédio do saxofonista alto para divulgar a imagem do grupo nas redes sociais e outras plataformas. Enquanto que outro está contratado pela empresa que ficou responsável pela programação cultural, pelo agendamento e criação de atividades no The Hood, diretamente ligada aos poderes administrativos que gerem o centro comercial.

Essa preocupação com os canais de distribuição e divulgação, que acompanha a contratação de alguém especificamente para registar e editar os concertos da banda, mostra a multiplicidade de dimensões, recursos e tarefas associadas à produção artística (Menger, 2014). Tal como, a preocupação com a identidade estética do grupo, criando uma indumentária que destaque simultaneamente a unidade e a singularidade do Alta Cena.

No local, reconheço a responsável pela programação cultural do espaço e também curadora da exposição 'ATERRO', que o artista de arte urbana Bordalo II realizou em Xabregas, em Lisboa. Em conversa descreve que:

Sou a responsável pela programação do 'Hood', desde novembro de 2019. Não tem sido fácil atrair pessoas para frequentarem a praça. Existem aqui alguns problemas arquitetónicos, como as correntes de ar frio e a falta de conhecimento dos consumidores destas lojas exteriores. É algo que acho que a programação de diversas atividades, aulas de skate, música e outras coisas podem ajudar a ultrapassar.

Quando pergunto como é que foi feito o contato com o Alta Cena, explica que aconteceu que num dia passou pelo Chiado e ouviu-os tocar. Na altura, achou que eles poderiam vir a ser interessantes para um evento futuro. Tirou notas sobre o nome da banda.

Mais tarde, quando foi necessário, procurou-os nas redes sociais e localizou muitas coisas sobre eles. Percebeu que eles tinham a energia positiva que procurava para a programação, além disto tinham essa origem de *street music* que se coadunava bem com os conceitos que pretendiam transmitir no centro comercial.

No primeiro trimestre de 2020, o Alta Cena contava com 14 mil seguidores no Instagram, uma centena de publicações e uma classificação dos trabalhos da banda, com vídeos e fotografias a exemplificarem possibilidades concretas para agendamentos eventuais que se ordenavam da seguinte forma: 1. *Profs Events* (eventos profissionais com marcas e empresas); 2. *Wedding Day* (casamentos e batizados); 3. *Sunsets* (festas ao final do dia); 4. *Music Festival* (festivais de música); 5. *Street Music* (Música de rua); 6. *Children Music* (Música para crianças); 7. *New Sounds* (Sons novos, construção de repertório); 8. *Christmas* (festas de natal); 9. Sorteio (interação com o público na escolha de músicas novas) e 10. *Biography* (uma breve descrição da história da banda).

Nessas categorias podemos observar centenas de registos visuais de concertos em festas de casamento em hotéis, quintas e palacetes de luxo, eventos corporativos para multinacionais e grandes empresas nacionais². A somar a isto, temos aparições espontâneas em ruas de Lisboa ou em festivais consagrados como o Out Jazz 2019, nos concertos de verão do Centro Cultural de Belém, nos palcos do Festival Brass IT, em Minde, ou no Fanfarrão 2019, na cidade de Tomar.

Assim, a construção da memória coletiva da cidade não tem apenas um sentido referencial, de ação tradicional e geografia simbolicamente sedimentada. O imaginário coletivo da cidade faz-se nas (co)memorações, nas situações de encontro

2 Numa breve lista, enumerei concertos com audiências significativas nos seguintes eventos: Uber eats, Ford, Starbucks, FNAC, Lever ou Bentley, Eletricidade de Portugal-EDP, Grupo Sonae, Media Capital, Imobiliária Century 21, Montepio Geral ou Time Out Market, etc.

engendradas pelos diferentes atores desses circuitos artístico-culturalis. Assim, neste caso, os diversos ‘ritmos’ da cidade são realizados por indivíduos que quotidianamente mobilizam recursos materiais e imateriais na construção das suas realidades intersubjetivas, mostrando um desejo criativo de participação e de cidadania.

Notas finais:

Ao analisarmos essas trajetórias musicais, constatamos a sua não linearidade, a relação com recursos culturais consagrados, as intermitências do palco da rua ou os eventos corporativos. Neste modo de relacionamento com o mundo, são vividas relações de aprendizagem formais e informais, fertilizações de diferentes culturas, origens de classe, fluxos migratórios, valores étnicos, que contribuem significativamente para o imaginário criativo do território metropolitano.

Nessa excursão situacional com o Alta Cena, são analisados os múltiplos papéis cooperativos que estes músicos desenvolvem na singularização das suas capacidades artísticas e sociais. Neste entrelaçamento entre diversos domínios urbanos e trajetórias musicais, esses músicos encenam performances que vão dando resposta quer às necessidades das audiências, quer à construção da sua intersubjetividade individual e coletiva.

No entanto, podemos dizer que a visão estratégica da arte e da cultura nas políticas públicas, que posicionam a cidade de Lisboa como um polo de símbolos e valores de atração nas redes urbanas globais, está distante da importância desses ‘operários culturais’. Inclusivamente, muitos desses atores sociais são envolvidos em condições de participação e produção cultural distorcidas por símbolos do marketing cultural, da propaganda corporativa e estatal, dos fluxos turísticos que percecionam a cidade e os processos culturais como mercadorias, potenciando

investimentos imobiliários especulativos e fenômenos de gentrificação urbana³.

Finalmente, a procura de autonomia desses músicos parece ser caracterizada por um processo contínuo e inacabado, em grande parte devido ao desigual uso de poderes entre as hierarquias que comandam a cidade e os modos de relação dos indivíduos na construção da sua própria cidadania.

Nesse sentido, apesar da contribuição em termos simbólicos, artísticos e económicos, das diferentes comunidades migrantes, étnicas e culturais presentes na cidade de Lisboa, continuam a persistir sinais de estereótipos xenófobos, mecanismos de segregação espacial e social (Arenas, 2015). A análise dessas múltiplas trajetórias musicais não lineares mostra a participação ativa destes atores na vida cultural e social da cidade, ao contrário das visões de passividade e inércia com que em muitos casos são classificados.

No caso específico dos músicos do Alta Cena, é razoável constatar que ao tocarem nas ruas e praças históricas de Lisboa adquirem um status entre pares ou sentimentos de pertença cultural entre a própria banda e o imaginário sonoro da cidade.

Partir da independência artística dada pela rua, como uma plataforma de práticas, recursos e experiências que não estão sujeitas ao escrutínio de uma hierarquia, pode de algum modo conceder margem de autonomia⁴, nomeadamente na escolha do

3 «Le monde de l'art, comme celui de la musique populaire, du cinéma ou de sports, est devenu par là un symbole des inégalités de gains, opposant un très petit nombre d'ultra-bénéficiaires – les stars – au grand nombre des laissés-pour-compte...» (Boltanski e Esquerre, 2017, p. 55).

4 A relação entre autonomia, igualdade e imaginação parece ser complementar como afirma o geógrafo Danny Dorling (2017, p. 212), “You can be a saint or a sucker and work hard in trying to suggest changes to your bosses under inequitable circumstances, but the more equal you are, the more autonomy you have to say and do what you think is best. It is when people are given greatest autonomy that they become most creative, that their imagination flows, that they choose to make something good”.

repertório, no tempo de ensaios, com os esquemas de divulgação ou na elaboração das estéticas identitárias do grupo, algo que é mencionado pelos diversos músicos que aí desenvolvem estas performances.

Nesses contra lugares ou heterotopias das experiências artísticas na rua são forjadas possibilidades alternativas para a realidade urbana, partindo de lugares, recursos e relações que desafiam as lógicas burocráticas de poderes e hierarquias institucionais (Foucault, 1984). De certo modo, a fluidez dessas trajetórias musicais constrói-se na complementaridade das relações cooperativas de grupos mais ou menos estruturados e nas decisões da agência individual integradas, rejeitadas ou transformadoras das regras do jogo.

Nessa conjugação, as redes de interconhecimento dos músicos, as relações de sociabilidade, os processos cooperativos que constroem no espaço público da rua, nos palcos de bares e discotecas ou nos festivais e associações culturais, experimentam as tensões de alteridade disputadas entre a necessidade de adaptação ou o desejo de transformação da vida social.

Podemos afirmar que, para esses músicos, as possibilidades de reconhecimento individual e coletivo passam por abrir múltiplas passagens de fronteira entre diferentes mundos sociais (Velho, 2010). Porém, importa considerar que a acumulação flexível, múltipla e diversificada de recursos também é uma tática individual e coletiva para conseguir manter as aspirações de permanência das próprias trajetórias musicais (Menger, 2014).

A incessante escrita e reescrita de imaginários coletivos, rotinas diárias, ocupações e experimentações são processos cooperativos na vida social da cidade. Nesta análise das trajetórias musicais dos músicos do Alta Cena, explorei as realidades intersubjetivas que construíam em conjunto, como interagiam

criativamente com inúmeros desconhecidos, considerando este um dos aspetos mais distintivos das sociedades humanas (Harari, 2017), em meios urbanos cada vez mais complexos quer social, tecnológica, quer culturalmente.

Nesses circuitos das sonoridades brasileiras, africanas, do jazz ou na reinterpretação das estéticas de fanfarras e coletividades das bandas filarmónicas, esses músicos participam direta e indiretamente nos diferentes ritmos da cidade de Lisboa, mostrando uma enorme vitalidade cultural. Essa vontade de expressão se manifesta na diversidade criativa que emerge das ligações entre diferentes redes de sociabilidade, gêneros musicais, contextos associativos e lugares de diálogo cultural.

Essas trajetórias musicais dos músicos do Alta Cena refletem, pois, as configurações de redes de sociabilidades de fluxos migratórios que materializam na esfera pública, no imaginário coletivo da cidade, circuitos sonoros com relevância transnacional, combinando os valores de aprendizagem provenientes de escolas artísticas, coletividades populares das bandas filarmónicas e expressões contemporâneas dos bairros periféricos da cidade (Varela, Raposo e Ferro, 2018).

Por outras palavras, as sonoridades que germinam desses encontros fazem antever novas práticas sociais, mostrando como a combinação entre aprendizagens artísticas formais, as experimentações autodidáticas e os processos contemporâneos da digitalização geram ações cooperativas entre esferas culturais periféricas e consagradas, estejam elas nas margens da música erudita ou da música popular.

Assim, podemos dizer que apesar das dificuldades para esses músicos viverem apenas das práticas musicais, eles trabalham independentemente de uma mercadorização cultural, procurando expressar os desejos da sua consciência e a consciência dos seus desejos nos diferentes domínios da vida social.

Desse modo, a palavra-chave está nas hipóteses disponíveis para poder reconfigurar contextos e instituições urbanas. A consciência dessas possibilidades emancipatórias estão presentes e fazem parte da construção da própria cidade, quando as esferas de poder são distribuídas de modo mais equitativo na transformação de si e dos outros. Uma cidade aberta é aquela que mostra diversos caminhos para que as comunidades urbanas possam ter pontos de ligação, entrelaçando os processos entre si (Sennett, 2018).

Referências

Aderaldo, Guilherme; Raposo, Otávio. Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. **Horizontes Antropológicos**, 22 (45), 2016, p. 279-305.

Agier, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: EDITORA TERCEIRO NOME, 2011.

Arenas, Fernando. Migrations and the rise of African Lisbon: time-space of portuguese (Post)coloniality. **Postcolonial Studies**, 18 (4), 2015, p. 353-366.

Baptista, Luís Vicente; Cordeiro, Graça Índias. Da cidade adormecida à cidade maravilhosa? Um percurso partilhado de pesquisa urbana em Lisboa. In: Gonçalves, Renata Sá; Ferro Lúcia (Org.). **Cidades em mudança**: processos participativos em Portugal e no Brasil. Rio de Janeiro: Maud X, 2018. p. 19-40.

Becker, Howard S. **Art worlds**. Berkeley: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1982.

Bento, Ricardo; Cordeiro, Graça Índias; Ferro, Lúcia. Carreiras e circuitos de músicos brasileiros: uma exploração etnográfica no Bairro Alto, Lisboa. **Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, n. 32, 2016, p. 11-31.

Bento, Ricardo. Orquestra da Boba: lugar de sonoridades plurais. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 76, 2014, p. 69-85.

Boltanski, Luc; Esquerre, Arnaud. **Enrichissement : une critique de la marchandise**. Paris: GALLIMARD, 2017.

De Certeau, Michel. **L'Invention du quotidien 1 : arts de faire**. Paris: GALLIMARD, 1980.

Cidra, Rui. Música do Brasil em Portugal, In: Salwa Castelo-Branco (Org.), **Música em Portugal no século XX**, Lisboa, Círculo de Leitores, Temas e Debates, Vol. 1, 2010. p. 173-181.

Dorling, Danny. **The equality effect**: improving life for everyone. Oxford: NEW INTERNATIONALIST PUBLICATIONS, 2017.

Finnegan, Ruth. **The hidden musicians**: music-making in an English town. Cambridge : CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1989.

Foucault, Michel. Des espaces autres: Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. **Architecture, Mouvement, Continuité**, n. 5, 1984, p. 46-49.

Goffman, Erving. **A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias**. Lisboa: RELÓGIO D'ÁGUA, 1993.

Guerreiro, Amanda. **Músicos brasileiros em Lisboa. Mobilidade, bens culturais e subjetividade**. Dissertação de mestrado (Antropologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2012.

Hannerz, Ulf. **Exploring the city**: inquiries towards an urban anthropology. New York: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1980.

Harari, Yuval Noah. **Homo deus**: história breve do amanhã. Lisboa: ELSINORE, 2017.

Magnani, José Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, 17 (2), 2005, p.173-205.

Marcon, Frank. O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de vida e processos de identificação. **Sociedade e Estado**, v. 28, 2013, p. 75-90.

Menger, Pierre-Michel. Artistic labor markets and careers. **Annual Review of Sociology**, n. 25, 1999, p. 541-574.

Menger, Pierre-Michel. **The economics of creativity**: art and achievement under uncertainty. Boston: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2014.

Monteiro, César Augusto. **Música migrante em Lisboa**: Trajetos e práticas de músicos cabo verdianos. Lisboa: EDITORA MUNDO SOCIAIS, 2011.

Mota, Graça; Lopes, João Teixeira(orgs.). **Crescer a tocar na Orquestra Geração**. Vila do Conde: VERSO DA HISTÓRIA, 2017.

Rancière, Jacques. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. Lisboa: ANTÍGONA, 2012.

Rosa, Hartmut. **Resonance**: a sociology of our relationship to the world. Cambridge: POLITY PRESS, 2019.

Sarrouy, Alix. Adapter pour mieux adoter: Ethnographie dans des *núcleos* d'éducation musicale au Venezuela et au Portugal. **Sociologia online**, n. 15, dez. 2017, p. 15-30.

Sedano, Jiménez Livia. Ritual roles of 'African nights' Djs in Lisbon. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 7, n° 1, 2018, p. 15-26.

Sennett, Richard. **Building and dwelling**: ethics for the city. New York: FARRAR, STRAUS AND GIROUX, 2018.

Vanspauwen, Bart P. Cultural Struggles in the lusofonia arena: Portuguese-speaking migrant musicians in Lisbon. **Afrika focus**, v. 1, n. 26, 2013, p. 67-88.

Varela, Pedro; Raposo, Otávio; Ferro, Lúgia. Redes de sociabilidade, identidades e trocas geracionais: da "Cova da Música" ao circuito musical africano da Amadora **Sociologia, problemas e práticas**, n.º 86, 2018, p. 109-132.

Velho, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. **Horizontes Antropológicos**, 16 (33), 2010, p. 15-23.

Recebido em 13/04/2020

Aprovado em 01/06/2020

Prosopografias Clubbers em São Paulo e Londres: Moda, Estilo, Estética e Cenas Musicais Contemporâneas*

Paula Guerra**

Henrique Grimaldi Figueredo***

Resumo

Neste artigo, procuramos analisar o movimento *clubber* de São Paulo nos anos 1990 enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo. Neste ensejo, tomaremos como comparação a cena londrina *clubber* da mesma época, prosopografando duas figuras centrais de ambas as cenas: Alexander McQueen e Alexandre Herchcovitch. O nosso principal argumento é o de que as cenas *clubbers* vividas nos anos 1990 por esses dois designers de moda ativam de forma independente energias e socialidades lúdicas entrecruzando criação, intermediação e fruição cultural na pista de dança. Essas cenas são espaços de polivalência (e simultaneidade) de papéis criativos. Rede, simultaneidade, polivalência, interdisciplinaridade, materialidade, imaterialidade se assumem como atributos inelutáveis das cenas musicais que se transportam para os clubes e posteriormente para as carreiras de McQueen e Herchcovitch.

Palavras-chave: Cultura *clubber*. São Paulo. Londres. Alexandre Herchcovitch. Alexander McQueen.

*Este artigo inscreve-se no desenvolvimento dos Projetos de Investigação “Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e ativismo”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/ SOC -SOC/28655/2017) e “CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance” (referência Ref.ª POCI-01-0145-FEDER-030748).

** Professora do Departamento de Sociologia da Universidade do Porto – Faculdade de Letras. Investigadora Integrada do Instituto Sociologia Universidade do Porto (IS-UP), Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Cultural Research (GCCR). Investigadora Colaboradora do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT) e do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

*** Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP) e Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Mestre em História da Arte e Cultura de Moda pelo Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagem da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UJFJ). E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

Clubbers Prosopographies in São Paulo and London: Fashion, Style, Aesthetics and Contemporary Music Scenes

Abstract

In this article, we seek to analyze the São Paulo clubber movement in the 1990s as a creator of innovation in fashion and in the contemporary visual imagery. In this opportunity, we will take as a comparison the London clubber scene of the same time, prosopographing two central figures of both scenes: Alexander McQueen and Alexandre Herchcovitch. Our argumentation is that the clubbers' scenes experienced in the 1990s by these two fashion designers, independently activate playful energies and socialities intertwining creation, intermediation and cultural enjoyment on the dance floor. These scenes are spaces of versatility (and simultaneity) of creative roles. Network, simultaneity, versatility, interdisciplinarity, materiality, immateriality are assumed as ineluctable attributes of the musical scenes that are transported to the clubs, and later to the careers of McQueen and Herchcovitch.

Keywords: Clubber culture. São Paulo. London. Alexandre Herchcovitch. Alexander McQueen.

Prosopografías de Clubbers en São Paulo y Londres: Moda, Estilo, Estética y Escenas de Música Contemporánea

Resumen

En este artículo, buscamos analizar el movimiento clubber de São Paulo en la década de 1990 como un potenciador de la innovación en la moda y en las imágenes visuales contemporáneas. En esta oportunidad, tomaremos como comparación la escena clubber londinense de la misma época, prosopografiando dos figuras centrales de ambas escenas: Alexander McQueen y Alexandre Herchcovitch. Nuestro argumento principal es que las escenas clubbers experimentadas en la década de 1990 por estos dos diseñadores de moda activan de manera inde-

pendiente energías y socialidades lúdicas que entrelazan la creación, la intermediación y el disfrute cultural en la pista de baile. Estas escenas son espacios de versatilidad (y simultaneidad) de papeles creativos. La red, la simultaneidad, la versatilidad, la interdisciplinariedad, la materialidad, la inmaterialidad se asumen como atributos ineludibles de las escenas musicales que se transportan a los clubes y más tarde a las carreras de McQueen y Herchcovitch.

Palabras clave: Cena *clubber*. São Paulo. Londres. Alexandre Herchcovitch. Alexander McQueen.

1. A revolução faz-se no clube: subculturas, cenas e pós subculturas

Desde a década de 1950 que a adolescência e a juventude são entendidas como fases importantes na vida dos indivíduos marcadas por processos instáveis de transição para a vida adulta. Daí autores como Stahl (2004) considerarem as culturas juvenis como um mecanismo de enfrentamento dessas dificuldades nos referidos processos. A Escola de Chicago foi a primeira a propor teorias sobre essa problemática, potenciando explicações – tendo como base a sua tradição etnográfica – para os fenômenos desviantes nas cidades americanas (Park, 1925; Hrascher 1927; Hyte, 1943). Por seu turno, nos anos 1970, o *Centre of Contemporary Cultural Studies* considerava as subculturas como um exemplo de resistência que era proclamada através do estilo. Tratava-se de um tipo de resistência dos jovens face a uma situação contraditória vivenciada ao nível das idades e das classes sociais, manifesta, nomeadamente, em expressões estéticas como presentes na moda e na música. Aliás, é de salientar a relevância destes temas – moda e música – nos estudos que emergiam. Qualquer que seja a lente teórica de abordagem, certo é que a juventude e sua concomitante transição da vida adulta são acompanhadas por uma abordagem destacada das suas práticas e consumos culturais, sociabilitários, lúdicos e simbólicos (Clarke et al., 1976; Willis, 1977). E estes constituem matéria basilar

de análise sociológica. Hebdige (2018) considerava que a criatividade e a resistência desses jovens eram efêmeras, defendendo este processo como cíclico, pois partia de um pequeno grupo que criava um processo de estilização, dando origem a um estilo subcultural, que eventualmente terminava quando as forças econômicas intervinham no processo de venda deste estilo subcultural para as massas, fazendo com que nestes movimentos juvenis (e as manifestações associadas como a moda e o estilo) se sentisse a necessidade constante de reinvenção.

A partir de meados dos anos 1990 os estudos sobre as culturas juvenis sofreram profundas mudanças devido basicamente às alterações nas teorias sociais que passaram a focar-se na fragmentação, a individualização e a fluidez originadas pela modernidade tardia global. Assistimos ruptura com variáveis fulcrais até então, tais como as classes sociais, as etnias, a religião e outras âncoras vitais, que foram substituídas pela cultura do consumo e pelos média globalizados. As identidades passam a ser instáveis (Huq, 2006). É neste panorama que emerge a teoria pós-subcultural, que toma a teoria subcultural como algo ultrapassada, argumentando que esta não conseguia responder cabalmente às mudanças constantes decorrentes do aumento dos fluxos de bens culturais. A viragem pós-subcultural, que veio facilitar a compreensão das formas de apropriação dos jovens face à música, aos estilos, etc. Bennett (2011) refere que é necessário compreender que o consumo nada mais é do que um fenômeno cultural com múltiplas faces e não pode ser observado a partir de perspectivas reducionistas. O consumo cultural remete para um conjunto “de atividades através das quais os indivíduos acessam e culturalmente se apropriam de objetos, textos e imagens culturais” (2011, p. 500).

Assoma, assim, o conceito de cena como resolutivo. Segundo Straw (1991), as cenas culturais podem ser entendidas como espaços em que uma série de práticas culturais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de múltiplos processos de

diferenciação. As cenas transcendem o espaço e remetem para estados de relações entre indivíduos que partilham afinidades musicais, visuais, estéticas, (Bennett e Kahn-Harris, 2004). O próprio entendimento de cena enquanto um espaço que possibilita ações concretizáveis, bem como uma alternativa à rigidez das noções de subcultura, reflete a importância de alicerces teórico-empíricos fundamentais. Deste modo, Guerra (2010) menciona que o conceito de cena é um conceito operativo contemporâneo que agrega estrategicamente conceitos anteriores: o de tribo ou o de neo-tribo de Maffesoli (1988) nos anos 1980 e de Bennett (2008) nos anos 2000, que contribuíram para considerar os grupos juvenis como comunidades emocionais e que resultam de um desejo de pertença, isto é, que se querem inscrever localmente; conceito de *art world* recuperado por Becker (1984) nos anos 1980 e por Crane (1992) nos anos 1990, que se foca na compreensão dos processos de criação artística dependentes da existência de processos de cooperação (Guerra, 2010); e o conceito de campo, proposto por Bourdieu (1996), que elabora e concede o espaço social como um campo de lutas simbólicas onde (co)existem diversas estruturas que ajudam a moldar o *habitus* e os capitais sociais, culturais, políticos, etc. (Guerra, 2010). Estes processos de simbiose contribuem largamente para o anelo aqui, visto que quando nos referimos aos anos 1990 – e a todas as suas alterações estruturais, políticas, econômicas, tecnológicas e sociais – queremos enfatizar as epistemologias da criação artística no seio do movimento *clubber*. Este, seguramente, entendido como espaço matricial de produção, de intermediação e de consumo musical, lúdico, estético e sociabilitário, que ocorre em espaços-tempos entrecruzados por uma pluralidade de atores (Sá, 2003): *clubbers*, DJs, músicos, promotores, dançarinos, modelos, agenciadores, designers de moda, criativos, artistas. St. John (2010) chega mesmo a referir que esse *clubbing* dos anos de 1990 foi uma espécie de renascimento de um *homo aestheticus*, de uma busca pela ajuda mútua e pela proximidade, de uma redescoberta de sentidos. Enfim, o clube reconstruiu um poder *underground* que, por contraste

com o poder institucionalizado, é fonte de energia e força vital para os seus integrantes.

É precisamente a partir de uma análise, que nos situa entre Londres e São Paulo¹, nos anos 1990, das relações pessoais e profissionais de dois criadores de moda – o britânico Alexander McQueen (1969-2010) e o brasileiro Alexandre Herchcovitch (1971) – com as cenas musicais e culturais que integravam, que delinearemos prosopografias *clubbers*. Tal como a encaramos aqui, a prosopografia é a investigação das características comuns de um grupo de atores na história por meio de um estudo coletivo de suas vidas. Assim, no caso dos vários tipos de informações sobre Alexander McQueen e a Alexandre Herchcovitch e sua participação e interrelação com o universo da cultura *clubber* em Londres e em S. Paulo, foram justapostos, combinados e examinados em busca de variáveis significativas para a apreensão do papel histórico desempenhado por estes atores na dinamização destas cenas e na circulação entre os clubes e as passarelas. E tal é possível pelo fato de as posições e papéis desempenhados por esses dois atores possibilitarem que sejam pensados a partir da recuperação de sua origem regional, formação, contexto familiar e de sociabilidade, o espaço de sua ação e sua função dentro de uma sociedade, onde as suas trajetórias individuais não são o mais importante: o primordial e a grande preocupação é entender o conjunto/desenhar um perfil coletivo das cenas que lideravam. As cenas vivenciadas nos clubes dos anos 1990 são redutos matriciais de uma sociedade pós-industrializada; ativam de forma independente energias e socialidades lúdicas entrecruzando criação, intermediação e fruição cultural na pista de dança. Essas cenas são espaços de polivalência (e simultaneidade) de papéis criativos e dependem de uma intensa autos-

1 Este artigo insere-se num projeto de investigação intitulado *Another Music in a Different Room* desenvolvido entre 2018 e 2020, sediado na Universidade do Porto (Portugal) tendo como parceiros a Universidade Pompeu Fabra (Espanha), a Griffith University (Austrália) e a Universidade Federal Juiz de Fora (Brasil).

suficiência de estratégias promocionais (Guerra, 2015a). Rede, simultaneidade, polivalência, interdisciplinaridade, materialidade, imaterialidade assumem-se como atributos das cenas que se transportam para os clubes: “A teatralidade da cena ressoa como uma performance. Uma boa questão a considerar, e à qual retornaremos continuamente, diz respeito à natureza do que está sendo realizado: não apenas compras, arte, leituras de poesia, música, dança e coisas semelhantes, mas ver e ser visto” (Blum, 2001, p. 17). Reynolds (1999) escreve que, a partir de 1993, foi possível escolher espaços onde estavam a música e as pessoas com as quais nos identificávamos – fazendo uma quase declaração de amor ao conceito polimorfo de cena: existem tantas cenas quantas as paixões musicais (e estéticas, identitárias, performativas). E aqui se enquadram, precisamente, Alexander McQueen e Alexandre Herchcovitch, uma vez que tiveram uma participação ativa na cultura *clubber* em ambos os lados do Atlântico.

Esmiuçando as nossas opções metodológicas: recorreremos a fontes secundárias documentais – cerca de 17 – acerca de ambos os atores sociais que tipificamos do seguinte modo: biografias com entrevista²; biografias científicas com debates realizados por pesquisadores³; reportagens de jornais, revistas e jornais digitais⁴. Explorando essas fontes e começando pelas origens

2 A saber: Callahan, Muareen. *Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda*. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015; Cosac, Charles. In: Alexandre Herchcovitch 1:1, São Paulo: Cosac Naify, 2015; Herchcovitch, Alexandre. Respostas às entrevistas. In: 1:1. São Paulo, Cosac Naify, 2015; Viveiros, Eduardo. 1:1 Alexandre Herchcovitch. In: Cosac, Charles (Org.), 1:1 Alexandre Herchcovitch. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

3 A saber: Palomino, Erika. *Babado Forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarin, 1999; Thomas, Dana. *Gods and Kings: The rise and fall of Alexander McQueen and John Galliano*. New York: Penguin Books, 2015; Watt, Judith. *Alexander McQueen, the life and the legacy*. Nova York: Harper Design, 2012; Whitley, Zoe. *Wasteland/Wonderland*. In: Wilcox, Claire (org). *Alexander McQueen*. Nova York: Abrams, 2015; Wilson, Andrew. *Alexander McQueen: Blood beneath the skin*. Londres: Simon & Schuster, 2015.

4 A saber: Berner, Soianne. *Relieve the heady nights of this 90s alt London club*. Dazed. 15 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/photography/>

sociais, gostaríamos de notar que Alexander McQueen descende de uma família escocesa e é filho de uma professora primária, ao passo que Alexandre Herchcovitch vem de uma comunidade paulista de judeus ortodoxos, de origem romena e polonesa, e é filho de uma proprietária de uma pequena confecção de lingerie. Quanto ao percurso escolar, McQueen é formado pela Central Saint Martins⁵, tida como um dos centros de referência da moda britânica, e Herchcovitch formado pela Faculdade Santa Marcelina⁶ que, nos anos 1990, era tida como o centro de excelência da moda brasileira. Mais, ambos são homossexuais, frequentadores

article/29804/1/relive-the-heady-nights-of-this-90s-alt-london-club; Gibson, Chris & Pagan, Rebecca. Rave culture in Sydney, Australia: mapping youth spaces in media discourse. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/2872754/Rave_culture_in_Sydney_Australia_mapping_youth_spaces_in_media_discourse; Machado, Álvaro. Herchcovitch desfila o cortiço e o hospício. Caderno 2, O Estado de São Paulo, 1993; Machado, Álvaro. Prostitutas foram a primeira clientela. Caderno 2, O Estado de São Paulo, 1994; Palomino, Erika. Johnny Luxo, Folha de São Paulo. 11 de março de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/11/ilustrada/12.html>; Redação Folha de São Paulo Ilustrada. Hetero-tecnó é o personagem, Folha de São Paulo Ilustrada. 25 de março de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/25/ilustrada/27.html>; Ribeiro, Eduardo. O que os clubbers paulistanos nos ensinaram sobre diversidade sexual, Vice. 07 Junho 2016. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/xy9gd7/cena-clubber-sao-paulo-diversidade; Thomas, Dana. Galliano and McQueen: clubland culture. Evening Standard. 25 de Fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/galliano-and-mcqueen-clubland-couture-10069356.html>.

5 A Central Saint Martins – University of the Arts London (CSM) – assume nos anos 1990 um papel preponderante na criação e desenvolvimento de uma moda experimental – é resultante de um processo de remodelação curricular do ensino superior britânico oriundo da Era Thatcher (1979-1990). A criação em 1990 do Mestrado Design de Moda representa um ponto de inflexão na história da CSM uma vez que será frequentado por estilistas que posteriormente auxiliam na construção da reputação da escola como um dos principais centros de formação de moda mundial, com destaque para Alexander McQueen, John Galliano, Hussein Chalayan e Junya Watanabe (McRobbie, 1998).

6 A Faculdade Santa Marcelina é um estabelecimento de ensino superior brasileiro fundado pela Associação Santa Marcelina, criada em São Paulo em 1915. De forma pioneira, oferece, desde finais dos anos 1980, graduação em moda no País. No campo da moda brasileira dos anos 1990, a Faculdade Santa Marcelina assume um papel vital uma vez que se torna precursora dos processos de profissionalização e de formação superior de profissionais da moda. Diversos estilistas e *stylists* formados nessa escola auxiliam – por sua incursão rápida no mercado laboral – a reputar a sua centralidade, nomeamos, de entre eles, Alexandre Herchcovitch, Rita Comparato e Dudu Bertholini (Faria, 2017).

da noite e das cenas musicais que se desenvolveram em torno dos clubes gay em Londres e em São Paulo. Estes espaços foram fundamentais para a trajetória desses dois criadores, uma vez que foram propulsores de uma identidade estética de vanguarda e de desenvolvimento de ações colaborativas, com destaque para o caso McQueen/Irmãos Chapman⁷ e Herchcovitch/Márcia Pantera⁸. Quanto ao último ponto de convergência, falamos da relevância que ambos assumiram nos seus respectivos campos culturais, no sentido em que integraram espaços globalizados da moda, tornando-se em projetos de autor culturais bem-sucedidos, isto é, tornaram-se numa espécie de movimento *from underground to mainstream* que foi responsável por divulgar os modos de vida dissidentes e estéticas disruptivas.

Apresentado o descritivo sobre o nosso objeto de estudo, gostaríamos de enunciar o desafio implicado nesta interface analítica. Para além do enquadramento conceitual assente nas teorias pós-subculturais, focamo-nos nas biografias desses agentes culturais, em reportagens, entrevistas, etc., e ainda nos desfiles e coleções de ambos os criadores sempre com o intuito de fortalecer o argumento base de que a trajetória destes dois atores sociais em muito se deveu à sua participação ativa como mem-

7 As cenas *clubbers* se tornam um importante espaço de encontro e trocas entre diferentes agentes culturais: ao nível noturno através das boates; ou ao nível diurno através do funcionamento de espaços de café e pela proximidade dos espaços de trabalho destes diferentes atores sociais. A relação de McQueen e da dupla de artistas pertencentes à geração dos Young British Artists, Jake & Dinos Chapman, ocorre nestes termos. A partir da amizade formada e cimentada nessas cenas, podemos perceber uma retroalimentação criativa entre suas produções – notadamente da série *Tragic Anatomies* (1996) dos Irmãos Chapman com a coleção *Bellmer La Poupée* (1997) de Alexander McQueen – confirmando a importância das cenas como locais de encontros, de trocas e de criação estética (Figueredo, 2018).

8 A relação entre Herchcovitch e a figura da cena *clubber* paulista, a drag queen Márcia Pantera, surge em termos parecidos, isto é, na percepção das cenas como lugares de encontro e de tessitura de relações estéticas e profissionais que irão permanecer no dia a dia dos criadores. Herchcovitch criou mais de 300 roupas para as apresentações noturnas de Pantera; e esta participou em diversos desfiles de Herchcovitch como modelo e musa (Faria, 2017).

bros das culturas *clubbers*. Enfim, seguimos de perto McRobbie (2002) na perspectiva de que subjaz à contemporaneidade um duplo processo de individualização: primeiro, porque vivemos numa cultura obcecada pelas celebridades nos média, alargada a artistas, músicos, arquitetos, designers de moda e outro pessoal criativo; segundo, pelo fato de, no tocante à estrutura social, as pessoas terem cada vez mais a sensação de estarem desvinculadas das grilhetas opressoras da classe e do parentesco, e as cenas *clubbers* – pela sua atmosfera de liberdade – serem o *locus* por excelência de concretização de tal sensação.

2. Clubbing, passarelas e energia

Brookman define a cultura *clubber* como uma “apropriação e subversão de um espaço, combinando um certo tipo de música, luzes e drogas” (2001, p. 21). A música é o aspecto central dessa cultura. Com raízes no *acid house* e uma origem anglo-saxônica, a cultura *rave* – na raiz do *clubbing* – rapidamente se difunde um pouco por todo o mundo, metamorfoseando-se num dos movimentos juvenis com maior expressão na sociedade contemporânea. Um verdadeiro fenômeno mundial, a cultura *rave* é hoje em dia uma indústria de pleno direito, muito relacionada com as indústrias do turismo, do lazer, da música (num sentido mais abrangente) e da moda. Considerada como cena, a apropriação do espaço e a libertação de uma dada área através da música e da dança podem ser consideradas como as formas pelas quais uma *rave* é consumida do ponto de vista performativo; juntam-se aos aspetos sonoros os elementos físicos, dando forma às experiências vivenciadas (Guerra, 2015a, 2015b).

Abordar a relação das *raves* com o espaço implica não ignorar o impacto dos média na construção e difusão de representações não só sobre a cultura *rave* em si, mas também sobre os seus membros e sobre os espaços onde estes se reúnem para partilhar uma experiência. Por esta razão, Gibson e Pagan (2006) con-

sideram os reflexos do discurso midiático sobre a cultura *rave*, dando conta de duas concepções construídas ao longo do tempo em torno dos espaços das *raves*, sempre identificados como um objeto exótico. Assim, os espaços das *raves* surgem como lugares sedutores, mas, ao mesmo tempo, perigosos e destrutivos, e boa parte devido à exploração da relação entre a cultura *rave* e as drogas. Mais recentemente, têm sido construídos como “heterotopias da dissidência” (Foucault, 1971; Gibson & Pagan, 2006, p. 21). São espaços legitimados para a prática de atividades subversivas, mas, ainda assim, sancionados. As *raves* são uma ruptura com o cotidiano. De fato, a *rave* é experienciada como uma quebra com o cotidiano, um momento de alienação face às preocupações, constrangimentos e responsabilidades do dia a dia, uma oportunidade de libertação, um momento de busca de sensações e prazer, que atinge o seu êxtase na criação de uma hiperrealidade que transcende e contrasta com as rotinas diárias. Esta ideia remete para a teoria da saturação pessoal (Goulding & Shankar, 2004) e traduz mais um paradoxo pós-moderno: as atividades de lazer e a vida social dos frequentadores de *raves* são contrabalançadas por carreiras profissionais estressantes, mas geradoras de segurança material (Guerra, 2015b). Com efeito, e ainda que não seja algo generalizável a todos os *ravers*, muitas vezes as drogas se juntam à música, aos jogos de luz e outros elementos visuais e funcionam como estimulantes da busca incessante de sensações. O seu consumo não é visto como um ato desviante, mas antes como um ato “recreativo” e normalizado em que as drogas surgem como alternativa de fim de semana à bebida e a outras atividades que funcionem como escape, criando o que Brookman (2001) designa como “mundo sintético”, transcendental e, no extremo, vivido e apropriado de uma forma espiritual.

O *acid house* teve sua primeira aparição em meados dos anos 1980 em Chicago. Em 1989, virou febre no Reino Unido através do álbum *Technique* do New Order e da sua celebração na Hacienda. No começo dos anos 1990, o *acid house* perdeu for-

ça, mas deixou um rasto de influência considerável nas *raves*, considerando o grande número de faixas de música eletrônica que fazem referência ao *acid house* com o uso de seus sons, incluindo *trance*, *goa trance*, *psytrance*, *breakbeat*, *big beat*, *techno*, *trip hop* e *house music*. Blánquez diz: “uma massa juvenil ansiosa por novas sensações, lançada num carrossel de júbilo coletivo, orientada para a necessidade de hedonismo, foi isto que esteve na base do fenômeno *rave* como fotografia da maior revolta musical, sim; mas também ideológica e estética – desde o triunfo do punk em 77” (2006, p. 291). A participação numa *rave* pode ser encarada como uma performance e como um ato de consumo, identificação e pertença no seio de um grupo, podendo o consumo ser interpretado como uma expressão da ligação dos indivíduos a determinados gêneros musicais; é uma identificação que se projeta num estilo visual, em *symbolic tags* (Brookman, 2001). Neste sentido, muitos colocam uma ênfase particular na imagem e na busca de uma imagem bonita, no âmbito do que alguns designam como uma obsessão individualista e narcísica. Veja-se, por exemplo, o caso da roupa. Se para alguns o que se veste é algo pouco ou nada relevante, para outros, pelo contrário, é um elemento bastante importante, na medida em que constitui uma dimensão da identidade *raver*, atribuindo-lhe especificidades que a permitem distinguir-se de outras culturas. Tal remete-nos para uma temática respeitante à comercialização da cultura *rave* (neste caso através da moda) e respetivos impactos, sendo que este exemplo concreto pode ser considerado como uma forma da comercialização atuar no sentido do fortalecimento da identidade *raver* e não no sentido da sua deturpação.

As formas de socialidade *clubber* cresceram ancoradas numa empatia-ecstasy dos anos do clube – como se refere McRobbie (2002) – evoluindo gradualmente para uma rede de clube: utilizando zines, *flyers*, o passa-palavra, os micromédias de que nos fala Thornton (1996). Estas formas de socialidade estiveram, aliás, na origem da integração das festas e das *raves* na paisagem cultural mais ampla das cidades criativas contemporâneas.

Além disto, a cultura *clubber* esteve na origem da emergência e dinamização do chamado setor cultural e criativo independente britânico (Leadbeater & Oakley, 1999). Se o clube é o centro das suas vidas – qual passarela demonstrativa do ser e do ter – também a idade e as responsabilidades domésticas são fundamentais para os padrões de acesso e participação nessa cultura. Muita da predominância da cultura *clubber* contemporânea traduz-se diretamente na ascensão da economia e da cultura da noite. As mudanças crescentes na cultura *rave* fizeram que alguns se questionassem se esta mantinha a sua capacidade de subversão. Esta associação tem sido desafiada pela crescente comercialização da cultura *rave*. Nesta sequência, Hebdige (2018) descreve a forma como uma subcultura pode ser incorporada pela sociedade dominante. E isto pode ocorrer de duas formas. A incorporação pode acontecer mediante a transformação dos signos subculturais em objetos massificados, no âmbito de um processo de comercialização e mercadorização, que anula todo o seu poder subversivo, como atrás assinalamos. Por outro lado, a incorporação pode, igualmente, assumir contornos ideológicos, na medida em que os grupos dominantes da sociedade (os média, polícia, autoridades) redefinem o que consideram comportamentos desviantes das subculturas. É, justamente, neste processo de etiquetagem que a subcultura perde o seu caráter de oposição e resistência.

Não obstante, Brookman (2001) chama atenção para novas relações entre resistência e mercadorização. Se a incorporação pode questionar a resistência associada a uma subcultura, os membros da mesma podem usar as mercadorias de modo a reafirmarem a sua postura de oposição, pelo que nem a incorporação, nem a resistência podem ser consideradas de forma absoluta. E aqui podemos situar McQueen e Herchcovitch. Quando nos propomos a estudar as manifestações culturais, materializadas nas cenas alternativas juvenis em Londres nos anos 1990, percebemos que há certa indissociabilidade entre essas questões e os quadros político-econômicos da década de 1980. As transfor-

mações na paisagem econômica – modulada pela política liberal e monetarista da Era Thatcher – serão propulsoras da conformação e consolidação do que McRobbie (1998) aponta como *hidden economies*, isto é, por um lado “especializações flexíveis na produção que impulsionaram o consumo, levando produtos altamente específicos comercializados em pequenas tiragens para consumidores conscientes” (1998, p. 4); e, por outro, emerge uma nova tipologia econômica que “alimenta diretamente este novo tipo de sociedade em que vivemos, onde há certa predileção por consumir imagens em detrimento dos objetos” (1998, p. 4). As *hidden economies* – convergindo desde “os mercados de rua aos finais de semana, (...), venda de mercadorias roubadas, tráfico de drogas, e, de forma crescente, os trabalhos diretamente ligados ou associados à cena de clubes noturnos em emergência” (1998, p. 4) – consistem, portanto, na expressão materializada de um consumo cultural imagético e juvenil em espaços que são catalisadores de uma experiência autonomizadora e emancipadora de subjetividades e identidades culturais. Modos outros de viver, de se relacionar, de trabalhar. São as cenas musicais *clubbers*, e as alterações que estas operam sobre o espaço urbano e sobre a percepção de encaixe social desta juventude, a sua imagética e moda.

3. Londres circa 1990: a moda deve ser uma forma de escapismo

Essa dualidade entre uma economia do visível, expressa nas imagens, e uma economia periférica, que vive do subterfúgio e da contravenção, é-nos aqui muito cara. Ao analisarmos essa nova geração de criadores que despontam a partir das recém-estruturadas escolas de arte e moda – e nomeadamente o designer Alexander McQueen – veremos uma convergência constante entre esses dois universos, de modo a verificar que há uma certa inseparabilidade entre eles: seja nas festas *undergrounds* dos clubes gay do Soho londrino, seja nos armazéns transforma-

dos em ateliês no East End, a juventude criativa dos anos 1980 e 1990 oscilará fluidamente entre ambas as realidades, muitas vezes usando uma como elemento de inspiração para a outra intervaladamente (Figueredo, 2019).

Retomemos rapidamente o estudo de Thornton (1996). A socióloga propõe uma genealogia da ideia de subcultura a partir da cena noturna londrina em ascensão, nomeadamente aquela dos clubes *undergrounds* surgidos no leste da cidade e do seu enclave mais representativo, o Soho. Esse recorte temático que focaliza a cena musical alternativa e os seus espaços de ativação, associa-se à compreensão dos clubes como núcleos centralizadores de um sem fim de experiências estéticas marginais; seja na moda, nas artes, no teatro de vanguarda, seja na música, todos se reuniam ali. O clube noturno equalizava tais experiências, fazendo convergir os agentes culturais mais distintos a uma bandeira comum; essas culturas do gosto (*club cultures are taste cultures*) transformavam a noite num lugar de encontro, criação, recriação e intercâmbio. Retroalimentações criativas que colaboravam entre si sem nunca perder os eixos de sua própria identidade. Nesta perspectiva, a *club culture* não pode ser descrita como uma cultura unitária, mas, sim, como conjuntos diversificados de culturas – estas formalizando uma cena – que compartilham uma afiliação territorial e códigos muito específicos de indumentária, estilos de dança e música, assim como uma ritualização bastante característica, de modo que, “ao se tomar parte na cultura dos clubes, constroem-se afinidades, onde a socialização de seus participantes no interior de um conhecimento (e de uma crença), (...), nos permite perceber os sentidos e os valores da cultura” (Thornton, 1995, p. 200). Estamos a tratar aqui da cena *clubber* alternativa londrina na sua manifestação territorial e geracional, isto é, de um avolumamento de bares, de clubes noturnos e de economias paralelas no East End, especificamente na zona de transição com o Soho, e de um grupo próprio de jovens – entre 22 e 26 anos (McRobbie, 1998) – que ocupam certas espacialidades e certas profissões criativas na cidade.

Primeiro, podemos identificar esse grupo societal como jovens recém-formados por universidades das regiões mais centrais de Londres – CSM e Goldsmith's College⁹ – que migram rumo ao East End¹⁰ devido à necessidade de amplos espaços de trabalho a preços reduzidos. Este primeiro movimento produz uma dupla transformação diurna do bairro: se por um lado os armazéns e *warehouses* abandonados passam a ter um novo uso – majoritariamente como ateliês de artistas e designers de moda – há também o desenvolvimento de atividades comerciais simultâneas acopladas a este uso primário. São as pequenas lojas, as galerias de arte experimentais, os bistrôs de duas mesas. Podemos datar desse período a criação da loja The Shop (1993) gerenciada pelas artistas Tracey Emin e Sarah Lucas; das galerias Factual Nonsense (1993) do curador e *marchand* Joshua Compston e White Cube (1993) de Jay Jopling, o restaurante Pharmacy (1998) do artista Damien Hirst. Ali também estavam os ateliês de designers como Alexander McQueen, Andrew Groves e de artistas como Jake & Dinos Chapman (na Hoxton Square), apenas para citar alguns.

Segundo, se durante o dia o Soho e o East End eram ocupados pelas profissões culturais em emergência, à noite o cenário transformava-se. É possível propormos um outro mapeamento. As práticas culturais diurnas eram sobrepostas pelas práticas culturais noturnas – uma *clubland culture*. Dos ateliês e lojas experimentais, o fluxo noturno direcionava-se a outros sítios: Taboo, Kinky Gerlinky, Legends, Man Strike. Estes clubes noturnos – onde se pregava a liberdade sexual, a música eletrônica

9 Havia uma polarização entre esses dois centros formativos nos anos 1990. A CSM era responsável por formar uma parcela considerável dos estilistas mais experimentais. A Goldsmiths formou grande parte dos artistas que irão integrar o movimento dos YBA's – os *Young British Artists* (Figueredo, 2018).

10 O East End, zona leste de Londres, passou durante os anos Thatcher por um processo de empobrecimento e de evasão populacional. Nos anos 1990, o East End foi objeto de uma gentrificação acelerada muito motivada pela necessidade de amplos espaços de trabalho a baixos custos de locação por parte dessa geração de artistas e designers. Em pouco tempo, o East End torna-se *the place to be* (Figueredo, 2018).

e o uso de psicoativos – trasladavam a experiência criativa do dia à noite, numa equivalência cultural entre as cenas diurnas e noturnas. Nas palavras de Sarah Lucas, artista representante da geração dos *Young British Artists*, “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (Lucas In Whitley, 2015, p. 171), fosse pelo fluxo diurno de profissionais da moda ou das artes, fosse pelo fluxo noturno de todos aqueles que se sentiam não se encaixar nas prospecções laborais ou sociais de suas vidas quotidianas, que viam na cultura *clubber* um ponto de inflexão, um escape lúdico.

Stela Stlin¹¹ – drag *persona* de Dr. Stephen Brogan – em entrevista à historiadora Judith Watt afirma que tudo “começou na *Legends*, em New Burlington Street, e durou até o verão de 1994. Um ano após a sua inauguração, tornou-se o clube londrino mais proeminente, tendo trazido uma explosão de cultura drag ao som de música *house* e *disco*, tudo isso servido numa atmosfera festiva e carnavalesca” (Watt, 2012, p. 67). A massa de frequentadores eram homens que faziam drag, bebendo livremente e aquecendo-se para a verdadeira diversão; o outro grande clube do momento, o Kinky Gerlinky, “atraía também muitas mulheres bem vestidas, tanto héteros quanto gays, homossexuais musculosos (*muscle queens*), fetichistas, skatistas, heterossexuais curiosos - é só nomear, todos estavam lá” (Watt, 2012, p. 68).

Embora esses dois clubes sejam cruciais na revitalização da vida noturna do Soho nos anos 1990, o movimento havia surgido ainda na metade da década anterior. A *Legends*, inaugurada na década de 1990, e a Kinky Gerlinky, em 1989 pelo ex-modelo da *Comme des Garçons* Michael Costiff, só foram experiências viáveis devido às bases lançadas pela festa *Taboo*, organizada

11 Stela Stlin, Leigh Bowery e a anti-drag Divine David representam a tráfede drag animadora dessa cena noturna. Personagens que migravam e participavam em diferentes instâncias da vida cultural. Leigh Bowery, por exemplo, influenciará a moda de McQueen, participando em exposições de arte e em produções cinematográficas como o filme *Wigstock* (1995) dirigido por Barry Shills (Figueredo, 2019).

pela importante figura da cena cultural noturna Leigh Bowery e a posterior inauguração da casa homônima em 1985. Afirmando-se como espaços de experimentação contracultural na noite de Londres, os clubes gay do Soho representavam uma espécie de refúgio para todos que de algum modo se sentiam deslocados ou renegados por aquela sociedade, independentemente da sua identificação e orientação sexual. Esses espaços de resistência tornaram-se ambientes de troca estética e de experimentação. A cena *clubber* do Soho horizontalizava e transpunha, assim, as atividades diurnas do bairro para o seu equivalente noturno, inspirando e confrontando questões que seriam retomadas pelos criadores nos seus ateliês – uma verdadeira retroalimentação cultural.

A ideia de uma *Clubland Couture* alinha-se, nesse contexto, à noção de uma certa territorialidade que é física (o East End e seus clubes), mas também simbólica (a cena cultural), formatadas, ambas, a partir de uma identidade cultural ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, estabelecendo um sentido de comunidade, criando em consequência as suas fronteiras virtuais, as suas linguagens, os seus modos de ser e também as suas expressões artísticas e estéticas – elementos diferenciadores, estigmas que os autorizam assim a frequentar e operar dentro destas espacialidades.

Um dos pontos do nosso interesse na cena *clubber* londrina dos anos 1990 é exatamente o processo de transposição – igualmente encontrado em São Paulo e que será posteriormente discutido – de uma *club culture* a uma *club couture*, isto é, frequentadores assíduos dessas cenas, os estilistas ditos de vanguarda, acabam por desenvolver nestas e a partir dessas espacialidades um papel estético e econômico bastante íntimo, num duplo movimento que pode ser descrito como *club to catwalk* e *catwalk to club*.

Ao ocuparem territorialidades sobrepostas ou aproximadas, relações profissionais e de amizade são formalizadas entre os aspectos noturnos e diurnos dessas cenas. É comum artistas desses

espaços servirem de modelos para estilistas alternativos, como o caso de Tracey Emin que desfila para Vivienne Westwood (Crane, 2006). Estas cenas representam um ponto de ignição para a fotografia de moda – as poses letárgicas e o ambiente decadente de Kate Moss para Corinne Day – para as publicações alternativas como a revista *Pil* (1990) e *Dazed & Confused* (1992); e ainda pontos de convergência entre a *fête nocturne* e o trabalho diurno de jovens criadores de moda como John Galliano e Alexander McQueen, responsáveis por traduzirem para a passarela as estéticas que muitas vezes transitavam nessas cenas (Evans, 2012; Figueredo, 2019).

O caso de Alexander McQueen torna-se bastante ilustrativo dessas relações. Freqüentador assíduo da cena *clubber* londrina do Soho, McQueen representa um catalisador importante de um movimento que chamaremos aqui de *club to catwalk*, isto é, um esforço de tradução das suas vivências e referenciais nestes espaços para a sua passarela. A sua coleção *Taxi Driver* (Outono/Inverno 1993) trazia um sem fim de peças de couro e látex, referências à vivência nos clubes dessa região¹². A relação da obra do designer com a cena *clubber* vai além das referências estéticas. Nessas territorialidades laços são firmados, afetos construídos e colaborações criativas estimuladas. Dois casos aqui são bastante fundamentais. Primeiro, a relação entre McQueen e os irmãos Jake e Dinos Chapman, artistas da chamada geração dos *Young British Artists*. Neste caso, os espaços de convivência são duplicados, freqüentadores de cenas aproximadas (como a *Man Strike* e a *Kinky Gerlinky*) e mantendo ainda ateliês próximos, a colaboração e a influência estética entre eles são notáveis.

Em 1996, os Irmãos Chapman apresentam sua instalação *Tragic Anatomies*, em que exibiam manequins infantis desfigurados na

12 McQueen era bastante conhecido pelo seu apreço face à cultura BDSM e aos clubes de sexo. Parte do erotismo e dos materiais utilizados nas suas coleções advém desse imaginário (Thomas, 2015; Callahan, 2015; Wilson, 2015).

região da genitália, colocados em um jardim que alude a um outro Éden. Esta instalação é imediatamente seguida pelo desfile *Bellmer La Poupée* (Primavera/Verão 1997) de Alexander McQueen. Neste desfile, o estilista fomenta uma reflexão sobre a feminilidade abjetual, referência às perturbadoras bonecas pré-guerra da década de 1930 do escultor alemão Hans Bellmer¹³ (1902-1975). Essa mesma estética – trabalhada pelos Irmãos Chapman e por McQueen – ressurge meses depois “nos membros esguios e elegantes das figuras de meias tricotadas, criadas por Sarah Lucas¹⁴ em 1997” (Whitley, 2015, p. 171). O nivelamento entre os temas que perpassavam a arte e moda de vanguarda eram, assim, viáveis através desta zona reativa de contato – diurna (a proximidade entre os espaços de trabalho) e noturna (frequência da mesma cena *clubber*) – na qual capitais simbólicos eram negociados e refletiam-se nas respectivas produções.

Segundo ponto de convergência, esse da ordem dos afetos, podemos destacar também a proximidade entre McQueen e o designer Andrew Groves, seu colaborador e parceiro amoroso; frequentadores dos mesmos clubes noturnos durante os anos 1990. Groves – influenciado por McQueen – transmutou para a passarela o *lifestyle* noturno (Watt, 2012). *Cocaine Nights* (em setembro de 1998) apresentou modelos a desfilar numa passarela pulverizada por açúcar e vestidos confeccionados por lâmi-

13 O escultor alemão Hans Bellmer criou na década de 1930 uma série de bonecas desfiguradas, montadas cada uma a partir de partes protéticas juntadas de modo aleatório. Troncos com quatro pernas; troncos com pernas nos lugares dos braços; seios separados, estas foram algumas das experimentações de Bellmer. Posteriormente, as bonecas foram fotografadas em poses letárgicas. Este conjunto de trabalhos serviu de inspiração para as pesquisas visuais de artistas da chamada geração dos *YBA's* como Sarah Lucas, Jake e Dinos Chapman, e para estilistas como McQueen – que recupera esta discussão sobre as transformações corporais infligidas pelo sistema da moda em sua coleção de 1997, *Bellmer La Poupée* (Figueredo, 2018).

14 Artista da geração dos *YBA's*, e criadora – junto de Tracey Emin – da loja locada no Soho, The Shop, Lucas mantinha uma proximidade com essas cenas, daí a criação de uma série escultórica preocupada com questões e debates semelhantes àqueles encontrados em McQueen e nos Irmãos Chapman (Figueredo, 2018).

nas de barbear, numa clara alusão ao consumo de psicoativos e o *flirt* com o risco e a morte. Em *Status* (também em 1998), uma modelo abre o casaco libertando um enxame de milhares de moscas vivas sobre a plateia, um comentário sarcástico sobre a beleza enferma e a podridão contemporânea das cenas musicais decadentes e seus frequentadores (Figueredo, 2018).

Essa dimensão provocativa compartilhada por Groves e McQueen advém desse real experienciado em todos os seus excessos. A *club culture* encontrava na passarela o seu prolongamento, tornava-se *club couture*. Nas trilhas sonoras, na iluminação baixa, nos modelos decadentes, nas indumentárias transgressoras, o clube prolongava-se na passarela numa expressão diurna de si mesmo. Se o movimento *club to catwalk* representava uma tendência desse grupo societal de jovens criadores, o inverso também era visto. Para McRobbie (1998), um aspeto dessas *hiddens economies* era exatamente a circulação de produtos e de estéticas específicas entre grupos também específicos, em que, ao mesmo tempo, os produtores são consumidores. Esta perspectiva é também considerada por Thornton (1996), ao apontar essas práticas como a um só tempo produtos-objetos de consumo de uma dada cena, que necessitam destes para se diferenciar como produtores e para manifestarem-se como pertencentes – pelo consumo – a uma realidade contracultural. É a estética dos vestidos de plástico e com marcas de graxa em *Bashee* (1994) e *The Birds* (1995) que aparecem nas cenas musicais – vestidos por figuras como a modelo Kate Moss e a editora de moda e amiga pessoal de McQueen Isabella Blow (Watt, 2012) – como elementos passíveis de identificação e negociação identitária deste grupo societal: isto é, *club to catwalk to club again*.

Talvez o vínculo mais profícuo entre a obra de McQueen e a cultura *clubber* possa ser evidenciado pelas referências diretas à figura de Leigh Bowery. Bowery, de origem australiana, mas radicada em Londres durante toda sua vida adulta, assume ao mesmo tempo papel de pioneira na ativação e circulação des-

sa cena cultural, como também de uma personagem iconográfica, cuja plasticidade das roupas e a agressividade nas atitudes possuem grande valor para a geração de artistas e estilistas que se inseriam neste movimento. Como promotor foi responsável pela idealização da Taboo, que logo se tornou o lugar para se estar (*the place to be*); embalados por drogas, particularmente o ecstasy e a cocaína, os frequentadores conviviam num ambiente selvagem que desafiava convenções sexuais, num espaço celebrado por abraçar o polisssexualismo e pelas suas inusitadas seleções musicais. A estética drag exagerada de Bowery, um pilar da cultura noturna de Londres nos anos 1990, será apropriada em diferentes momentos da criação de Alexander McQueen: as máscaras estampadas recuperadas de modo mais sombrio em coleções como *Dante* (1996) e *Joan* (1998)¹⁵; o uso de plumas e organza fina em várias camadas para a criação de silhuetas enormes é também retrabalhada em *Voss* (2001), assim como o tradicional *tartan* (padronagem xadrez) constantemente visível em Bowery e retomado por McQueen de modo semelhante ao longo de toda sua carreira¹⁶ (Figueredo, 2019).

McQueen estava na vanguarda da era *Cool Britannia*: quando Damien Hirst estava nas manchetes com seu tubarão mergulhado em formaldeído, e o Oasis ocupava o topo das paradas e a *led*

15 Nessas coleções em específico, Alexander McQueen recupera um artefato bastante característico do guarda-roupa noturno da drag Leigh Bowery: as máscaras no estilo balaclava que cobrem todo o rosto, deixando de fora apenas a boca e os olhos. Em *Dante*, uma coleção que alude ao inferno descrito pelo escritor italiano, Dante Alighieri, e em *Joan*, uma coleção que discute a perseguição católica à bruxaria e especificamente à execução de Santa Joana D'Arc, McQueen eleva a sublimação do rosto pela balaclava, propondo máscaras que cobrem completamente a face, sem qualquer abertura, e eram ornamentadas por mãos esqueléticas (*Dante*) ou missangas vermelhas aludindo ao sangue (*Joan*) (Figueredo, 2018).

16 Em *Voss*, uma coleção na qual irá discutir as instituições de internação para doentes mentais, McQueen recupera o uso exagerado de organzas e de tecidos finos para criar silhuetas exageradas, bastante semelhantes àquelas vistas na indumentária de Leigh Bowery nas festas Taboo dos anos 1980-1990. Igualmente o xadrez preto e branco, bastante recorrente nos vestidos da drag, retorna em coleções como *The Horn of Plenty* (2009) (Figueredo, 2019).

culture, associada ao *brit pop*, fazia alvoroço ao redor do mundo. As saídas noturnas de McQueen, assim como seus desenhos, eram muito menos inspiradas na moda e no estilo utópico da década de 1980, como eram os de Galliano. “Nós provavelmente começávamos em algum lugar perto do Soho, como o pub gay *Comptons* na Old Compton Street, e dali fazíamos uma espécie de pub crawl”, relembra Simon Ungless¹⁷ acerca das suas andanças noturnas ao lado de McQueen (Thomas, 2015, s/p). Havia esse apreço por uma beleza “outra”, um encontro do estilo que era menos aquele de uma fuga idílica do real, e mais o de um estilo que nascia do enfrentamento traumático com o mesmo real. Bebia-se dessa atitude provocadora. De uma moda que – dadas suas raízes – nascia *molotov*, dissidente, pronta a perturbar um campo certo da beleza. Ungless e McQueen diriam

Depois – do *Comptons* –, provavelmente iríamos para algum lugar não tão saboroso (*not-so-savoury*), como um clube chamado *Man Stink*. Oh meu Deus! Nós amávamos esse lugar! Era um pub realmente horrível em King’s Cross, no andar de baixo, numa espécie de adega. Havia nessas catacumbas um túnel onde Deus sabe o que estava acontecendo, mas a música *house* era absolutamente fantástica (Thomas, 2015: s/p).

Unglesse diria em outra ocasião que o *Man Stink* não estaria exatamente nos roteiros de bares gays, sobretudo pela sua abordagem mais *hardcore*, “mas era exatamente isso que McQueen adorava, que era totalmente *underground*”. Teria sido nesse mesmo bar que McQueen perdera toda sua coleção *Taxi Driver*: sem dinheiro para pagar pela chapelaria, o designer teria deixado as roupas à porta em sacos pretos. Na manhã seguinte, quando foi recolher as peças, o material havia sido levado pelo

17 Amigo de McQueen e produtor de diversos desfiles dos anos 1990. Atualmente é professor de moda e chefe do mesmo departamento na Arts Academy, na Universidade de São Francisco.

caminhão de coleta noturno de lixo. Aquelas peças estariam perdidas para sempre (Wilson, 2015).

Apesar de, por vezes, escassas, as declarações sobre sua circulação na cena *clubber*, através dos relatos de seus colaboradores ao longo de sua carreira, certamente nos permitem fundamentar sua disposição ao campo das estéticas disruptivas. Nicholas Townsend relembra que McQueen era um ávido consumidor de nitrato de amila (*poppers*) e ocasionalmente tomava *ecstasy*; seu hábito por cocaína apareceu tardiamente. “Sempre íamos a uma noite chamada *Marvellous* em Brixton que tocava Blondie, T-Rex e até *disco music* e dançávamos como loucos”. Uma noite, no início dos anos 1990, McQueen, seu namorado – o também estilista Andrew Groves – e Townsend decidiram se arrumar para ir a uma noite na Kinky Gerlinky. A roupa de McQueen foi um tiro preciso na moda pouco *underground* de Galliano. Ele apertou seu corpo corpulento num traje de lã grossa que sua amiga e incentivadora, a stylist Isabella Blow, lhe havia emprestado da última coleção de Galliano. Colocou um par de *slingbacks* de corrente e um chapéu tricolor feito de papelão embrulhado em lã crua para imitar a peça que as modelos usavam no desfile *Filibusters* de 1993 de Galliano. Ele queria ser melhor do que qualquer outra pessoa, relembra Groves. Melhor e mais vanguardista que Galliano. O tecido do traje era tão áspero que fez os mamilos de McQueen sangrarem, mas o afrente havia sido feito (Wilson, 2015; Berner, 2016). O hoje internacionalmente conhecido designer Julian MacDonald, assistente de McQueen nos anos 1990, rememora que certa vez ele lhe confeccionou uma gola alta com painéis verticais transparentes que deixavam o peito à mostra. Ele teria chamado a peça de *Get Your Tits Out*, quando indagado por MacDonald de onde teria vindo a inspiração, McQueen teria respondido “isso me lembra de uma roupa de fetiche que vi num clube ontem à noite” (Thomas, 2015, s/p). Encontrando inspiração nos cantos mais sombrios de Londres, McQueen talvez tenha sido o designer de sua geração que melhor dinamizou os movimentos do clube para a passarela e da passarela para o clube.

4. Rolê Clubber de SP: Entre o Massivo¹⁸ e a Sra. Krawitz¹⁹

Os *clubbers* paulistas, assim chamados por serem encontrados mais facilmente na cena noturna das boates, difundiam o *house*, o *big beat*, o *deep house*, o estilo industrial e todas as vertentes da *electronic music* resumidamente tratadas como *techno*. Atentos às inovações tecnológicas, os *clubbers* eram os primeiros a considerar as inovações e tendências no cenário global em termos culturais e comportamentais. É importante salientarmos que foi exatamente nesse meio subcultural que a sigla GLS foi inicialmente cunhada para descrever os seus públicos consumidores e frequentadores. O universo *clubber* paulista era tão segmentado que no final dos anos 1990 uma publicação nacional de música lançou um artigo intitulado “Hetero-techno é o personagem” (Redação Folha de São Paulo Ilustrada, 1997, s/p).

A cena *clubber* paulista desenvolve-se num momento histórico bastante próximo ao vivenciado em Londres. Se na capital inglesa o movimento tem sua gênese com a Taboo, em 1985, em São Paulo era a atividade da casa noturna Madame Satã que plantava as primeiras sementes da inovação musical e estética. É possível traçarmos aproximações entre as condicionantes sociais vividas pela juventude londrina e paulista nos anos 1990 destacando as suas peculiaridades. Se no Reino Unido se vivia um momento de crise social e econômica decorrente das políticas de um governo neoliberal e monetarista, no Brasil a juventude passava por um momento de reconciliação democrática pós-ditadura (1969-1985), e a noite se torna um ponto de encontro e resistência, em que o consumo de drogas e as batidas do *techno* carregavam um

18 Clube gay inaugurado em novembro de 1991 na Alameda Itu em São Paulo. Idealizado por Mauro Borges e Bebete Indarte. O Massivo foi o primeiro clube gay centrado na figura de um DJ a conquistar fama nacional (Ribeiro, 2016).

19 Clube gay criado em 1992 e que ficava locado na Rua Fortunato, 34, no bairro paulista de Santa Cecília, foi responsável por tornar popular o movimento techno – iniciado pelos clubes Madame Satã em 1988 e Massivo em 1991 – e a relação moda-noite a partir de figuras emblemáticas como Johnny Luxo e Erika Palomino (Ribeiro, 2016).

descontentamento, uma agressividade, uma ativação do potencial político contestador da *fête nocturne*.

Em 1988, o clube *Madame Satã* ainda operava, mas grande parte dos *clubbers* mais jovens já havia eleito o Nation, na Rua Augusta, como o seu mais novo reduto. Nas palavras do jornalista Eduardo Ribeiro, que cartografou parte dessas experiências, “com os caminhos abertos, foi a partir da inauguração do Massivo, nos Jardins, em 91, que a presença e a cultura gay se fortaleceram no circuito. No Massivo nasce a prática do *dowatchalike*, ou seja, ‘faz o que tu queres. Tudo era da lei!’” (Ribeiro, 2016, s/p). Os frequentadores do Massivo trouxeram de volta, repaginados, os valores hedonistas dos anos 1970. Nas palavras de [Erika Palomino](#), que registrou a história no seu livro *Babado Forte* em 1999, “Meninos ainda em dúvida quanto à própria sexualidade se permitem ficar com outros garotos — e na próxima noite de novo com garotas. Já as garotas podem beijar outras garotas sem precisar sair com rótulos ou sob os olhos da opinião de todo o clube. Aliás, ao contrário: o mais moderno é ser bissexual” (Palomino In Ribeiro, 2016, s/p).

Em 1992, era inaugurado o Sra. Krawitz, definindo os novos rumos da noite *techno* paulistana e consolidando o consumo de *disco*, *dance pop* e *pós-punk*. “A figura de Johnny Luxo à porta da casa, recebendo convidados e pagantes, consolidava simbolicamente a forte relação entre a noite e a moda” (Ribeiro, 2016, s/p), foi o primeiro clube a possuir uma DJ residente drag queen, Selma Self-Service, assim como a elaborar diversas festas temáticas que pervertiam a noção de vestimenta apropriada, estimulando um estreitamento da relação noite e moda experimental (Palomino, 1999).

DJ, modelo, *host* e *clubber*, a figura mítica Johnny Luxo ganhou o apelido graças à palavra que mais se falava, “desde os tempos da velha Nation”. E quando chegava ao Massivo “já era cercado pelos garotos que guardam carro, pelos gritos de “fala luxo,

fala luxo”, ao que ele respondia com seu inimitável “lllluuuuu-xoooo” (Palomino, 1994, s/p). A presença de figuras míticas nessas cenas é bastante característica: em Londres a tríade drag – Bowery, S.Stlin e Divine David; em São Paulo, os DJs e *hostess* dos clubes noturnos – Luxo, Self-Service, Glaucia ++. A produção de personas noturnas é algo interessante no contexto das cenas culturais, atua como o estabelecimento de um modelo, de indivíduos que dentro das experiências contraculturais conseguem coordenar os capitais e os signos que lhes conferem autoridade simbólica. Ao assumirem este papel, esses indivíduos estabelecem os códigos de vestuário e de comportamento, isto é, os capitais incorporados e negociados para garantir a pertença a um dado grupo ou subgrupo contracultural (Thornton, 1996).

Produzia-se nesses espaços um estilo de vida que é tanto estético quanto relacional, isto é, que converge os signos de pertença com os princípios ideológicos de respeito às diferenças. Assim, tanto na Sra. Krawitz como na Massivo, a liberdade experimentada em outros clubes amadureceu. Aos poucos o público consumidor – majoritariamente gay – diversifica-se. Ainda que mais de metade do público pertencesse à comunidade gay masculina, os clubes não aceitavam este termo reducionista: o Massivo e o Krawitz contribuíram para desmistificar e passar a unir todos os grupos (Palomino, 1999). Todos os acontecimentos se tornavam – para este público ávido por novidade e experimentação – em momentos performativos que uniam música, moda e libertação das formalidades sociais. Como pontuado pela DJ da Krawitz e responsável pela criação da festa *Cio* destinada ao público gay feminino, Glaucia ++, “eram festas livres, e as pessoas estavam se descobrindo em tudo, em moda, em música, em comportamento”, e ainda acrescenta: “A liberdade e o respeito experimentados nas festas da época acabaram influenciando a abertura da mente da sociedade, porque as pessoas que frequentavam começaram a ser vistas, começaram a fazer barulho” (Glaucia++ In Ribeiro, 2016, s/p).

Geograficamente localizados em espaços que nos anos 1990 ainda não usufruíam do *hype* que possuem hoje – com exceção do Massivo, localizado na área nobre dos Jardins – a cena *clubber* paulista e a ressonância social que esta produzia – nos média são inúmeros artigos e vocábulos na Folha Ilustrada – foi responsável por uma requalificação urbana. Se em Londres, a cena *clubber* e os negócios diurnos a ela associados foram responsáveis por uma reordenação qualitativa do East End e do Soho, em São Paulo ela populariza e dinamiza o uso de regiões socialmente marginalizadas, com foco na Rua Augusta – nomeadamente a Baixa Augusta. Se nos primórdios dos 1990 era conhecida pelos prostíbulos, prédios decadentes e uso de drogas, o movimento gay dos clubes noturnos juvenis – mesmo que pendular – funciona como um renascimento, atraindo negócios complementares – bares coordenados por jovens, lojas de estilistas recém-formados, etc. – para uma ocupação diurna deste enclave (Assef, 2016, s/p).

Semelhantemente ao caso londrino – embora não espacialmente como o Soho nos seus usos diurnos e noturnos sobrepostos – a cena *clubber* paulista convergia numa energia criativa. E talvez a moda, de entre todas as disciplinas criativas, tenha sido a que melhor participa desse movimento. Figura fulcral desse processo, Alexander Herchcovitch – judeu ortodoxo de origem polonesa e romena, filho de uma proprietária de confecção – ascende rapidamente no campo da moda, assumindo-se como a figura do criador brasileiro de qualidade internacional. De seu escandaloso desfile de formatura, em 1993, na Faculdade Santa Marcelina, Alexandre realiza uma apresentação independente em Londres, em 1999, e posteriormente passa a apresentar suas coleções em Paris, como o único estilista brasileiro integrante da *Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode* (Abest, 2020)²⁰. No cenário da moda internacional, Herchcovitch mostrava as mesmas coleções que posteriormente se-

20 Associação Brasileira de Estilistas.

riam desfiladas na São Paulo Fashion Week²¹, sendo um dos designers brasileiros a alcançar maior credibilidade internacional.

Participante assíduo dessa cena, Herchcovitch absorve e traduz para as suas criações as dimensões estéticas de uma vanguarda musical. Num movimento semelhante ao de McQueen na cena inglesa – *club to catwalk* – esta cena tornava-se um ponto relacional de encontro: a noite era traduzida para o dia, a *club culture* transformava-se em *club couture*. A importância de designers como Herchcovitch reside exatamente na sua mobilidade social, trazendo as experimentações mais agressivas para os campos legitimados e até mesmo mercantilistas da moda. Como pontua Cosac, “frequentador das casas noturnas de São Paulo na década de 1990, época em que foi sacralizada sua icônica caveira, iniciou sua carreira produzindo roupas para drag queens. Uma década e meia depois, ele assinou todos os uniformes do McDonald’s” (Cosac, 2015, p. 23).

Portanto, não representa nenhuma surpresa que no seu desfile de conclusão de curso em 1993²², Alexandre Herchcovitch tenha apresentado a drag queen Márcia Pantera utilizando uma túnica religiosa branca com uma cruz invertida pintada em preto. A modelo carregava um longo terço nas mãos e chifres na cabeça, enquanto caminhava, Pantera ia deixando um rastro de sangue pela passarela também coberta por um tecido branco. Desfilou

21 A São Paulo Fashion Week – maior semana de moda brasileira – nasce no início da década de 1990 através de uma parceria do empresário Paulo Borges com Cristiana Arcangeli, dona da empresa de cosméticos Phytoervas. O nome Phytoervas Fashion permanece até 1996, quando Borges se desliga de Arcangeli e passa a realizar o evento no Shopping Morumbi. Conhecido como Morumbi Fashion, o evento só passa oficialmente a ser chamado de SPFW em 2001. Desde o início, a finalidade de Borges era produzir um lugar de destaque aos criadores brasileiros, rompendo com uma moda nacional que apenas espelhava as produções parisienses. Alexander Herchcovitch que desfila no evento desde sua primeira edição talvez tenha sido um dos designers a alcançar maior credibilidade internacional, apresentando coleções em Paris, Londres e Nova Iorque (Faria, 2017).

22 Apenas um ano após o desfile de conclusão de curso de McQueen, *Jack The Ripper Stalks His Victims*, em 1992.

também, nesse momento, o *multiclubber* paulista e *host* do clube Sra. Krawitz, Johnny Luxo, que exibia chifres metálicos na testa e carregava um fórceps, a comprimir uma boneca-bebê também respingando “sangue”. Assim como para McQueen, a cena *clubber* era para Herchcovitch um espaço de produção de afetos. Nasce ali – nas muitas noitadas em clubes como o Sra. Krawitz, Nation, Massivo e Madame Satã – a proximidade e amizade com figuras emblemáticas: a drag queen Márcia Pantera, a modelo Geanine Marques, Johnny Luxo, Erika Palomino. A relação Herchcovitch/Pantera em particular foi bastante profícua, em 2010 o estilista afirmou ter confeccionado mais de 300 roupas para ela (Faria, 2017, p. 42).

O desenvolvimento de um mercado imagético brasileiro – semelhante ao londrino nos termos descritos por McRobbie (1998) – é exatamente o que provoca um diálogo possível entre a relevância estética e a relevância social, isto é, aquilo que é performado na noite como propulsor de um mercado diurno de moda, e que, muitas vezes, será novamente visto e direcionado às manifestações estéticas na cena *clubber*. A partir de uma viragem nos meios de consumo – com enfoque no consumo destas imagens – esses agentes dissidentes acabam por galgar uma função social. Os capitais culturais negociados desdobram-se em outras instâncias. A relevância de Herchcovitch nesse contexto – assim como a de McQueen – deve-se, portanto, à sua circulação que transcende o clube. Como frequentador dessas cenas é reconhecido e venerado nestes territórios simbólicos, mas ao desenvolver uma atividade diurna que se pretende mercantilista, o criador torna-se responsável pela divulgação dos anseios e experimentações de toda uma geração. Inicialmente operando através daquilo que Bourdieu (1996) descreve como antieconomia (uma modalidade de iniciativa na qual a integridade e o sucesso artístico são utilizados para mascarar a fragilidade dos negócios e a explicação para seu fracasso), Herchcovitch transforma-se numa esfinge geracional. O choque e as polêmicas transformadas em capital simbólico para posteriormente produzir capital econômico e cultural.

A estética *club* de Herchcovitch nos seus primeiros anos bebe diretamente da cena noturna paulista, designadamente da primeira apresentação que viu da drag queen Marcia Pantera em 1988 na boate Nostromondo. Herchcovitch congrega o aspecto fetichista no emprego dos materiais sobranes da confecção de lingerie da mãe misturados com látex e couro, as algemas, os chicotes, mas também o *glam* tardio de Boy George (Viveiros, 2015, p. 90). Não é de estranhar que os primeiros comentários sobre seu trabalho destacassem esse lugar de tensão entre o mundo diurno e as identidades lúdicas noturnas onde se esgarçavam diferentes exigências societais. Em reportagem de 1993 lia-se “Herchcovitch desfila o cortiço e o hospício” (Machado, 1993, s/p); em outra, de 1994, “trem fantasma” é o título que busca condensar a sua estética. Ainda em 1994, “Prostitutas foram primeira clientela” (Machado, 1994, s/p). Apesar de sumariamente moralistas, esses títulos nos auxiliam no desvelamento da relação entre moda vanguarda e as cenas noturnas *underground*. Quando confrontado com a questão de seus primeiros modelos terem sido comercializados por uma clientela de prostitutas de rua e transexuais, Herchcovitch responde: “ainda faço, porque dá para ‘viajar’ muito e, já que elas usam mesmo, faço com muito amor” (Machado, 1994, s/p). Em Herchcovitch visualiza-se uma sinalização ainda mais intensa de sobreposição entre espaços de performatividade noturna e negócios diurnos. Se McQueen desfilou suas primeiras coleções em armazéns abandonados e garagens industriais no leste londrino, Herchcovitch utilizava os clubes como a locação ideal de suas apresentações. Suas três primeiras coleções foram mostradas em clubes noturnos de São Paulo (no Columbia em 1993, e na Rave em 1994). Nas palavras do próprio estilista: “o *underground*, ou algo que é menos difundido e novo, desperta a curiosidade daqueles que estão atentos. No *undergournd* surgem ideias, o ambiente é livre e as pessoas se expressam com maior coragem e sem muitas amarras, surgindo aí alguma novidade” (Herchcovitch, 2015, p. 154).

Da boneca ensanguentada desfilada por Johnny Luxo aos vestidos que brilham no escuro desfilados na SPFW, a produção de

Herchcovitch – assim como a de McQueen – apresentava referências da sua vivência nas cenas noturnas. Os estilos evoluíram, adaptaram-se para questões mais mercadológicas, mas nas palavras do próprio Herchcovitch, a dimensão do *underground* seria sempre um eixo estruturante da sua experimentação. “Fui chamado de estilista *underground*, e essa palavra aparece até hoje quando alguém tenta me descrever como artista ou quando fala do meu trabalho”. Com o passar dos anos, a sua produção não podia ser mais descrita assim, deixara de ser tão inacessível, a produção em série aumentou, “mas o *underground* sempre será uma fonte importante para olhar” (Herchcovitch, 2015, p. 154).

5. Do clube para a passarela. Da passarela para o clube outra vez. Moda e cenas musicais contemporâneas

Descrever e estudar do ponto de vista sociológico as juventudes criativas britânica e paulista dos anos 1990 só é possível através desta abordagem multidirecional que perspectiva as manifestações das cenas musicais como frentes contíguas num outro tipo de cultura total. Espaços de convergência e catalisação, os clubes noturnos do Soho e do East End, assim como as boates de São Paulo, tornam-se territórios de encontro entre os diferentes grupos culturais – artistas, designers de moda, teatrólogos, músicos, DJs – de modo que se transformam em grandes caldeirões socioculturais, cozinhando no mesmo fogo simultaneamente os ingredientes da renovação estética cultural do fim de século.

As relações aqui traçadas entre os dois criadores, geograficamente distantes, mas inseridos em cenas semelhantes, apontam-nos uma força transformadora e equalizadora a nível cultural que as cenas *clubbers* estiveram aptas a oferecer. Apesar de muitos pontos de convergência, há certamente outros tantos de divergência. Separados por um oceano, mas desenvolvendo, cada qual à sua maneira, as suas estéticas e inserções ideológicas, o caso McQueen - Herchcovitch pode ser destacado como

uma ilustração das negociações de capitais sociais, estéticos e econômicos envolvidos nas cenas musicais, artísticas e de moda contemporânea.

O papel que as cenas *clubbers* assumem para esses jovens designers de moda é indiscutivelmente múltiplo: primeiro como espaço de experimentação das suas subjetividades, afetos, limites e gostos; segundo porque atuam como ponto espacial de encontro entre grupos pertencentes às mesmas realidades juvenis, produtores e consumidores de dinâmicas culturais aproximadas; terceiro porque servem de espaço de subsistência criativa e financeira, isto é, de local de inspiração e de mercado cativo para as suas produções; e quarto, porque atuam como plataforma de lançamento destes jovens criadores, o que se traduz num processo de absorção – lenta e de duras perdas – do *underground* para o *mainstream* (Bennett & Guerra, 2019).

Estamos a considerar um momento particular da história, em que os contextos globais se encontram mais ou menos homogeneizados e a cultura num processo visível de mundialização – assimétrica, mas constante. Assim, se para Evans (2012), essas dinâmicas caracterizam-se com um sentido de *fin-de-siècle* “poderia ser Viena no final do século, ou Paris nos anos 1930, ou ainda Londres nos anos 1990” (2012, p. 5), é porque há uma perturbação societal e emocional que conduz os jovens a estas cenas e estas cenas de volta para o mundo. É neste sentido também que nestas prosopografias é possível aproximarmos cenas aparentemente divergentes como Londres e São Paulo, nos anos 1990, e as figuras que nelas circulam como McQueen e Herchcovitch.

Personas fulcrais da dinâmica *club to catwalk to club*, McQueen e Herchcovitch são agentes sociais determinantes (improváveis) para compreendermos como os capitais e os valores são negociados e materializados nas cenas musicais contemporâneas. O primeiro falecido em 2010, e o segundo afastado de sua marca homônima desde 2015, não figuram mais diretamente na cena

clubber contemporânea. Todavia seu contributo é inegável nas análises sociológicas das *hidden economies* musicais e da moda em suas respectivas cidades nos anos 1990. Quando confrontado por certo entrevistador sobre as semelhanças entre seu trabalho e o de McQueen – ambos utilizavam a caveira como símbolo máximo de suas marcas – Herchcovitch responde prontamente: “há, de fato, um mundo em comum que foi explorado por ambos de maneira bem diferente, mas sempre contestadora e inquieta” (Herchcovitch, 2015, p. 248).

Referências

- Assef, Claudia. Massivo 25 anos depois. **FOLHA UOL**, 19 de setembro de 2016. Disponível <<https://musicnonstop.uol.com.br/massivo-25-anos-depois-o-clube-que-levou-a-cultura-clubber-para-novela-das-8-faz-festao-para-celebrar-bodas-de-prata/>> Acesso em: 09 de abril 2020
- Becker, Howard S. **Art worlds**. Londres: University of California Press, 1984.
- Bennett, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. **Journal of Sociology**. v. 44, n. 4. p. 419 - 432, 2008.
- Bennett, Andy. The post-subcultural turn: some reflections 10 years. **Journal of Youth Studies**, v.14, n. 5, p. 493-506, 2011.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula. **Underground music scenes and DIY cultures**. Oxford: Routledge, 2019.
- Berner, Soianne. Relive the heady nights of this 90s alt London club. **Dazed**. 15 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/photography/article/29804/1/relive-the-heady-nights-of-this-90s-alt-london-club>> Acesso em 07 de junho de 2020.
- Blánquez, Javier. Progressión lógica: jungle, drum'n'bass y 2Step. In: Blánquez, Javier; Morera, Omar (coord.). **Loops: una historia de la música electrónica**. Barcelona: Resevior Books, 2006.
- Blum, Alan. Scenes, Public. **Art|Culture|Ideas**, n. 22-23, p. 7-35. 2001.
- Bourdieu, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- Brookman, Chris. **Forever Young: Consumption and evolving neo-tribes in the Sydney rave scene**, 2001. Tese (Bacharelado) Universidade de Sydney, Sydney.

Callahan, Muareen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda.** Rio de Janeiro: Fábrika 231, 2015.

Clarke, John et al. Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview. In: S. Hall & T. Jefferson (Eds.). **Resistance through rituals: Youth subcultures in post war Britain.** Londres: Hutchinson, 1976.

Cosac, Charles. In: **Alexandre Herchcovitch 1:1**, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Crane, Diana. **The production of culture – media and the urban arts.** Londres: SAGE, 1992.

Crane, Diana. **A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas.** São Paulo: Editora Senac, 2006.

Evans, Caroline. **Fashion At The Edge: Spectacle, modernity and deathliness.** New Haven: Yale University Press, 2012.

Faria, Thamires Rita. **A construção da legitimidade através dos desfiles e da crítica: a primeira década de trajetória do estilista Alexandre Herchcovitch, 1993-2002.** Dissertação de Mestrado, 2017. Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

Figueredo, Henrique Grimaldi. **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010),** 2018. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

Figueredo, Henrique Grimaldi. The Soho scene and the aesthetic transformations in British fashion in early 90s. In: Guerra, Paula; Alberto, Thiago Pereira. **Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes (Vol. 4).** Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2019.

Foucault, Michel. **The order of things.** New York: Vintage Books, 1971.

Gibson, Chris & Pagan, Rebecca. **Rave culture in Sydney, Australia: mapping youth spaces in media discourse.** 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/2872754/Rave_culture_in_Sydney_Australia_mapping_youth_spaces_in_media_discourse> Acesso em: 09 de abril de 2020.

Goulding, Christina & Shankar, Avi. Age is just a number: Rave culture and the cognitively young “thirty something”. **European Journal of Marketing**, v. 38 n. 5/6, p. 641-658, 2004.

Guerra, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal.** (Tese de Doutorado), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

Guerra, Paula. Between psychedelia and artistic transgression: vanguards, proto-punk and musical experimentation. In: P. Guerra (Ed.). **On the road to the American underground** (p. 13-30). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015a.

Guerra, Paula. Flying away: electronic dance music, dance culture, psytrance, and new sounds in Portugal. In: E. Simão; A. M. da Silva; S. T. de Magalhães (Eds.). **Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture** (p. 307-336). Hershey: IGI Global, 2015b.

Hebdige, Dick. **Subcultura: o significado do estilo**. Lisboa: Maldoror, 2018.

Herchcovitch, Alexandre. Respostas às entrevistas. In: **1:1**. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

Huq, Rupa. **Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World**. Londres: Routledge, 2006.

Kahn-Harris, Keith. Unspectacular subculture? Transgression and mundanity in the global extreme metal scene. In: A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.). **After subculture: critical studies in contemporary youth culture** (p. 107-118). Basingstoke: Palgrave, 2004.

Leadbeater, C. and Oakley, J. **The independents**. London: Demos, 1999.

Machado, Álvaro. Herchcovitch desfila o cortiço e o hospício. Caderno 2, **O Estado de São Paulo**, 1993.

Machado, Álvaro. Prostitutas foram a primeira clientela. Caderno 2, **O Estado de São Paulo**, 1994.

Maffesoli, Michel. **Les temps des tribus**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

McRobbie, Angela. **British fashion design: Rag trade or image industry?** London: Routledge, 1998.

McRobbie, Angela. Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds, **Cultural Studies**, v.16, n. 4, p. 516-531, 2002.

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

Palomino, Erika. Johnny Luxo, **Folha de São Paulo**. 11 de março de 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/11/ilustrada/12.html>> Acesso em: 09 de abril de 2020.

Park, Robert E. **The City**. Chicago: University of Chicago Press, 1925.

Redação Folha de São Paulo Ilustrada. Hetero-tecno é o personagem, **Folha de São Paulo Ilustrada**. 25 de março de 1997. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/25/ilustrada/12.html> >

folha.uol.com.br/fsp/1997/3/25/ilustrada/27.html> Acesso em: 09 de abril de 2020.

Reynolds, Simon. **Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture**. New York: Routledge, 1999.

Ribeiro, Eduardo. O que os clubbers paulistanos nos ensinaram sobre diversidade sexual, **Vice**. 07 Junho 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/xy9gd7/cena-clubber-sao-paulo-diversidade> Acesso em: 09 de abril de 2020.

Sá, Simone Pereira de. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: Lemos e Cunha (orgs.). **Olhares sobre a cibercultura**. Ed Sulinas: Porto Alegre, 2003.

St. John, Graham. **The local scenes and global culture of psytrance**. Londres: Routledge, 2010.

Stahl, Geoff. 'It's like Canada reduced': setting the scene in Montreal. In: A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.). **After subculture: critical studies in contemporary youth culture** (p. 51-64). Basingstoke: Palgrave, 2004.

Straw, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural studies**, v.5, n.3, p. 368-388, 1991.

Thomas, Dana. **Gods and Kings: The rise and fall of Alexander McQueen and John Galliano**. New York: Penguin Books, 2015.

Thomas, Dana. Galliano and McQueen: clubland culture. **Evening Standard**. 25 de Fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/galliano-and-mcqueen-clubland-couture-10069356.html>> Acesso em 07 de junho de 2020.

Thornton, Sarah. **Club cultures: music, media and subcultural capital**. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

Thornton, Sarah. The Social Logic of Subcultural Capital. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. **The Subculture Reader**. London: Routledge, 1995.

Thrasher, F. **The Gang**. Chicago: Chicago University Press, 1927.

Viveiros, Eduardo. 1:1 Alexandre Herchcovitch. In: Cosac, Charles (Org.), **1:1 Alexandre Herchcovitch**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Watt, Judith. **Alexander McQueen, the life and the legacy**. Nova York: Harper Design, 2012.

Whitley, Zoe. Wasteland/Wonderland. In: Wilcox, Claire (org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams, 2015.

Whyte, William Foote. **Street Corner Society: The social structure of an Italian slum**. Chicago: Chicago University Press, 1943.

Willis, Paul. **Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs**. Aldershot: Gower, 1977.

Wilson, Andrew. **Alexander McQueen: Blood beneath the skin**. Londres: Simon & Schuster, 2015.

Recebido em 30/04/2020

Aprovado em 10/06/2020

Luta pela Terra, Performance e Protagonismo Infantil no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (Brasília – 2018)

*Luciana Hartmann**

*Jonielson Ribeiro de Sousa***

*Ana Carolina de Sousa Castro****

Resumo

De uma perspectiva etnográfico-performativa, este artigo pretende debater as imbricações entre performance, luta pela terra e protagonismo infantil no I Encontro Nacional dos Sem Terrinha, evento que reuniu 1200 crianças de 24 estados brasileiros no mês de julho de 2018, em Brasília/DF. Partindo de nossa experiência no Projeto “Crianças Protagonistas” com a Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, e do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, buscamos refletir sobre as partilhas realizadas com as crianças durante esse e em outro evento ocorrido em 2020. Nesse diálogo, recorreremos ao vasto material produzido pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), bem como às recentes pesquisas realizadas por Barros (2013), Couto (2014), Ramos (2013), Rosseto (2016), Rudi (2018), Vendramini (2013), entre outros. **Palavras-chave:** MST. Crianças Sem Terrinha. Protagonismo infantil. Estudos da performance. Infância.

* Pesquisadora PQ Cnpq - Nível 2. Professora do Departamento de Artes Cênicas e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UnB e em Performances Culturais/UFG. Atua na área de Pedagogia do Teatro e da Antropologia da Performance. E-mail: luhartm71@gmail.com

** Mestre em Desenvolvimento Sustentável - Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT) - Universidade de Brasília – DF. Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais - Universidade Federal de Goiás – GO. E-mail: jonielsondesouza@gmail.com

*** Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. E-mail: anacarolina000@gmail.com

Fight for Land, Performance and Children's Protagonism at The 1st National Meeting of Children Without Land (Brasília - 2018)

Abstract

Adopting an ethnographic-performative perspective, this article aims to discuss the relationship between art, struggle for land and children as protagonists at the First National Meeting of the Landless Children, an event that brought together 1200 children from 24 Brazilian states in July 2018, at Brasília / DF - Brazil. Based on our experience in the "Protagonists Children" Project with the Pedagogy of the Oppressed, by Paulo Freire, and the Theater of the Oppressed, by Augusto Boal, we intend to think over the shares made with the children during this and another meeting that took place in 2020. In this dialogue, we used the vast material produced by the Movement of Landless Rural Workers (MST), as well as the recent research carried out by Barros (2013), Couto (2014), Ramos (2013), Rosseto (2016), Rudi (2018), Vendramini (2013), among others.

Keywords: MST. Landless children. Child as protagonist. Performance studies. Childhood.

Lucha por La Tierra, Performance y Protagonismo Infantil en el 1er Encuentro Nacional de Niños Sin Tierra (Brasilia - 2018)

Resumen

Adoptando una perspectiva etnográfica-performativa, este artículo tiene como objetivo discutir las relaciones entre la performance, la lucha por la tierra y el protagonismo infantil en el Primer Encuentro Nacional de los Niños Sin Tierra, que reunió a 1200 niños de 24 departamentos brasileños en julio de 2018, en Brasilia. / DF. Con base en nuestra experiencia en el Proyecto "Niños Protagonistas" con la Pedagogía del Oprimido, de Paulo Freire, y el Teatro del Oprimido, de Augusto Boal,

buscamos reflexionar sobre las acciones hechas con los niños durante este y otro evento que tuvo lugar en 2020. En este diálogo, utilizamos el vasto material producido por el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST), así como las investigaciones recientes de Barros (2013), Couto (2014), Ramos (2013), Rosseto (2016), Rudi (2018), Vendramini (2013), entre otros.

Palavras-clave: MST. Niños sin tierra. Protagonismo infantil. Estudios de la performance. Infancia.

Introdução

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um dos mais importantes movimentos sociais do Brasil e do mundo e tem entre seus principais objetivos a luta pela terra e pela reforma agrária. Com mais de 30 anos de atuação, o MST está presente em 24 estados e nas 5 regiões do País, contabilizando cerca de 350 mil famílias já assentadas e atualmente é o maior produtor de alimentos orgânicos no Brasil. Na organização e funcionamento do Movimento, a arte, o canto, a dança, o teatro, a performance, a poesia oral, ocupam um papel fundamental. Em julho de 2018, às vésperas das eleições presidenciais brasileiras, que deram vitória a um candidato alinhado com a bancada do Congresso Nacional chamada de “BBB” (Boi, Bala e Bíblia, ou seja, dos representantes ultraconservadores do agronegócios, da indústria de armas e dos evangélicos), o MST realizou na capital do País o I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha, que reuniu 1200 crianças vindas de 24 estados brasileiros. No pavilhão de eventos do Parque da Cidade de Brasília elas montaram suas barracas e durante quatro dias participaram de plenárias, oficinas, atividades artísticas e fizeram uma marcha pela Esplanada dos Ministérios, sempre identificadas pelo boné vermelho do Movimento dos Sem Terra. As Crianças Sem Terrinha não estão apenas acostumadas a acompanhar seus familiares em manifestações, elas também exercem um papel importante na atuação pública do Movimento. Todos compõem um mesmo

corpo político, que reivindica escolas no campo, alimentação saudável e reforma agrária.

Há cerca de 10 anos temos desenvolvido pesquisas com crianças, em diversos contextos sociais e das periferias, ouvindo, contando e produzindo histórias com elas, privilegiando a escuta de suas vozes, opiniões e saberes. Interessadas¹ em conhecer mais de perto a realidade das crianças “Sem Terrinha”, aceitamos o convite para participar como voluntárias no evento, ministrando uma oficina de Jogos do Teatro do Oprimido, na qual participaram cerca de 20 crianças. Neste artigo pretendemos debater as relações entre performance, luta pela terra e protagonismo infantil no I Encontro Nacional dos Sem Terrinha, a partir das partilhas e observações realizadas com as crianças durante este e em outro evento menor, ocorrido em 2020. Adotamos o que estamos chamando de uma metodologia “etnográfico-performativa”, que prevê tanto a coautoria das crianças nas decisões sobre a forma de desenvolver as atividades quanto intervenções diretas das pesquisadoras, por meio de jogos teatrais e performances, no sentido de propor questionamentos, críticas e partilhas de saberes.

Teatro, performance e protagonismo infantil

Não basta aprender a ler e escrever: é preciso sentir, ver e ouvir, produzir imagens, palavras e sons.

A terra, a água e o ar; a palavra, o som e a imagem são bens da humanidade.

Arte é direito e obrigação,
forma de conhecimento e gozo.

Arte é dever de cidadania! Arma de libertação!
(Augusto Boal)

¹ Levando em consideração que dos/as três autores/as, duas são mulheres, optamos em redigir o texto no feminino.

O MST vem utilizando, desde a sua formação, práticas teatrais na simbolização e reflexão sobre a própria realidade dos trabalhadores e trabalhadoras rurais Sem Terra e isto ocorre igualmente nos eventos com os Sem Terrinha. Como afirmam Ramos e Aquino (2019, p. 173), “A relação linguagens, artes e cultura associada à prática política está presente nas mobilizações infantis no MST, sendo um lugar de encontro, de festa, de brincadeiras, de luta e negociações”. Neste artigo, para além de procurarmos compreender como esses processos vêm ocorrendo (o que já vem sendo feito por outros pesquisadores²), trataremos especificamente de nossas propostas e percepções em dois eventos nos quais compartilhamos saberes com as crianças Sem Terrinha através do teatro.

Buscaremos nesse exercício a seis mãos, entre uma mestranda, um doutorando e uma professora que vêm trabalhando juntas, trilhar caminhos apontados pelo que propomos chamar de “etnografia performativa”. Esta proposta metodológica é um desenvolvimento da ideia de “etnografia propositiva” que temos experimentado em diversos contextos de pesquisas realizadas com crianças e jovens (Hartmann, 2017, 2018; Hartmann e Silva, 2019), que prevê não apenas a “observação participante”, mas processos de ação artística (performativa) e partilha concreta com as crianças.

Embora na prática utilizemos métodos e técnicas oriundas de nossas experiências com o teatro, especialmente com o Teatro

2 Ver, por exemplo, Rafael Villas Boas, que é professor na Licenciatura da Educação no Campo da Universidade de Brasília e vem debatendo como o Teatro do Oprimido contribui na formação política juvenil do MST (2013); Eliene Rocha et al. (2015), que relatam experiências baseadas na cultura popular e na comunicação, em articulação com processos de formação de jovens numa perspectiva de pertencimento identitário e territorial, realizadas por grupos de assentados da Reforma Agrária e Quilombolas; Luciana Rudi (2018), que em sua pesquisa de doutorado vai tratar especificamente dos Encontros dos Sem Terrinha e do protagonismo das crianças nestes eventos; e Márcia Ramos e Lígia Aquino (2019), que vão abordar a educação política que pauta a organização e participação dos Sem Terrinha em manifestações infantis do MST e seu lugar na constituição da identidade do Movimento.

do Oprimido de Augusto Boal, como detalharemos à frente, conceitualmente vamos operar com a noção que acreditamos mais ampla e produtiva de “performance”. Entendemos a performance como algo que ocorre na interação humana e que é capaz de gerar transformações em quem a executa e em quem a observa. Como defende o antropólogo britânico Edward Schieffelin (1995, p. 198), a performance é inerentemente interativa e fundamentalmente arriscada. Destaca-se a importância da copresença física dos sujeitos em situações ou eventos não apenas de caráter artístico, mas também de reivindicação de direitos, de debate e formação sociopolítica, como ocorre nos encontros das Crianças Sem Terrinha. Tais eventos, de caráter extracotidiano, deflagram e expressam frequentemente conflitos, demarcando atitudes de oposição de um coletivo a uma situação de opressão. No nosso caso, acreditamos que a investigação por meio de práticas estéticas, lúdicas, performáticas permite constatar coletivamente como determinados comportamentos, ações e discursos são gerados e transmitidos, conferindo aos atores envolvidos uma percepção em relação a sua própria situação social. Dialogamos aqui com Richard Schechner (2011), que aposta na performance como vetor de transformações individuais ou coletivas, que levam o performer e quem o assiste – ou de algum modo participa do ato performático – a uma consciência crítica de si mesmo e da realidade social. Esther Jean Langdon (2007) também aponta as possibilidades transformativas dessa interação, que coloca a experiência em relevo em contextos de reafirmação identitária diante de conflitos político-sociais, como ocorre com povos autóctones, movimentos camponeses ou comunidades tradicionais, gerando, inclusive, reinvenções de tradições. Acreditamos, portanto, que os estudos da performance podem contribuir para compreender como se constrói o protagonismo infantil nos encontros das crianças Sem Terrinha.

Pensamos o protagonismo aqui não como um lugar de exclusividade de voz e presença em cena, mas, ao contrário, como uma possibilidade de lançar luz (ou os holofotes, para aproveitar a

metáfora teatral), para esses sujeitos que frequentemente são excluídos dos processos político-sociais: as crianças. Como criticam os organizadores da coletânea “Infâncias e Pós-colonialismo” (Faria et al., 2015), se olharmos para os processos de crítica pós, des ou decolonial nas últimas décadas, diversas coletividades foram em busca de reconhecimento e de contar a história de seu ponto de vista, como indígenas, negros, mulheres, pessoas trans, pessoas com deficiência, etc. Nesse contexto, no entanto, as crianças permanecem como “os últimos excluídos”, pois ainda são os adultos que estão contando suas histórias, falando em seu nome e reivindicando seus direitos.

Sim, nós as autoras deste artigo somos adultas, mas pretendemos aqui propor um exercício, ainda que modesto, de partilhar a voz com nossos interlocutores Sem Terrinha. Inspirados em Helena Singer (2017), buscamos entender criticamente quem são os que costumam ser os protagonistas tradicionais dos processos sociais para então localizar, neles, as crianças. A ideia, portanto, não é de protagonismo exclusivo, mas de que cada sujeito envolvido assuma seu protagonismo e aceite alterná-lo com os demais. Como diz Singer, inspirada na Pedagogia de Autonomia, de Paulo Freire:

para que o protagonismo do estudante se realize é preciso que seu educador também seja protagonista do próprio trabalho. O termo “educador”, além de abranger uma categoria profissional maior que a dos professores escolares, também se mostra mais coerente com essa nova forma de se posicionar na relação com os estudantes ou educandos. Nesse entendimento, o papel do educador não é o de transmitir conhecimentos, mas o de criar e oferecer condições que potencializem a aprendizagem e o desenvolvimento integral de seus estudantes. (Singer, 2017, p. 19-20).

A etnografia performativa aqui proposta busca articular investigação, criação e intervenção, concebendo a prática teatral como forma de intercambiar conhecimentos com o coletivo envolvido

na pesquisa. Numa junção propositiva entre teatro e etnografia, buscamos estratégias metodológicas similares as do etnoteatro, como proposto por Salgado (2013), que trabalha tanto com a investigação “sobre” como também “com” os próprios participantes, o que gera possibilidades de atuação/intervenção socio-política, protagonizada pelos atores sociais sobre o meio em que vivem.

Edna Rosseto (2016), pesquisadora e educadora do MST, complexifica ainda mais essa relação, debatendo o “fazer com, o fazer para e o fazer sobre” as crianças Sem Terrinha. Em sua tese de doutorado ela defende que essas três dimensões não ocorrem separadamente e que implicam em possibilidades e desafios concernentes à própria formação dos educadores. Em nossa intervenção, que ocorreu em momentos pontuais, extracotidianos, de encontros dos Sem Terrinha, interessa-nos especialmente o “fazer com”, concordando com a autora quando afirma que

O “fazer com” é também demonstrar que os meninos e meninas Sem Terra têm capacidade de elaboração, de defender e construir um projeto de sociedade, sem perder a dimensão lúdica e revolucionária da sua classe. E, por parte dos educadores e educadoras, demonstrar a responsabilidade de construir coletivamente o processo de formação humana das crianças. (Rosseto, 2016, p. 216).

Acreditamos que essa forma de fazer pesquisa, que alia etnografia e teatro/performance, possibilita a emergência das percepções das crianças acerca do mundo em que vivem.

Para tratar especificamente dos Sem Terrinha, começemos com algumas perguntas: como surgiu a designação “Sem Terrinha”? As próprias crianças se denominam assim ou foi uma denominação dada pelos adultos? Essas questões nos foram colocadas no debate que sucedeu a apresentação de nossa pesquisa no Painel “Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Periféricas”, realizado

no Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia, em junho de 2019. A resposta, como não poderia deixar de ser, partiu de nossa observação: as próprias crianças se autodenominam dessa forma. Mas as questões impulsionaram o aprofundamento da pesquisa e descobrimos na dissertação de Luciana Correia, intitulada “Os Filhos da luta pela terra: as crianças do MST”, que teria sido realizada durante o primeiro Encontro Estadual de Crianças Sem Terra, realizado em São Paulo, em 1997, quando meninas e meninos participantes do Movimento começaram a se denominar “Sem Terrinha”, e aos poucos este nome teria se espalhando por todo País (Correia, 2004, p. 40).

No bojo dessa discussão, consideramos importante salientar ainda um dado que foi constatado por Gustavo Belisário Couto na etnografia realizada no Acampamento Canãa (MST – Distrito Federal). Segundo ele, nesse contexto, crianças e adultos não são concebidos como ontologicamente diferentes: “Em um lugar em que crianças e adultas não possuem ontologias distintas, tempo, política e faz de conta mesclam-se em uma forma de ocupar o chão para desafiar o Estado.” (Couto, 2016, p. 96). A luta, no MST, é da família. Vida e política estão imbricadas, logo, as crianças fazem parte desse imbricamento (Paterniani apud Couto, 2016). Essa constatação nos permite pensar que os Sem Terrinha, embora com esta identificação politicamente definida em contextos específicos, são acima de tudo Sem Terra.

Nesse imbricamento, de acordo com Rudi (2018), o Movimento pensa a educação das crianças desde seu nascimento, dando progressão, de acordo com a idade, a aspectos relacionados à brincadeira, diversão, autonomia, aprendizado formal, coletividade, luta por direitos e ao trabalho, principalmente voltado ao contexto do meio rural. A autora também vai problematizar o protagonismo infantil no contexto de eventos dos Sem Terrinha. Segundo ela, no Movimento, as crianças têm participação ativa na luta pela reforma agrária, seja no âmbito organizativo, seja pautando reivindicações, dentre outras ações. No entanto, observa que tal questão é,

de certa forma, muitas vezes pensada a partir da ótica dos adultos sobre o que seria uma atitude protagônica das crianças. Ou seja, os adultos tenderiam a considerar protagonistas as crianças que assumem um lugar a elas destinadas. No entanto, a autora percebe que o protagonismo também é manifesto em atos que não raras vezes surpreendem os próprios adultos (Rudi, 2018).

Esse aspecto também foi percebido por Rosseto e por nós, sobretudo em relação à capacidade de organização e de cuidado das crianças entre si. Nas marchas, por exemplo, elas costumam ficar atentas para que os companheiros não se percam, auxiliam com a distribuição de alimentos e água e entoam em meio ao grupo frases como: “Sou Sem Terrinha do MST, acordo todo dia pra Lutar, você vai ver!”. Como afirma Monyse Barros na dissertação “Os Sem Terrinha: uma história da luta social no Brasil (1981-2012)”: os Sem Terrinha “são cada vez mais sujeitos do processo histórico na Luta pela Terra no Brasil” (Barros, 2013, p. 18).

Como educadores, temos defendido, teórica e praticamente, que as “pedagogias performativas” (Pineau, 2010; Icle e Bonatto, 2017; Hartmann, 2018) propiciam uma relação mais horizontal, crítica e produtiva com as crianças, dentro e fora das salas de aula. Entendemos que as “pedagogias performativas” dialogam com as propostas pedagógicas de Paulo Freire e de Augusto Boal, tanto pela ênfase na autonomia dos sujeitos nos processos educacionais, defendida por Freire (2009), quanto pelo reconhecimento da arte, como vimos na epígrafe de Boal, acima, como “um direito, obrigação, forma de conhecimento e gozo”.

Por meio dessas abordagens pedagógicas temos desenvolvido, desde 2016, em colaboração com estudantes de Iniciação Científica, mestrado e doutorado, o projeto “Crianças Protagonistas: artes cênicas e diversidade na escola”³, que enfatiza a escuta das

3 O projeto recebe recursos do Edital 03/2016 – Demanda Espontânea, da FAP/DF, bem como do CNPq, por meio de uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

crianças nas relações de ensino-aprendizagem. Foi no âmbito desse projeto que ministramos, como voluntárias, uma oficina de Teatro do Oprimido para um grupo de crianças que participavam do I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha, em julho de 2018, em Brasília, e que estivemos com eles novamente em fevereiro de 2020, na Ciranda Infantil Paulo Freire, que ocorreu no Encontro Nacional das Mulheres Sem Terra, também na capital federal.

O Projeto Crianças Protagonistas

Em um contexto político como o que vivemos atualmente no País, não é demais enfatizar que os processos de pesquisa artística-científica são complexos, envolvem anos de trabalho, dedicação e aprimoramento. O espaço democrático da universidade pública e o fomento à pesquisa são fundamentais para que esses processos possam se desenvolver e gerar reflexões e produtos que contribuem para uma melhor vida em sociedade. Neste sentido, faremos um pequeno histórico das pesquisas que impulsionaram nossa atuação junto às crianças Sem Terrinha.

O Projeto Crianças Protagonistas teve seu início ainda em 2013, quando começamos a realizar pesquisas ouvindo o que as crianças tinham para contar, em escolas públicas do DF (Hartmann, 2015). Essa experiência embasou o pós-doutorado realizado em escolas públicas francesas entre 2014 e 2015, sobre as narrativas contadas por crianças imigrantes⁴. O contato com a extrema pluralidade étnica, religiosa, social, linguística e de classe, encontrada nas chamadas CLIN, Classes de Iniciação para crianças não-francófonas, e com as políticas educacionais francesas para

4 O Projeto “Pequenos narradores: o que contam as crianças de diferentes tradições narrativas?” foi desenvolvido entre fevereiro de 2014 e fevereiro de 2015, sob supervisão da profa. Dra. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, da Université Paris Ouest Nanterre - La Défense, e contemplado com Bolsa de Estágio Sênior da CAPES.

a integração de crianças estrangeiras, inspiraram o desenvolvimento, no Brasil, de uma pesquisa que fornecesse subsídios teóricos e metodológicos aos licenciandos de Artes Cênicas e de Ciências Sociais para o trabalho com a diversidade cultural em sala de aula⁵. No retorno ao Brasil, em 2015, iniciamos então o projeto “Pequenas Antropologias: uma proposta colaborativa de formação de educadores para o trabalho com a diversidade cultural no Ensino Fundamental”, que objetivou o aprimoramento da formação dos licenciandos de Artes Cênicas e de Antropologia da Universidade de Brasília por meio de estudos sobre diversidade cultural, aliados a vivências práticas na escola. O projeto “Crianças Protagonistas”, portanto, se configura como aprofundamento e expansão dos projetos anteriores, envolvendo um número maior de estudantes e escolas envolvidas. Já trabalharam diretamente no projeto oito bolsistas de Iniciação Científica (um de Ações Afirmativas), estudantes de Graduação em Antropologia e Artes Cênicas da UnB, uma bolsista de Apoio Técnico, quatro mestrandas e atualmente três doutorandos da UnB e da UFG.

O processo de pesquisa se deu da seguinte maneira: inicialmente o grupo se dedicou à leitura e análise de bibliografia das áreas da Antropologia, das Artes Cênicas, atravessadas pelos Estudos da Infância, que abordassem questões relacionadas à diversidade cultural tanto do ponto de vista teórico quanto metodológico. As leituras foram objeto de debate em reuniões quinzenais no Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena. Os pesquisadores também realizaram fichamentos das leituras, que foram compartilhadas com toda a equipe, compondo um acervo de fichamentos.

Em um segundo momento estava prevista a realização de práticas artístico-pedagógicas com alunos do Ensino Fundamental de Escolas Públicas do Distrito Federal. Antes dos membros da equipe irem para as escolas, no entanto, optamos por realizar

5 Nossa proposta, a longo prazo, é contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas de acolhimento a crianças imigrantes no Brasil.

um experimento-piloto na Universidade de Brasília, intitulado Ateliê do Brincar. Este experimento teve lugar no Laboratório Imagens e(m) Cena, e se constituiu em quatro encontros com duração de um turno, ao longo do mês de novembro de 2017, que tiveram como temática central os elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. O Ateliê foi aberto a crianças na faixa etária de 5 e 9 anos de idade, filhos e filhas de alunas, servidoras e professoras da UnB, além da comunidade em geral. No Ateliê atuaram diretamente quatro estudantes de iniciação científica, a coordenadora do Projeto e a bolsista de Apoio Técnico.

A proposta de incentivar o protagonismo das crianças através de jogos teatrais, brincadeiras tradicionais e brinquedos não-estruturados, a partir de temas específicos (no caso, os elementos da natureza), foi importante para a formação didática do grupo, já que todos participaram de todas as etapas, desde a organização dos planos de aula, compra e preparação dos materiais, até a realização das atividades e avaliação. Este exercício prático de uma pedagogia performativa foi fundamental para a compreensão do que significa o protagonismo infantil: entendemos que para que este se dê, espaços e tempos específicos devem ser criados, a escuta deve ser ampliada e todos devem participar das atividades, sem distinção etária. Desta forma, brincadeiras, histórias, atividades artesanais, tudo foi compartilhado entre adultos e crianças. Entendemos na prática que o protagonismo não deve se restringir às crianças, mas a toda a rede de relações envolvida no processo de ensino-aprendizagem

O terceiro momento foi dedicado à realização das oficinas práticas junto a estudantes das escolas públicas do DF, localizadas nas Regiões Administrativas (também conhecidas como cidades satélites) de Sobradinho, Varjão, Ceilândia e também no Plano Piloto. Não apenas o planejamento e a avaliação das aulas eram compartilhados nas reuniões do grupo, como também a prática em sala de aula, pois em muitos casos um colega mais experiente ou a professora acompanhava o/a jovem pesquisador/a na escola.

No 1º semestre de 2018 realizamos uma nova etapa do Ateliê do Brincar, desta vez ligado aos Cursos Livres de Teatro da UnB. Durante as tardes de sábado realizamos atividades de sensibilização teatral com as crianças, baseadas nos cinco sentidos (olfato, audição, tato, paladar e visão)⁶. As atividades compartilhadas tanto nas escolas quanto no Ateliê do Brincar compreendiam uma sequência de atividades semelhante: alongamento, contação de história, aquecimento com jogos tradicionais e inventados, atividades diversas com materiais não estruturados (de acordo com o tema do encontro), lanche, brincadeira do Limão e confecção do grande diário coletivo. É importante ressaltar que em todas as atividades procurávamos suscitar o protagonismo das crianças e a troca de saberes com elas. As crianças contribuíram com sugestões sobre formas de alongar o corpo, com ideias para confecção de brinquedos artesanais e com propostas de jogos, muitas vezes inspirados pela história que havia sido contada, mas, sobretudo, elas partilharam conosco seu mundo. Como uma menina de 9 anos que nos contou, durante um momento de um grande painel coletivo, que havia criado um azul especial, que ela chamava de Azulês – Es de Estela, seu nome. Aprender com as crianças era nosso pressuposto fundamental.

Foi no âmbito desse segundo momento do Ateliê do Brincar que nos oferecemos para trabalhar como voluntárias no I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha. Para conhecer os Sem Terrinha, no entanto, é importante contextualizar um pouquinho melhor o MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

⁶ Grande parte das atividades foram registradas em fotografia, áudio e vídeo, com o devido consentimento dos pais e responsáveis. As imagens darão origem a dez vídeos didáticos (em fase de edição), voltados para licenciandos e professores da Educação Básica, com descrições e demonstrações das atividades práticas, aliadas a uma defesa da escuta das crianças e partilha de seus saberes com os adultos nos processos educacionais.

Os Sem Terra e os Sem Terrinha

Com uma organização nacional que já garantiu mais de 350 mil famílias assentadas, o MST tem como características a combatividade permanente, o protagonismo autotransformador, suas práticas politizadoras e a radicalidade de luta questionando o fundamento da ordem existente (Vendramini, 2013). Como já apontamos, o Movimento tem dado grande ênfase ao trabalho pedagógico, que integra frequentemente adultos e crianças. A intencionalidade político-pedagógica com que o movimento trabalha a formação dos seus sujeitos é tratada por Caldart (2000), dentre outras importantes pesquisas que têm sido desenvolvidas no Brasil sobre os mais diversos aspectos da vida das crianças Sem Terrinha, nas áreas da Educação, História, Antropologia, entre outras. A dissertação de Edna Rossetto (2009) apresenta um quadro no qual elenca 146 (cento e quarenta e seis) trabalhos, entre dissertações e teses defendidas, sobre o processo educativo do MST no período de 1992 a 2009. Entre esses, discute-se o modelo de organização social a partir dos desenhos das crianças, a ideia de pertencimento a um movimento social e as práticas educativas do movimento, entre outros temas. Em sua tese, de 2016, Rosseto atualiza o levantamento das pesquisas que priorizam um olhar de e para as crianças Sem Terrinha, tanto no aspecto histórico e político quanto de sua formação educacional.

Claudia Ramos, educadora do Movimento, contextualiza o lugar histórico da criança no MST:

A criança no MST está presente desde a sua origem. Como membro de uma família, acompanhava seus pais desde as primeiras ocupações. O reconhecimento dessa relação conjunta exige que a investigação sobre a criança tome como ponto de partida sua materialidade, neste caso, requer a compreensão das relações sociais de seu contexto de luta pela terra e vinculado a um Movimento que tem como estratégia política a

transformação radical da sociedade. É necessário, portanto, estabelecer nexos e relações que contemplem tanto a criança como o grupo social (o Movimento, classe trabalhadora) ao qual pertence, considerando que a criança não está separada da vida material e, portanto, ela é parte constitutiva da construção histórica do Movimento. (Ramos, 2013, p. 76).

Gustavo Belisário Couto, como já citado acima, parte da etnografia feita no Acampamento Canãa – DF para acrescentar um interessante aspecto à reflexão sobre o lugar da criança no Movimento. Para ele, os acampados de diferentes idades convivem na ocupação da terra, no trabalho e também nas brincadeiras. Couto vai propor que as brincadeiras partilhadas entre adultos e crianças permitem refletir sobre maneiras de pensar, de se comunicar, de perceber o mundo para além dos limites estanques entre adultos e crianças. Em sua etnografia o autor contempla ainda um aspecto que nos interessa particularmente: a inserção da voz direta das crianças – muitas vezes em diálogo e interação com os adultos, tanto do Movimento quanto o próprio pesquisador. Em seu texto, podemos ler:

Troquei de roupa e saí do quarto. Ainda estava escuro e eu estava atordoado de sono quando Caetano diz “Mãe, a Fiona está com catapora”. A cadela tinha várias pintas pretas no rosto. Dona Rita exclama: “Caetano! Você pintou o cachorro!”. O menino tinha pintado a cadela com o rímel da irmã, que ainda segurava em sua mão. Não conseguimos deixar de rir. “Caetano é difícil, Gustavo. Faz muita arte” disse Dona Rita sorrindo e preconizando as outras travessuras que o menino ainda faria naquele dia. Dona Rita colocou comida, algumas roupas e uns brinquedos de Caetano em uma mochila e saímos de casa. Cerca de vinte crianças, adultos e idosos do Canãa foram no ônibus para a ação do MST. Passamos ainda em outros dois acampamentos para buscar mais militantes. Eliana puxava com empolgação as músicas do movimento até chegar no Palácio. Caetano ficou quieto por quase todo o percurso. O menino só abriu a boca para cantar um verso de uma das músicas: “Essa luta é nossa. Essa luta é do povo. (Couto, 2016, p. 38).

Desse curto episódio relatado é possível depreender diversas camadas que formam a vida de um Sem Terrinha, como a “molecagem” de pintar o cachorro e a participação na militância, junto da família, entoando versos musicais. Como diz a mãe: “Caetano faz muita arte”. Nós acreditamos que todas as crianças podem e devem fazer muita arte e foi com esta perspectiva que nos juntamos a elas no I Encontro Nacional dos Sem Terrinha, em 2018. Reunidas para debater seus direitos e o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), bem como a luta por escolas do campo, por alimentação saudável e reforma agrária, as crianças Sem Terrinha puderam contar com uma programação repleta de atividades culturais, educativas, desportivas e oficinas de arte e cultura.

De acordo com o site do MST⁷:

Toda construção do encontro foi pensada e está acontecendo de forma coletiva, a partir das demandas das próprias crianças, que participaram de oficinas anteriores, debates nas escolas do MST, Cirandas Infantis e encontros estaduais preparatórios. Durante o evento, elas participaram da coordenação geral e de equipes, como a comunicação e animação das atividades.

“Nós partimos do princípio de que as crianças são sujeitos de direito, podem e devem opinar sobre sua realidade e participar das decisões. Como elas estão inseridas nesse processo desde cedo, a gente trabalha com elas para que entendam a própria realidade e possam lidar com ela. Nesse sentido, ao longo das três décadas de luta, o MST construiu a sua própria pedagogia, que visa a emancipação humana, da criança e do adulto”, explica Ramos (trata-se de Márcia Ramos, dirigente do setor de educação do MST).

Afinados com a proposta do Encontro, e partindo do princípio de que as crianças devem ser protagonistas dos processos sociais, artísticos, educacionais dos quais participam, propusemos

7 <http://www.mst.org.br/2018/07/20/mst-realiza-1o-encontro-nacional-das-criancas-Sem-Terrinha.html>

a realização de uma oficina de Teatro do Oprimido. Antes de descrever a oficina, faremos uma breve exposição do que caracteriza o Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, em paralelo à Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

Diálogos entre Boal, Freire e os Sem Terrinha

Começemos com um pouco de história: o Teatro do Oprimido é um método sistematizado pelo dramaturgo e encenador Augusto Boal, que busca a democratização teatral em prol da libertação dos/as oprimido/as. Segundo Boal (2005, p. 11-19): “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem e o teatro é uma delas” e a necessidade de transformar a sociedade traz ao Teatro do Oprimido sua substância política.

A representação do Teatro do Oprimido é uma árvore, cujas raízes são a ética e a solidariedade, sendo a ética baseada na Declaração Universal de Direitos Humanos e a solidariedade entre as/os oprimidas/os (Santos, 2016). No tronco da árvore se localizam os jogos do Teatro do Oprimido que são base para as técnicas de Teatro do Oprimido e são responsáveis pela desmecanização do corpo e da mente, muitos deles podem ser encontrados no livro “Jogos para atores e não Atores” de Augusto Boal (2002), em que estão divididos em cinco categorias: I Sentir tudo que se toca, II Escutar tudo que se ouve, III Ativando os vários sentidos, IV Ver tudo que se olha, V Memórias dos sentidos. Ainda no tronco da árvore temos o teatro-imagem, que se utiliza da linguagem não verbal, transformando opressões em imagens corporais, e também se situa a sua técnica mais famosa: o teatro-fórum, no qual os spect-atores (espectadores que também atuam em cena) interveem em cena propondo alternativas para as situações de opressão. Os galhos das árvores ramificam as técnicas “Arco-íris do desejo”, que trabalha as questões introspectivas relacionadas à saúde mental; o “Teatro legislativo”, fórum

em que se propõe projetos de leis; o “Teatro Invisível”, em que as cenas de opressão não são reveladas como teatro, provocando a reflexão e intervenção dos spect-atores em uma situação a qual imaginam ser real; e as “ações concretas e continuadas”, as quais promovem a articulação do método com a sociedade a fim de que se concretize seus objetivos. Costuma-se, ainda, representar um pássaro ao lado da árvore para simbolizar a multiplicação do método e assim a sua democratização⁸. Essa representação é importante porque, além de agregar os principais aspectos do TO, facilita sua visualização e comunicação para diferentes públicos.

A origem da pedagogia teatral do Teatro do Oprimido ainda gera dúvidas. Licko Turle (2016, p. 15-30), que trabalhou muitos anos com Boal e vem pesquisando o TO há décadas, informa em seu artigo “Alfabetização Teatral: O encontro do Teatro Popular com a pedagogia do oprimido” que existem duas linhas para este nascimento: a primeira seria a relação de Boal com o pensamento de Paulo Freire e a segunda se relacionaria com as histórias da descoberta das técnicas do Teatro do Oprimido contadas pelo próprio Boal. Turle propõe ainda uma terceira linha, que considera que a ideia central do TO tenha surgido a partir de uma experiência pedagógica no Peru, na qual Boal foi convidado para participar da Operação Alfabetização Integral – ALFIN – que se baseava na Pedagogia do Oprimido de Freire. Para Paulo Freire, a Pedagogia do Oprimido:

(...) tem de ser forjada com ele (povo) e não para ele (...), na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (Freire, 2003, p. 32).

8 De acordo com Bárbara Santos: “É fundamental notar que a representação da árvore do Teatro do Oprimido incluiu o meio externo, onde a transformação aparece como meta, como consequência do ativismo do pássaro com vistas à organização e multiplicação.” (Santos, 2016, p. 150).

De forma muito próxima, Boal defende:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido - teatro é luta! O teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre os oprimidos e pelos oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (Boal, 2005, p. 30).

Boal foi contemporâneo de Freire e para além da semelhança nos títulos de suas obras mais famosas - o foco na figura do/a Oprimido/a - as propostas de ambos trazem a ideia de libertação dos oprimidos através do seu protagonismo. Enquanto Boal alerta que o teatro deve ser dos oprimidos, para os oprimidos e sobre os oprimidos, Freire aponta que ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os seres humanos se libertam em comunhão. Contestam, assim, a figura daqueles que se acham os detentores do saber, saber este muitas vezes designado como universal. Neste sentido, podemos pensar que tanto Boal quanto Freire de alguma forma antecipam o que passamos a identificar como “crítica pós-colonial”, não se limitando, no entanto, à crítica, mas apresentando propostas práticas de atuação junto aos grupos socialmente desfavorecidos, chamados de oprimidos. Tanto a Pedagogia quanto o Teatro do Oprimido, portanto, se alicerçam em ideais semelhantes: a compreensão de que as categorias opressores e oprimidos são construídas socialmente e devem ser superadas a partir da emancipação do ser, que ocorre na práxis. Ou seja, é necessário que o/a oprimido/a reconheça a opressão, não a aceite e a transforme.

Enquanto Paulo Freire faz uma forte crítica à educação bancária, uma alusão ao sistema bancário, no qual a “educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são depositários e o educador o depositante” (2003, p. 58), Augusto Boal faz uma crí-

tica ao teatro que se distancia do povo, no qual o público se mantém passivo. Com a Pedagogia do Oprimido, Freire propõe uma educação libertadora e democrática. Com a Estética do Oprimido, Boal propõe um teatro democrático e libertador.

Quando falamos em opressão, pensamos nas diversas categorias que são oprimidas por questões de classe, raça, gênero, sexualidade, dentre outras. Entretanto, em geral, pensamos no/a oprimido/a como um/a adulto/a e não uma criança. Isto acontece porque vivemos sob a égide do adultocentrismo⁹, em uma sociedade organizada, estruturada e pensada do ponto de vista de pessoas adultas.

Ainda que a Pedagogia do Oprimido seja voltada para a educação de todas as faixas etárias, o trabalho mais lembrado de Paulo Freire foi com a alfabetização de jovens e adultos, assim como o Teatro do Oprimido frequentemente seja visto como prática teatral para e com jovens e adultos. No Currículo em Movimento (Diretrizes Curriculares) do Distrito Federal, por exemplo, O TO é mencionado apenas como conteúdo do Ensino Médio.

Acreditamos que o combate ao adultocentrismo possa se dar fundamentalmente por meio da escuta das crianças, percebendo que nós, adultos, podemos aprender com os pequenos o tempo todo. Neste sentido, acreditamos que a prática do Teatro do Oprimido possibilita o exercício do teatro e da arte, em um sentido mais amplo, como um direito que precisa ser democratizado, tornando as crianças, esses “pequenos oprimidos”, protagonistas dos seus processos de transformação.

O projeto “Crianças Protagonistas”, como vimos, se propõe a impulsionar o debate sobre a diversidade cultural, por meio de

9 De acordo com Friedman: “O termo se refere às decisões que adultos tomam para e pelas crianças, sem lhes dar voz tampouco abrir espaços de escuta com os pequenos” (Friedmann, 2017, p. 42).

diversas pedagogias teatrais. É aí que entra o Teatro do Oprimido. Quando aceitamos compartilhar o protagonismo nas ações pedagógicas e artísticas, não estaríamos praticando os ideais presentes na Pedagogia do Oprimido e no Teatro do Oprimido? Apresentaremos agora como procuramos desenvolver essas relações na prática.

Conhecendo e jogando com os Sem Terrinha

Elas eram muitas, com cores, corpos, sotaques diferentes, andavam em pequenos grupos, sempre carregando garrafinhas d'água, afinal, julho é tempo de seca em Brasília. Sorridentes e extremamente organizadas, no pavilhão de eventos do Parque da Cidade elas montaram suas barracas e durante quatro dias participaram de plenárias, atividades culturais e de uma grande marcha de protesto até o Congresso Nacional.



Mística de abertura do Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha. Foto: Elitiel Guedes Disponível em: <https://mst.org.br/2018/07/24/do-nordeste-para-o-cerrado-um-encontro-de-descobertas/>

Chegamos no segundo dia do evento, fomos apresentadas aos demais voluntários e ficamos aguardando que as crianças escolhessem uma dentre as mais de 40 oficinas que estavam sendo oferecidas no Encontro. Havia acontecido uma plenária no início da tarde e todas as crianças se encontravam sentadas em frente ao palco do Centro de Eventos. A nossa foi uma das últimas oficinas a ser chamada e atraiu cerca de 20 crianças. Juntaram-se a nós outros voluntários, alunos e ex-alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Conversamos rapidamente com as crianças e propusemos um jogo de apresentações, para que pudéssemos nos conhecer. Fizemos então o “Batizado Mineiro com alimentos”, uma adaptação do jogo que consta do livro “Jogos para Atores e Não-Atores”, de Augusto Boal (2002). Nele, cada participante fala seu nome, algo que gosta de comer que comece com a letra do nome/ou que rime com este e acrescenta um gesto e um som. No Teatro do Oprimido, a relação entre palavra, gesto e imagem é fundamental para impulsionar o protagonismo dos atores sociais: “ao resgatar a capacidade de articular palavras, sons, gestos, tenta-se lutar contra a exclusão dos sujeitos e garantir a retomada de seus próprios discursos e a produção de contradiscursos” (Oliveira, 2013, p. 145).

Como as crianças gostaram do jogo e como acreditamos que, em um grupo, conhecer uns aos outros proporciona uma relação de empatia, prosseguimos a oficina com outro jogo de apresentação, desta vez com mímica: cada participante deveria demonstrar por meio de gestos algo que gosta de fazer e os demais deveriam tentar concluir do que se tratava. Dentre as preferências do grupo, salientaram-se: comer, ler, andar de bicicleta, brincar...

A partir dessas atividades, concordamos em compartilhar alguns jogos de ritmo, como o Mosquito Africano e a Máquina de ritmos, também sistematizados por Boal no livro citado acima (2002). A novidade nesse momento foram as variações sugeridas

das pelas crianças, como a máquina dos Sem Terrinha, a máquina da alimentação, etc. Em nossa experiência, percebemos que jogos que envolvem a criação de ritmos coletivos proporcionam importante “afinação” do grupo, sobretudo quando trabalhamos com grupos de crianças que não se conhecem, pois todos percebem a necessidade de se colocar à escuta dos demais – do contrário o jogo não se realiza. Entre os Sem Terrinha, diferentemente de situações que temos vivenciado em salas de aula, observamos que há uma escuta bastante sensível, atenta aos demais, o que fez com que os jogos fossem facilmente executados.

No terceiro momento da oficina passamos ao que chamamos de criação de narrativas, com o jogo Complete a imagem (Boal, 2002), no qual duas pessoas se dão um aperto de mão, congelam a imagem e perguntamos: o que elas estão fazendo? O grupo deve tentar interpretar a imagem representada pela dupla. Na sequência, um dos membros da dupla sai e o outro permanece com a mão estendida. Um terceiro complementa a imagem de outra forma, sem alterar a posição do primeiro. Perguntamos novamente: e agora, o que vemos? E assim sucessivamente. Um dos objetivos desse jogo é desenvolver o senso crítico dos participantes pela compreensão, na prática, de que expressões e gestos muito simples podem alterar completamente o significado da imagem. Outro jogo que costumamos propor nessa etapa é “Homenagem a Magritte” (Boal, 2002). Nele toma-se um objeto ou, no nosso caso, uma fruta e se diz: “isso não é uma fruta”. A ideia é que cada participante faça uma mímica com o objeto, transformando-o em outra coisa. Além das frutas, as crianças propuseram que brincássemos com a muleta que Luciana, a professora, usava como apoio após uma cirurgia ortopédica. A muleta foi transformada em roçadeira, enxada, vassoura... mas também em bebê e em telefone celular.

Após o jogo, perguntamos às crianças se elas gostavam de ouvir histórias e quais eram suas histórias preferidas. Muitas, como já temos observado em outros contextos, falaram de histórias

de assombração ou terror, então resolvemos contar a história de Maria Angula (domínio público), uma moça que tem de fazer o jantar para o marido toda noite e como não sabe cozinhar pede ajuda para a vizinha. Esta, cansada dos pedidos e da ingratidão da moça, um dia lhe ensina a fazer uma buchada com as tripas de um morto. O fantasma do morto acaba por perseguir Maria Angula por toda a vida... A história suscitou um debate acalorado sobre quem já sabia cozinhar e quais os pratos que cada um gostava de comer. Nesse momento vieram à tona, pelo tipo de receita e de alimento utilizado, os contextos regionais de cada criança, pois temos que lembrar que eram procedentes de diversos estados do País. Algo que nos deixou bastante impressionadas foi o conhecimento que as crianças Sem Terrinha têm dos diferentes tipos de hortaliças e cereais, resultante do fato de que suas famílias cultivam grande parte dos alimentos que consomem. Maria Angula também foi muito criticada pelas crianças, por sua ingratidão. “Quem pede um favor tem de saber agradecer”, disse uma delas.

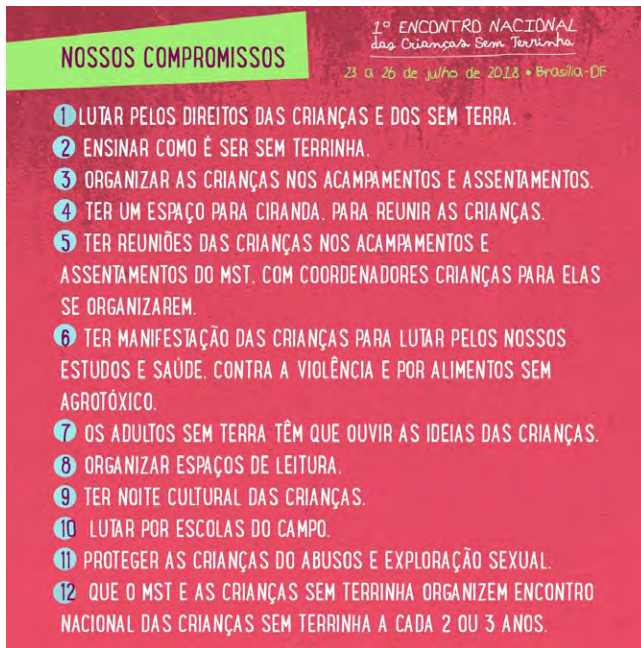
No final da oficina fizemos a brincadeira do Limão. Este é um pequeno ritual através do qual sempre encerramos os encontros com as crianças. Nele um limão passa de mão em mão, pelas crianças e adultos que participam da roda, enquanto se canta uma canção.

O limão entrou na roda
Ele passa de mão em mão
Ele vai ele vem
Ele ainda não chegou
E no meio do caminho
A pessoa pegou!

Quem ficar com o limão deve contar uma história curta. As histórias do dia foram variadas e incluíram desde piadas a uma queda de bicicleta ou algo engraçado que havia ocorrido no acampamento. Embora tivéssemos feito um plano para a oficina, as

atividades foram se alterando, como vimos, de acordo com as demandas das crianças e este é um pressuposto fundamental do processo de incentivo ao protagonismo infantil.

Um dos pontos que podemos destacar em relação à autonomia e auto-organização das crianças Sem Terrinha foram os compromissos pautados por elas no manifesto que circulou nas redes sociais do MST logo após o Encontro, como se pode ver abaixo:



Dentre os compromissos é possível notar como o protagonismo das crianças foi exercido durante o encontro e como ele se dá na organização do MST. Salientamos aqui o compromisso nº 07 “Os adultos Sem Terra têm que ouvir as ideias das crianças”, em que se propõe a desconstrução do adultocentrismo ao colocar adultos em uma posição de escuta. O compromisso nº 04 diz respeito ao espaço da Ciranda, que segundo o MST (2004)

é um espaço pedagógico para troca de experiências e saberes das crianças, que pode ocorrer de forma itinerante (em eventos, congressos, etc.), assim como de forma permanente nos assentamentos.

À época do Encontro foi formado um grupo de whatsapp com os educadores voluntários, que se manteve desde então. Esse canal permitiu que o grupo mantivesse contato e graças a ele recentemente pudéssemos reencontrar os Sem Terrinha. Foi durante o Encontro Nacional das Mulheres Sem Terra, que ocorreu em fevereiro de 2020, quando Ana Carolina de Sousa Castro, atualmente mestranda em Artes Cênicas no PPGCEN/UnB, contribuiu com a “Ciranda Infantil Paulo Freire”, espaço de formação pedagógica no qual as crianças que acompanhavam as famílias Sem Terra participantes do Encontro puderam também discutir pautas semelhantes, brincar e trocar saberes e experiências. Esse vínculo que permitiu a continuidade do contato e das ações do grupo nos remete ao que Augusto Boal trata na árvore do Teatro do Oprimido como “ação direta e continuada”. No nosso caso, representou não apenas uma forma de multiplicar o método do Teatro do Oprimido junto às crianças (tema das oficinas trabalhadas), como também potencializar o protagonismo destas na troca de saberes com os adultos.

Foram duas atividades propostas para a Ciranda Infantil Paulo Freire: a apresentação da contação de histórias “Retalhos de Carolinas”¹⁰ e novamente uma oficina de Teatro do Oprimido para crianças de 09 a 12 anos de idade.

O espetáculo “Retalhos de Carolinas” se dá a partir de duas senhoras (interpretadas por Ana Carolina de Sousa Castro e Jiló Medeiros) que contam histórias de mulheres com impacto na política, nas artes e no esporte brasileiro: a atriz e sindicalista

10 A contação de histórias é resultado estético do Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Carolina de Sousa Castro no Bacharelado em Artes Cênicas da UnB (2019).

Laudelina de Campos Melo, a escritora Carolina Maria de Jesus e a jogadora de futebol Marta Vieira da Silva¹¹.

Durante a apresentação as contadoras interagem com as crianças, fazendo perguntas sobre as personagens das histórias. Muitas responderam que não sabiam quem era Laudelina nem de Carolina Maria de Jesus, mas também demonstraram conhecer várias outras mulheres citadas. Em dado momento da apresentação foram mostradas diversas fotos, dentre elas a de Marielle Franco. Logo se pôde ouvir várias vozes mencionando o assassinato de Marielle, demonstrando como as crianças estão informadas sobre os eventos políticos do País e com as pautas das mulheres. Foi a jogadora Marta, entretanto, a que mais despertou a empolgação das crianças. Nesse momento do espetáculo, quando as contadoras perguntam: “Quem aqui gosta de futebol?” Logo ouviu-se uma voz em uníssono: “Eeeeeuuuuuu!!”. Após a apresentação foi possível ouvir comentários das crianças tão diversos como: “gostei da Marta” ou “faltou açúcar no suco” (servido durante a apresentação). Muitas também foram agradecer às contadoras e as presentearam com um boné do MST e um cartaz do Encontro.

Após a apresentação foi ministrada uma Oficina de Teatro do Oprimido. Se na apresentação a maior parte do público era composta por crianças menores, a oficina se deu com as crianças maiores, que estavam reunidas para escolher uma mulher para homenagear na Ciranda e para criar uma canção para ela, mostrando novamente que o espaço dos Sem Terrinha não está alheio às pautas dos adultos, mas que o integra. Durante a oficina foram propostos basicamente os mesmos jogos da oficina anterior, com pequenas diferenças.

11 As narrativas são inspiradas nos livros infanto-juvenis: “Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis” (2017), de Jarid Arraes, “Carolina” (2016), *graphic novel* de Sirlene Barbosa e João Pinheiro, “Extraordinárias Mulheres que Revolucionaram o Brasil” (2017), de Duda Porto de Souza e Ariane Cararo, e “Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes” Vol.2 (2017) de Francesca Cavallo e Elena Favilli.

O espaço do Encontro Nacional das Mulheres sem Terra foi o mesmo do Encontro de 2018 (Pavilhão de Exposição do Parque da Cidade), com a diferença de que a maior parte do espaço foi destinada ao Encontro das Mulheres. O espaço da Ciranda era grande e amplo, entretanto, por estar ocorrendo ao mesmo tempo que o Encontro, a acústica do local e muitas atividades simultâneas por vezes atrapalhavam a escuta. Assim como no Encontro Nacional dos Sem Terrinha, houve adaptações nos jogos a partir da escuta das crianças. Por exemplo, no “Batizado mineiro” muitas se sentiram envergonhadas, não quiseram participar e foram respeitadas. Durante o jogo “Homenagem a Magritte” usamos uma garrafa de água, que curiosamente suscitou que as crianças criassem imagens como tábua de cortar legumes, chapéu, mochila e computador. Já no exercício de imagem projetada “4 em Marcha”¹² houve quatro tentativas de parar a marcha: a primeira criança tentou separar o grupo, a segunda tentou parar a marcha com os braços abertos, a terceira criança também tentou parar a marcha, mas de costas, e a quarta criança pediu a ajuda de outra para separar os integrantes. Nenhuma das intervenções conseguiu de fato parar a marcha, mas instigou o debate sobre possíveis soluções. Durante o fórum levantamos a questão do que poderia ser a marcha em uma situação real, que foi respondida com: “Bolsonaro” e “Polícia”, o que demonstra a experiência e a dimensão política em que as crianças Sem Terrinha se inserem – e como nós podemos aprender com elas.

As intervenções das crianças tanto nas Oficinas de Teatro do Oprimido quanto na Contação de Histórias provocaram um descentramento nas relações das adultas educadoras, fortalecendo a ideia defendida por Marina Marcondes de Machado de que “o

12 Exercício de imagem projetada de Teatro Fórum em que há quatro pessoas em marcha e uma pessoa que vai em sentido contrário, pois não quer aderir a marcha. A pessoa que não quer marchar tenta três vezes cumprir seu objetivo e fracassa. Abre-se o fórum e a possibilidade de entrada de spect-atores, ou seja, pessoas que assistiram e que tenham alguma proposta concreta para desestabilizar a marcha. Faz-se pelo menos três intervenções do fórum.

saber não pertence ao educador, não reside em sua formação, técnicas e conhecimento; o saber encontra-se entre ele e seus alunos” (Machado, 2012, p. 13).

O saber das crianças Sem Terrinha é construído, como vimos, tanto na brincadeira de pintar o cachorro, no jogo com ritmo, no andar de bicicleta, na valorização dos alimentos sem agrotóxico, na admiração por Marielle e pela jogadora Marta, quanto na luta diária pela terra e pelo direito à educação no campo. Como afirmam os educadores do Movimento, Alcione Farias e Valdir Leite (2015, p. 22), os encontros nacionais desses pequenos membros do MST “vêm se configurando como espaço de confraternização, estudo, organização coletiva e luta social das crianças”.

Os Sem Terrinha são protagonistas de ações políticas, pedagógicas, artísticas, sociais e talvez, por este motivo, justamente, as reuniões públicas com a sua presença incomodem tanto as forças conservadoras que, sob o pretexto de “proteger as crianças”, acabam por subjugar suas palavras e ações. O impacto de 1200 crianças em marcha pela principal avenida da capital do País não pode ser medido apenas pelas (importantes) palavras que compõem seu manifesto, entregue ao Ministro de Educação, ou pelas frases escritas em cartazes e cantadas por elas durante a caminhada. O impacto é dado pela presença de seus corpos reunidos, em assembleia, na cidade. Como defende Judith Butler em “Corpos em aliança e a política das ruas” (2018): “A reunião significa para além do que é dito, e esse modo de significação é uma representação corpórea concertada, uma forma plural de performatividade” (Butler, 2018, p. 14). Ou seja, tomando de empréstimo as palavras de Butler, podemos pensar que as ações corporificadas das crianças Sem Terrinha no Encontro, e especialmente na marcha, têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam.

Essa performatividade que só é possível na interação é inerentemente arriscada, posto que potencialmente transformadora. A

transformação das relações entre adultos e crianças, pelo reconhecimento do protagonismo exercido pelas últimas, parece ser uma pauta que nós, adultos, não temos mais como negar.



Crianças Sem Terrinha chegando na Praça dos Três Poderes. Foto: Elitiel Guedes

Fonte: <https://mst.org.br/2018/07/25/durante-passeio-cultural-em-brasilia-sem-terrinha-entregam-manifesto-no-mec/>

Referências

Arraes, Jarid. **Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis**. São Paulo: Pólen, 2006.

Barbosa, Sirlene; Pinheiro, João. **Carolina**. São Paulo: Veneta, 2016.

Barros, Monyse. **Os Sem Terrinha: uma história da luta social no Brasil (1981-2012)**. Dissertação (Mestrado em História Social). Fortaleza, UFC, 2013.

Boal, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Butler, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Trad. Fernanda Siqueia Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Castro, Ana Carolina de Sousa. **Retalhos Feministas: uma análise de experiências teatrais na perspectiva das relações de gênero**. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em Interpretação Teatral). Brasília, UnB, 2019.

Caldart, Roseli. **Pedagogia do Movimento Sem Terra – escola é mais que escola**. 2a. Edição. Petrópolis: Vozes, 2000.

Cavallo, Francesca. FAVILLI, Elena. **Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes** (Vol.2). São Paulo: VR Editora, 2018.

Correia, Luciana Oliveira. **Os filhos da luta pela terra: as crianças do MST. Significados atribuídos por crianças moradoras de um acampamento rural ao fato de pertencerem a um movimento social**. Dissertação (Mestrado em Educação). Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Couto, Gustavo Belisário D'Araújo. **Brincando na terra: tempo, política e faz de conta no acampamento Canaã (MST – DF)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília – UNB, 2016.

Faria, A. L. G. De; Barreiro, A.; Macedo, E. De, Santiago, F.; Santos, S. E. dos. (orgs) **Infâncias e pós-colonialismo: pesquisas em busca de pedagogias descolonizadoras**. Campinas, SP: Leitura Crítica/ALB, 2015.

Farias, Alcione; Leite, Valter de Jesus. Jornada Sem Terrinha: da luta social à formação de lutadores e construtores. In: **Anais do VII ENCONTRO ESTADUAL DAS EDUCADORAS E EDUCADORES DA REFORMA AGRÁRIA DO PARANÁ 2015**, p. 21-28. Disponível em: <https://seminarionacionallecampo2015.files.wordpress.com/2015/09/3-jornada-sem-terrinha-da-luta-social-a-forma-c3a7c3a3o-de-lutadores-e-construtores.pdf>

Freire, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

Friedman, Adriana. *Protagonismo Infantil*. In: Lovato, A; Yirula, C. P.; Franzim, R. (orgs.). **Protagonismo Infantil – a potência de ação da comunidade escolar**. São Paulo: Ashoka/Alana, 2017, p. 40-45.

Hartmann, Luciana. Equilibristas, viajantes, princesas e poetas: performances orais e escritas de crianças narradoras. **Boitatá** - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, n. 20, 2015, p. 48-67.

_____. Desafios da diversidade em sala de aula: um estudo sobre *performances* narrativas de crianças imigrantes. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 10, 2017, p. 45-64.

____ Onça, veado, Maria: literatura infantil e performance em uma pesquisa sobre diversidade cultural em sala de aula. **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 67, 2018, p. 71-86.

Hartmann, Luciana; Silva, Sonaly. Pequenas resistências: contação de histórias, performance e protagonismo infantil na escola. **Urdimento** (UDESC), v.1, n. 34, p.19 - 35, 2019.

Icle, Gilberto; Bonatto, Mônica T. Por uma Pedagogia Performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, 2017.

Machado, Marina Marcondes. Fazer surgir antiestruturas: abordagem em espiral para pensar um currículo em arte. **Revista e-curriculum**, São Paulo, v.8 n.1, p. 1-22, 2012. MST – site: mst.org.br

MST. **Caderno da Educação Nº 12 - Educação infantil - Movimento da vida, dança do aprender**. 2004. Disponível em: <http://www.reformaagrariaemdados.org.br/biblioteca/caderno-de-estudo/mst-caderno-da-educacao-nº-12-educacao-infantil-movimento-da-vida-danca>

Oliveira, Erika. O Teatro-Fórum pode auxiliar na discussão da violência contra a mulher dentro da universidade? In: LIGIÈRO, Z.; TURLE, L.; ANDRADE, C. (orgs) **Augusto Boal – arte, pedagogia e política**. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

Pineau, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**. Porto Alegre: n. 35, v. 2, 2010, p. 89-113.

Ramos, Márcia Mara. A significação da infância em documentos do MST. **Revista Tamoios**, São Gonçalo (RJ), ano 09, n. 2, 2013, p.73-95.

Ramos, Márcia Mara; Aquino, Lígia Leão. As crianças *Sem Terrinha* e as mobilizações infantis no Brasil. **Práxis & Saber**, v. 10, n. 23, 2019, p. 157-176.

Rocha, Eliene. et al. (org). **Teatro político, formação e organização social: avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente**. São Paulo: Outras expressões, 2015.

Rosseto, Edna Rodrigues Araújo. **Essa ciranda não é minha só, ela é de todos nós: a educação das crianças Sem Terrinha no MST**. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas, UNICAMP, 2009.

____ **Organização do trabalho pedagógico nas Cirandas Infantis do MST: lutar e brincar faz parte da escola de vida dos Sem Terrinha**. Tese (Doutorado em Educação). Campinas, UNICAMP, 2016.

Rudi, Luciana de Matos. Os Encontros das Crianças Sem Terrinha e o seu lugar na luta do MST. **Anais da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Brasília, 2018. Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/2019/02/01/anais-31a-rba/>

Salgado, Ricardo Seça. Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 2, n. 1, 2013, p. 31-52.

Santos, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e Asas - uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

Singer, Helena. Pelo protagonismos de estudantes, educadores e escolas. In: Lovato, A; Yirula, C. P.; Franzim, R. (orgs.). **Protagonismo Infantil – a potência de ação da comunidade escolar**. São Paulo: Ashoka/Alana, 2017, p. 14-21.

Souza, Duda Porto de; Cararo, Ariane. **Extraordinárias: Mulheres Que Revolucionaram o Brasil**. São Paulo: Seguinte, 2018.

Schechner, Richard. Pontos de Contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, v. 20, n. 20, 2011, p. 213-236.

Turle, Licko. Alfabetização teatral: O encontro do Teatro Popular com a Pedagogia do Oprimido. In: ____ (org.) **Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

Schieffelin, Edward. Problematizing Performance. In: Hughes-Freeland, F, (ed.) **Ritual, Performance, Media**. London/ New York: Routledge, 1997, p. 194-207.

Vendramini, Célia Regina. Os desafios do MST e da educação na atualidade brasileira. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 31, n. 2, 505-525 maio/ago. 2013.

Villas Boas, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 57, 2013, p. 277-298.

Recebido em 18/03/2020

Aprovado em 01/06/2020

Artigos

Turismo Penitenciário e Arranjos Institucionais de Mercado

*Thamires Luz Chikadze**

*Marcia da Silva Mazon***

Resumo:

A partir de pesquisa realizada em município do extremo oeste do estado de São Paulo e convertido em complexo penitenciário foi possível analisar especificidades do sistema prisional paulista diante do fenômeno do *turismo penitenciário*. O objetivo do artigo é analisar sob a luz da Sociologia Econômica efeitos do encarceramento em massa a partir do recorte de mercado. O método consistiu em pesquisa etnográfica acompanhada de entrevistas em profundidade. Concluímos que o fluxo das visitantes, identificadas pela categoria nativa *mulher de preso*, reconverte não só o comércio local, como já observado por outras pesquisas, como igualmente seus significados, conforme observa Zelizer. Se os presos se situam num lugar à parte, a política de interiorização dos presídios e sua respectiva dinâmica de mercado inserem suas famílias em circuitos de reprodução das desigualdades.

Palavras-chave: Prisões. Turismo penitenciário. Estado. Mercado. Consumo.

* Doutoranda em Sociologia Política, na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: luzthami@gmail.com

** Doutora em Sociologia Política, professora na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marciadasilvamazon@yahoo.com.br

Penitentiary Tourism: Market Institutional Arrangements

Abstract:

Based on a research carried out in a municipality located in the extreme west of the state of São Paulo and converted into a prison complex, it was possible to analyze certain specificities of the São Paulo prison system through what was configured locally as *penitentiary tourism*. The aim of the article is to analyze, in the light of Economic Sociology, the effects of mass incarceration from the market perspective. The method consisted of ethnographic research accompanied by in-depth interviews. We conclude that the flow of visitors, identified by the native category *prisoner's women*, reconverts not only the local market place as already observed by other researches but also their meanings, as Zelizer notes. If the prisoners are located in a separate place, the policy of dispersion of prisons into the state and their respective market dynamics insert their families into a reproducing inequality circuit.

Keywords: Prison. Penitentiary tourism. State. Market. Consumption.

Turismo Carcelario y Arreglos Institucionales de Mercado

Resumen:

Sobre la base de una investigación realizada en un pequeño pueblo ubicado en el extremo oeste del estado de São Paulo y convertido en un complejo carcelario, se hizo posible analizar ciertas especificidades del dispositivo carcelario de la provincia de São Paulo a través de lo que se configuró como *turismo carcelario*. El objetivo del artículo es analizar, a la luz de la Sociología Económica, los efectos del encarcelamiento masivo desde la perspectiva del mercado. El método consistió en investigación etnográfica acompañada de entrevistas en profundidad. Concluimos que el flujo de visitantes, identificado por la categoría *mujer de un detenido*, convierte no solo el comercio local, como ya lo

observaron otras investigaciones, sino también sus significados, como señaló Zelizer. Si los detenidos son desplazados hacia un sitio apartado, dicha política que lleva a las cárceles tan lejos en conjunto con sus respectivas dinámicas de mercado conduce sus familiares en circuitos de reproducción de las desigualdades.

Palabras clave: Prisión. Turismo carcelario. Estado. Mercado. Consumo.

A dinâmica de interiorização penitenciária modifica a paisagem paulista como parte da nova onda punitiva de caráter neoliberal que possui como alvo a população mais pobre (Wacquant, 2003). Entretanto, pesquisas recentes questionam a existência de um bloco neoliberal de caráter universal elucidando certas especificidades da punição ao estilo brasileiro, como: 1. a escassez material imposta pelo Estado dentro das prisões como forma produtiva de práticas específicas configurando um dispositivo carcerário paulista (Godoi, 2017); 2. a prisão enquanto parte de um amplo mecanismo de gestão de populações e territórios (Godoi, 2017; Mallart, 2019; Lago, 2019) e 3. o princípio construtivo das práticas de dentro e fora da prisão pautado pela sustentação familiar (Silvestre, 2011; Ferraz de Lima, 2013; Godoi, 2017; Padovani, 2019; Lago, 2019).

É nessa sustentação familiar que incide o foco do presente artigo. Como observa Telles (2015, p. 16), apesar do problema da pobreza não ser resolvido, ao contrário, a concentração de renda se intensifica, o campo discursivo adquiriu outra nuance: através da “[...] mercantilização de espaços, lugares, vidas e forma de vidas, no seu entrecruzamento com formas de controle e a lógica militarizada de gestão de espaços e territórios urbanos” surgem novos regimes de gestão da pobreza e o seu lugar. Como parte do recente dispositivo carcerário paulista surge o *turismo penitenciário*¹ numa cidade

1 Ao longo do texto optamos pela utilização do *itálico* para nos referir a expressões que surgiram e foram acionadas durante o trabalho de imersão no campo empírico. O uso de

do interior, onde canaviais coexistem com prisões, formando um contexto híbrido rural/urbano.

Conforme apontam as pesquisas de Bourdieu (2000) sobre o mercado de casas próprias na França e de Ossandon (2012) sobre o mercado de seguros de saúde no Chile, o discurso produzido por agentes (formados na escola de Chicago) que ocuparam o Estado nos respectivos países sustentam resoluções de problemas da esfera pública através de premissas do âmbito privado². Ossandon (2012) desvela um discurso em que um problema de saúde pública poderia ser resolvido com a criação de um mercado de seguros de saúde. De forma semelhante ao que se observa na justificativa de espacialização das prisões. Godoi et al. (2019) afirmam que a busca por territórios para o encarceramento passa por fatores de ordem econômica. A narrativa de autoridades governamentais hierarquiza essas questões como mais relevantes que possíveis motivações penalógicas.

Mesmo que a distância constitua parte estruturante da própria história da prisão, atualmente sua instalação em municípios do interior do estado de São Paulo deixou de perseguir os objetivos constitutivos de um modelo de ressocialização – que ausentaria os detentos dos vícios urbanos – para a reprodução das instituições de “segurança máxima”, tornando o rural uma extensão do urbano (Godoi et al., 2019). Porém, prisão implica trânsito (Mallart, 2019) e a distância não inibiu a circulação de pessoas e objetos, ao contrário, ampliou.

Do ponto de vista das relações de mercado, a interiorização das prisões que se constitui através da narrativa do *turismo penitenciário* configura o terreno dos possíveis daqueles municípios

aspas para além das citações literárias presentes no texto também foi empregado quando acionamos conceitos teóricos.

2 Em Bourdieu (2005, p. 21) um dos grandes trunfos da Escola de Chicago e principalmente na figura de Milton Friedman foi a identificação do mercado com a liberdade fazendo “da liberdade econômica a condição da liberdade política”.

que receberam as instituições. A justificativa é econômica, conforme discurso de dois agentes políticos locais entrevistados:

Os aspectos positivos das penitenciárias, te falei da questão da receita que houve essa mudança de coeficiente [se referindo ao Índice de Participação dos Municípios que muda com o aumento da população, contabilizando a carcerária], outro aspecto positivo é o *turismo penitenciário*; as visitas [se refere as e aos visitantes] que compram no comércio local, isso tem um impacto na questão das vendas, houve a necessidade de se construir pousadas, hoje a gente já tem até um hotel, pequeno, mas já tem. (Entrevista em profundidade com o atual prefeito de Lavínia realizada dia 12 de fev. de 2018 – grifo das autoras).

A vinda dessas famílias dos detentos nos finais de semana é o que gerou a melhoria na economia do município. Só pra você ter uma ideia: Lavínia antes dos presídios tinha um táxi e hoje temos mais de 30, e cada um deles sobrevive no final de semana tirando seu ganha pão. A economia mudou muito porque as famílias trazem dinheiro. (Entrevista em profundidade com ex-prefeito de Lavínia realizada dia 23 de jan. de 2018).

Conforme observam Bourdieu (2000; 2005), Zelizer (2011; 1985[1994]; 1978[1992]), Fourcade e Healy (2017), o mercado não se constitui como livre jogo de forças abstratas entre oferta e demanda, é antes resultado de um arranjo social amplo o qual envolve agentes, instituições em processos político-culturais complexos e passíveis de contestação. Esses processos constituem uma hierarquia moral a qual legitima a valoração e precificação de bens e pessoas (Brandalise e Leite, 2019; Mazon e Moura, 2017).

Zelizer (2009; 2011) pondera que as visões correntes sobre os mercados se acomodam em oposições: de um lado, destaca-se as relações de força ou mercado ilimitado como na perspectiva marxista a qual privilegia as transações mercantis enquanto im-

pulso expansionista destruidor de laços afetivos. De outro lado, a literatura antropológica enxerga o mercado exclusivamente como relações de sentido; haveria um conjunto de constrangimentos estruturais que limitaria a autonomia do mercado. A autora opta pelo caminho do meio ou o que ela nomeia de “mercados múltiplos”: diferentes mercados são pensados como espaços de troca e interação entre fatores culturais e materiais em processos de ressignificação, sendo continuamente atualizados, tanto nas dimensões dos objetos quanto do significado social do próprio dinheiro.

Zelizer (1978 [1992]), ao abordar o mercado de seguros de vida, aponta como novas valorações da vida e da morte, introduzidas pelo discurso das companhias de seguro e respaldadas pela Igreja, transformam preceitos morais, alterando o significado do dinheiro que assume o papel purificador: assegurar a família em caso de morte, responsável por seu arrimo. Relações econômicas e íntimas não podem, portanto, ser apreendidas desde modelos binários, aqueles que insistem em tratar por separado o sagrado do profano.

Somando esforços às reflexões dessas pesquisas que vieram para ressignificar o campo de estudo em prisões (Godoi, 2017; Mallart, 2019; Lago, 2019), propomos o aporte da Sociologia Econômica para pensar relações de mercado enquanto uma construção material e simbólica. Interessou-nos explorar o quadro de relações assimétricas no qual se constroem significados que colocam em circulação produtos e serviços no complexo prisional. Quais os significados negociados e qual a lógica de precificação adotada nesses mercados?

O artigo foi dividido em três seções. Na primeira abordamos o município estudado, o contexto do debate atual sobre espacialização do parque penitenciário e reflexões da Sociologia Econômica que podem somar a estas pesquisas. Na segunda apresentamos dados da etnografia e das entrevistas as quais apresentam

a rotina das visitantes e as justificativas que acomodam os significados para prisões nas cidades do interior. Por fim, na terceira e última seção analisamos as especificidades de precificação do mercado em torno das prisões. Essas mulheres estão situadas num lugar à parte mesmo atuando como principais consumidoras de um comércio destinado a atendê-las.

1. A prisão como elemento urbano e de mercado

Lavínia é um município localizado no extremo oeste do estado de São Paulo. Propomos que aqui ele possa ser tomado como “paradigma empírico” (Elias e Scotson, 2000) do processo de interiorização penitenciária³. Nesse município existiam três penitenciárias masculinas de regime fechado até a finalização desta pesquisa (fevereiro de 2019) e uma quarta unidade seria inaugurada em outubro do mesmo ano⁴. Desta forma, a população carcerária dobrou o número de habitantes locais, garantindo o fluxo de mulheres e familiares visitantes que convida os moradores a se organizarem material e simbolicamente em torno do que por eles foi nomeado de *turismo penitenciário*.

Esse contexto expressa três características fundamentais das discussões sobre prisões: o crescimento quantitativo da população carcerária e do número de prisões por via do encarceramento em massa (Wacquant, 2003; Davis, 2018); espacialização das prisões pelo território (Godoi et al. 2019), e o “fluxo em

3 Elias e Scotson, ao abordar Winston Parva, propõem um modelo de figuração no estudo de uma pequena comunidade e que poderia funcionar como paradigma empírico para outras configurações mais complexas, ou seja, podendo ser estendido para além de um estudo de caso (Elias e Scotson, 2000).

4 A população local, conforme o Censo de 2010, é de 8.779 habitantes, dos quais, o número de detentos contabilizados como domicílio coletivo seriam 3.665 homens. Porém, conforme dados da Secretaria de Administração Penitenciária (SAP) consultados em out. de 2017, o número de detentos seria de 6.067 homens. Assim, a população carcerária corresponderia a 69% do total, ou seja, mais da metade da população local.

cadeia” como parte estruturante e produtiva do próprio dispositivo carcerário (Godoi, 2017; Padovani, 2010; Lago, 2019). Importante considerar que o Brasil é um dos países que mais encarceram no mundo, atrás apenas dos EUA e da China em números absolutos de presos, sendo que os estados de São Paulo e Rio de Janeiro concentram 40% da população presa do País (Godoi et al., 2019, p. 592).

Godoi et al. (2019) analisaram os padrões de espacialização da prisão nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro: o parque penitenciário paulista se caracteriza pela dispersão pelo interior enquanto o carioca se concentra em único bairro da capital. No estado de São Paulo a pulverização das unidades prisionais pelo território organiza a diversificação de instituições quando próximas da área metropolitana, reservando as prisões de regime fechado aos menores municípios do interior paulista, também reconhecido como *o fundão*, “[...] território privilegiado para o cumprimento das penas” (Godoi et al., 2019, p. 596).

Investigações anteriores que se debruçaram sobre o fenômeno da instalação de prisões em cidades do interior paulista identificam mudanças territoriais, culturais, políticas, sociais e afetivas que as acompanham (Silvestre, 2011; Sabaini, 2012; Ferraz de Lima, 2013; Zomighani, 2013; Godoi, 2017; Godoi et al., 2019; Lago, 2019). Estas pesquisas indicam o escândalo do Massacre do Carandiru ocorrido em 1992 e sua completa desativação em 2002 como a gênese do processo de interiorização penitenciária⁵.

As justificativas que acompanharam a interiorização do pleco carcerário se fundamentaram, num primeiro momento, na humanização das condições de superlotação e insalubridade

5 O modo como cada estado – São Paulo e Rio de Janeiro – articula políticas de construção de novas vagas, autonomização dos órgãos de administração penitenciária, atualmente responsáveis pelos presos provisórios anteriormente destinados a carceragens de delegacias públicas, e a desativação e substituição das novas unidades entre os diferentes mandatos políticos pode ser consultado em Godoi et al. (2019).

das prisões brasileiras (Zomighani, 2013; Marques, 2018). No entanto, no momento recente, os modos de espacialização do sistema penitenciário concretizam em escala local “[...] os efeitos de processos transnacionais, que promovem a massificação do encarceramento e caracterizam a atual “governamentalidade neoliberal”: declínio do ideal socializador, populismo penal, políticas de tolerância zero entre outros” (Godoi et al., 2019 p. 606-607). As novas unidades penitenciárias anunciam com eloquência inovações tecnológicas e altos investimentos conforme discurso midiático no momento da inauguração do novo Centro de Detenção Provisória (CDP) de Lavínia, em outubro de 2019:

São Paulo é o estado que vai inaugurar o maior número de presídios neste ano. Até 31 de dezembro, serão 12 novos presídios e mais de 6,5 mil vagas oferecidas ao sistema prisional, com qualidade e segurança. O melhor sistema prisional é o de São Paulo. Você não tem notícias de revoltas e conflitos. Os agentes prisionais são bem preparados”, disse Doria. (Governo de São Paulo, 2019).

Padovani (2019, p. 8), ao relatar sua experiência de campo quando visitava a penitenciária feminina da capital paulista (resquício da estação de metrô Carandiru), chamou atenção para o movimento dos ônibus que saem deste emblemático local em direção às penitenciárias do interior do estado: “filas com dezenas de mulheres e crianças levando sacolas, caixas e bolsas com comida, roupas e dinheiro [...]”. Além da estação Carandiru, o metrô da Barra Funda igualmente é um ponto de saída das excursões particulares com destino às cidades interioranas e suas respectivas prisões (Luz, 2019): daí parte a maioria das mulheres que encontramos na cidade de Lavínia durante a pesquisa.

A condição jurídica imposta às visitantes (horários, dias da semana, principalmente sábados e domingos, roupa apropriada, sacola transparente entre outras) organiza a estrutura da oferta encontrada em Lavínia. O Estado, portanto, ao regular contribui

de forma decisiva para o surgimento de um mercado prisional. Em Bourdieu (2005) o Estado é um dos estados da gênese dos mercados ao construir a demanda através da produção de disposições individuais e disponibilizar recursos necessários (leis, regulamentações, empréstimos) para o estabelecimento de posições que definem a própria estrutura do campo econômico.

Embora o *turismo penitenciário* se apresente como perspectiva de mercado e assim seja abordado pelos moradores entrevistados em Lavínia, ele encerra um paradoxo: coloca em relação atores econômicos em condições legais diferentes e fere o princípio do *laissez faire*; livre encontro de atores no mercado. Os presos estão em sua condição legal, isolados da sociedade, e o seu deslocamento para as prisões distantes da cidade de origem obriga seus familiares a se deslocarem para este contato. Embora nomeado como modalidade de turismo – pessoas que acessam uma cidade ou região e lá consomem bens e serviços – não o fazem por livre decisão, antes, por ser esta a única alternativa de contato com maridos, namorados, filhos ou pais. Conforme Foucault (2014, p. 14) “a punição vai-se tornando, pois, a parte mais velada do processo penal [...]”. Trabalhar sobre os efeitos do encarceramento de um ponto de vista externo da prisão invoca um aperfeiçoamento contínuo das possibilidades etnográficas e revela um processo penal em circuito: a punição que ressoa na família dos presos.

2. Abordando prisões e mercados

A pesquisa seguiu os caminhos de outros investigadores observando como a prisão se encontra também fora dela, articulando circuitos específicos de pessoas e bens materiais (Godoi, 2017; Padovani, 2019; Lago, 2019). A prisão existe enquanto rede de relações que ultrapassam seus muros e se difundem por amplos territórios e segmentos da população; perspectiva que renuncia a noção das instituições totais enquanto territórios de completo distanciamento.

O município de Itirapina-SP só apareceu na vida da pesquisadora Silvestre (2011) e do pesquisador Sabaini (2012) diante de uma primária relação subjetiva, ambos foram moradores antes que pesquisadores. A metodologia justamente nos guia a esta discussão central referente à prática do ofício de sociólogo, a “objetivação do sujeito objetivante”.

De maneira semelhante, o acesso privilegiado que nos serviu durante a exploração etnográfica em uma pousada em Lavínia foi o fato de que a mãe da primeira autora seja sua proprietária. A pousada, para a qual demos o nome fictício de Pousada Sabiá, recebe apenas mulheres as quais visitam seus maridos, filhos, pais, namorados nas prisões de Lavínia e da cidade vizinha, Mirandópolis. Como filha da proprietária de uma pousada que conquistou sua clientela através de um tratamento considerado respeitoso por mulheres que carregam o estigma devido ao vínculo com um detento, foi possível uma imersão no que Favret-Saada (2005) nomeou de “etnografia por afetação”.

Quando o assunto é a extensão da punição aos familiares dos detentos impõe-se um recorte de gênero. Megan Comfort (2007) em sua obra *Doing time together* demonstrou como esposas e namoradas cumprem pena ao lado de seus familiares, as mulheres não abandonam, mudam sua rotina de vida para estar com os companheiros e nesta prática interferem múltiplos aspectos da construção de gênero⁶.

Como complemento da experiência etnográfica, durante o mesmo período, de dezembro de 2017 a fevereiro de 2018, realizamos dez entrevistas em profundidade com moradores do

6 A evidência de que as pessoas que visitam seus familiares presos sejam majoritariamente mulheres já foram indagadas por pesquisas anteriores no âmbito dos estudos em prisão (Ferraz de Lima, 2013; Silvestre, 2011; Godoi, 2017; Padovani, 2019; Lago, 2019). Porém, gênero não pode ser compreendido como sinônimo de mulher tal como aponta o clássico artigo de Joan Scott (1989), portanto será abordado em artigo futuro. Para discussões mais centradas na perspectiva de gênero ver Lago (2019).

município de Lavínia que se dividem em dois grupos: os estabelecidos por questão geracional dos estabelecidos pela oportunidade comercial; todos sem nenhum tipo de vínculo familiar com detentos.

Entre moradores entrevistados que nasceram em Lavínia estão os que ocupam posições de maior prestígio social, como os dois agentes políticos locais, uma trabalhadora da parte administrativa de uma das prisões do município e a assistente social da Prefeitura Municipal, além de duas trabalhadoras do Conselho Tutelar. Dos comerciantes – outros quatro entrevistados – um deles também era morador “antigo” da cidade de Lavínia e proprietário de uma pousada, assim como taxista. Os outros três comerciantes se mudaram para o município em busca de uma oportunidade comercial.

Um segundo trabalho de campo foi realizado em dezembro de 2018 sob o estímulo de Goidanich (2012). A pesquisa desta autora é uma etnografia de acompanhamento de mulheres ao supermercado no momento de realização das compras para a família. No campo dessa pesquisa acompanhamos três visitantes, então hospedadas na Pousada Sabiá, durante suas compras nos dois supermercados existentes na cidade. Notamos como elas “constroem-se como sujeitos em suas relações com as lojas” principalmente com as outras *mulheres de presos* que encontram e os poucos moradores que visualmente interagem com elas. Durante as compras percebemos como o foco é o familiar detido, porém, elas permitem-se “presentes” (Muller, 2002), em particular, produtos de estética e nos poucos momentos de ócio, a parada em uma sorveteria ou uma cerveja no bar.

Bourdieu (2005) em sua crítica ao agente racional individual e intercambiável da ortodoxia econômica afirma que decisões de compra e participação no mercado não são tomadas por agentes isolados, envolvendo grupos, famílias ou empresas os quais funcionam como subcampos. Daí a escolha da casa enquanto objeto

empírico, tratando-se de um bem carregado de valores arraigado na reprodução da riqueza (propriedade) familiar.

Elias e Scotson (2000) no estudo de Winston Parva apontam como grupos da mesma condição material geraram novos mecanismos simbólicos de distinção associados à antiguidade, o tempo de residência, o caráter daquilo que é antigo; atribuindo características de sua minoria “pior” aos novos integrantes, os *outsiders*. Este fenômeno refletia de forma positiva no grupo dominante intensificando as qualidades dos então estabelecidos (antigos), uma relação assimétrica alimentada pelo ato de difamar o outro através das fofocas pejorativas⁷.

No caso de Lavínia existe um marcador simbólico das relações que ali se estabelecem, sendo este, a prisão. Pensar em configuração no sentido atribuído por Elias e Scotson (2000) significa encontrar o efeito desta demarcação simbólica na constituição das interdependências funcionais, e para isto a troca mercantil é um bom ponto de partida para observar as relações entre demandantes e ofertantes em condições assimétricas que explicitamos a seguir.

3. Lavínia: visitas esperadas, temidas e a especialização do mercado

Godoi (2017, p. 190) questiona o mito do “custo do preso” apresentando dados da Defensoria Pública do estado de São Paulo os quais atestam a insuficiência de recursos para a manutenção

⁷ Cabe fazer uma ressalva à especificidade do caso brasileiro e sua extrema desigualdade racial, à diferença da comunidade estudada por Elias e Scotson (2000), em que os autores destacaram a inexistência de disparidades raciais, étnicas ou de nacionalidade como demarcação dos estabelecidos em oposição aos *outsiders*. A questão racial não pode ser negligenciada de uma pesquisa que se debruça sobre os efeitos do encarceramento em massa já que segundo dados do Infopen (2018) 53% da população carcerária no Brasil é negra.

das prisões. O Estado ao instaurar a escassez material dentro das prisões acaba produzindo o que esse autor denominou de “Sistema de Abastecimento”: a presença da família numa dinâmica de manutenção material das penitenciárias paulistas, o que repercute num “[...] particular regime de práticas que, por sua vez, vai possibilitar ao sistema prisional continuar funcionando, mesmo que de um modo muito distinto daquele normatizado nos códigos”.

Padovani (2019) e Lago (2019) observam o estigma atribuído às relações interpessoais e fronteiriças com a prisão. Tomando como referência Zelizer (1978; 2009), as relações entre moradores e consumidores familiares dos presos, que não aquelas relativas à troca mercantil, poderiam ser fonte de poluição destas relações, como veremos nas próximas seções.

O mercado aparece como único espaço de contato e de intercâmbio permitido entre *mulheres de presos* e moradores da cidade. As visitantes, identificadas como *mulher de preso*⁸, chegam ao município de Lavínia entre as quintas-feiras e domingos de madrugada. A sua chegada modifica totalmente a rotina da cidade. As visitas aos detentos são permitidas aos sábados e aos domingos, ao contrário das prisões mais próximas da área metropolitana de São Paulo, onde os familiares só podem visitar nos domingos (Padovani, 2019). Esse tempo estendido aumenta a janela de mercado onde os produtos podem ser consumidos e as pousadas ocupadas.

8 Lago (2019, p. 3-4) apresenta dados da Secretaria de Administração Penitenciária (SAP-SP) disponibilizados através da Defensoria Pública do Estado de São Paulo (DPESP) que 65% das pessoas cadastradas como visitantes de familiares nas penitenciárias paulista são mulheres. A autora mobiliza as categorias “mulheres de presos, mães, familiares” como expressões simultâneas dos diálogos estabelecidos em seu campo. Em Lavínia a categoria nativa *mulher de preso* também é manejada com a de *visita* no singular, sempre como marcador do Outro em uma relação de opostos com aqueles que não possuem vínculo familiar ou afetivo com a prisão.

Lavínia atende visitantes do município vizinho, Mirandópolis, localizado a seis quilômetros de Lavínia. O município conta com duas penitenciárias e um Anexo de Regime Semiaberto (ARSA), somando 5.028 presos.⁹ É reconhecido pelos comerciantes locais de Lavínia o alto poder aquisitivo das visitantes das prisões situadas no município vizinho, por reunir personagens da alta cúpula do PCC, conforme demonstrou Feltran (2018, p. 37).

Para atrair as visitantes de Mirandópolis o comércio laviniense estende seu horário de funcionamento por mais duas horas. Enquanto em Mirandópolis os supermercados fecham às 18 horas, em Lavínia estão abertos até 20 horas nas sextas-feiras e sábados, configurando noites de circulação agitada durante os finais de semana de uma pacata cidade do interior paulista¹⁰.

3.1 Prisões: a rotina e o ritual das visitas

A partir de quinta-feira, Lavínia se transforma em uma cidade turística: prateleiras de supermercados renovam-se, muitos caminhões carregados de produtos são observados; os carros de táxis deixam as garagens de suas residências; os locais de hospedagem – pousadas, hotéis e casas particulares – estão em pleno funcionamento; os policiais igualmente permanecem nas ruas e vigiam de maneira mais rigorosa.

O espaço externo à prisão igualmente impõe fronteiras abstratas e regidas pelo temor. Cada veículo particular que chega à cidade sem que seja “reconhecido” pelos policiais é abordado e revisitado. As pesquisas de Silvestre (2011) e Sabaini (2012) igualmente constataam a mudança da paisagem mediante a circulação

9Dados da página online da Secretaria de Administração Penitenciária (SAP-SP) consultados em abril de 2020.

10 No município de Mirandópolis o comércio que atende especificamente às visitantes acontece de maneira informal na porta das penitenciárias nos horários de espera das filas de entrada e no descanso da saída.

do transporte oficial da polícia e da Secretaria da Administração Penitenciária em Itirapina-SP durante os dias de visitas.

As transações monetárias que relacionam moradores, comerciantes e as visitantes têm os seus significados negociados. Conforme expresso nos fragmentos retirados das entrevistas com comerciantes locais: “não importa de onde vem o dinheiro delas(...)”; “como em todo lado, tem todo tipo de gente(...)”; “elas pagam direitinho”, ou ainda “se elas fazem algo de errado é problema da polícia(...)”. Estas falas apontam certo temor em relação a estas consumidoras como também indicam a negociação de fronteiras de que fala Zelizer (2011; 2009; 1978 [1992]): uma coisa é a troca mercantil na cidade, outra são os possíveis crimes que devem ser separados dos atos de troca. Ao mesmo tempo expressam a desconfiança da fonte ilícita do dinheiro dessas mulheres e a especificidade da forma como comerciantes moldam as formas de convivência com suas clientes.

Nas transações monetárias vale ressaltar a inflação dos preços nos supermercados da cidade. Lavínia, como em qualquer outra cidade turística, os preços são remarcados com a chegada das visitantes.

A gente não tem um comércio de qualidade. Lamentavelmente, supermercados que nós temos aqui deixa muito a desejar. E o preço aqui é muito alto! O que acontece aqui em Lavínia é que os mercados, os bares, eles tomam como referência (...) e quem consome aqui é família de detentos. Poxa, uma cerveja custa sete reais sabe. Carne, a carne em Lavínia é a carne mais cara que tem, seja a do supermercado, seja a do açougue. Enquanto em Mirandópolis você compra um contrafile a 23 reais aqui é 27. 70% dos moradores de Lavínia compram em Araçatuba ou compram em Mirandópolis. (Entrevista em profundidade com ex-prefeito de Lavínia realizada dia 23 de jan. de 2018).

Lavínia é uma cidade cara e como relata um de seus ex-prefeitos, os moradores de longa data preferem realizar suas compras em outras cidades:

Se você perceber o comércio da cidade de segunda a quinta tem um ou outro da cidade. Chegou sexta-feira é tudo pessoal de fora e eles não querem nem saber de preço, e compram e levam. Na porta mesmo do presídio tem três *trailers* que já tira a sobrevivência dali, trabalhando dois dias por semana. (Entrevista em profundidade com ex-prefeito de Lavínia realizada dia 23 de jan. de 2018)¹¹.

Para o ex-prefeito de Lavínia é surpreendente que pessoas possam *sobreviver* trabalhando apenas dois dias da semana. Uma diferença entre moradores e visitantes contempla igualmente o aspecto do gosto. Silvestre (2011, p. 18) destacou o estilo de consumo enquanto princípio de distinção em Itirapina-SP: conforme dados da pesquisa observa que os moradores acreditam poder distinguir *as visitas* pelas suas roupas *diferentes e extravagantes*, das quais os moradores da cidade não fariam uso. De outro lado declaram identificar um padrão nos produtos comprados pelas visitas: “alimentação industrializada, como refrigerantes, doces, biscoitos, e produtos de higiene pessoal”.

Esses produtos diferenciados, capazes de distinguir as visitantes dos consumidores moradores, também mudam conforme as restrições da prisão, principalmente com a introdução dos *scanners* os alimentos passam a ser fonte de constrangimento, assim são revistados e fiscalizados pelos agentes penitenciários. Quando identificam itens ilícitos proíbem a entrada do alimento como forma de castigo (Padovani, 2019).

Em Lavínia são os itens preferenciais de consumo das visitantes os mais inflacionados quando os comparamos com cupons

11 Uma das questões apreendidas em pesquisa etnográfica que não trabalhamos no presente artigo é o espaço de lutas entre os dois prefeitos entrevistados, sendo o ex-prefeito detentor do poder público por décadas seguidas configurando o que Godoi et al. (2019) constatou para o quadro político da “hegemonia do PSDB no governo estadual e a manutenção de uma política de ampliação de vagas”, enquanto o prefeito atual representa a inovação tanto partidária quanto de carreira na política sendo o proprietário de um dos supermercados de Lavínia.

fiscais de visitantes que trazem alimentos – e outros itens do *jumbo* – da cidade do Guarujá-SP, cidade turística por excelência ao se localizar no litoral paulista.

Uma hóspede da Pousada Sabiá, que viaja de Guarujá a Lavínia com sua família, a cada 15 dias e em carro particular, nos trouxe o cupom fiscal da compra de seu *jumbo* realizada em sua cidade de residência, considerada, por ela, mais barata, ou econômica¹². A compra foi realizada em dezembro de 2018 em plena época das festividades e férias de fim de ano.

Tabela 2 - Comparação de preços entre supermercados de Guarujá/SP com os dois supermercados de Lavínia/SP (elaboração própria).

Produto <i>jumbo</i>	Guarujá/SP	SUPER 1	SUPER 2
Desodorante <i>roll-on</i> embalagem transparente	5,90 Nivea	Não disponibiliza esse produto	7,99 Nivea
Achocolatado	5,15 Nescau	3,39 Mury	6,49 Nescau
Maionese <i>Helmanns</i>	2,58	5,99	6,99
Leite em pó	7,80	8,89	9,99
Margarina	2,29	2,39	2,60
Açúcar Refinado	1,70	1,89	2,39
Sabonete	1,98 Rexona	1,49 Nivea	1,99 Palmolive
Creme dental Colgate	2,50	2,49	3,99
Refrigerante Coca-cola 2l.	4.99	7.99 10 (gelada)	7.49 10 (gelada)

12 O *jumbo* é o nome dado em São Paulo pelos familiares de presos que realizam visitas, consiste numa sacola necessariamente transparente onde colocam itens permitidos para entrar na prisão. O *jumbo* – a sacola ou bolsa – também é inflacionado em Lavínia podendo custar 30 reais enquanto o preço da capital é de no máximo 15 reais.

Além da inflação dos preços as visitantes devem pagar suas compras à vista, o que não é exigido de outros moradores de Lavínia. Entre elas o jargão que se afirma de maneira irônica e se difunde pelas ruas da cidade é “sou mulher de preso sim, mas tô pagandu”¹³. Uma das estratégias de manipulação do estigma é afirmar e ostentar a posse de dinheiro, única forma de pagamento aceita em Lavínia (dinheiro ou débito no cartão); elas pagam – cientes de que pagam um valor superior e são exploradas – porém se sentem respeitadas por poder realizar o pagamento.

O fluxo das visitantes é variável: algumas mulheres chegam às quintas-feiras no período da tarde e estabelecem uma rotina mais tranquila na cidade, conforme expressão usada por elas: apreciam fazer tudo “com calma”, reservando um tempo para o lazer, o ócio nos bares e restaurantes da cidade. Elas não se restringem à aquisição de alimentos nos supermercados e preparação de itens para a visita; igualmente presente está a preocupação estética: frequentam o salão de beleza para cuidar dos cabelos e unhas. A missão: agradar o marido ou o namorado. Uma das lojas da cidade de Lavínia se especializou na venda de *lingerie*, roupa íntima sem costura e sem algum tipo de metal para que possam passar sem problemas nos escâneres corporais das prisões¹⁴.

13 Essa expressão é conhecida no Brasil por uma personagem de programa humorístico da TV aberta, Lady Kate. A personagem reproduz um estereótipo de ‘nova rica’: ela se apresenta como uma mulher ignorante, que utiliza a língua de maneira incorreta, alcança condição financeira vantajosa e deseja ser aceita na alta sociedade. Ela imita os gostos de pessoas que ela considera distintas e exige ser atendida de maneira respeitosa devido a sua condição financeira, mas é apenas tolerada pelo seu dinheiro.

14 O *scanner* ou escâneres é uma máquina de radiografia que substituiu as revistas vexatórias, como são denominadas pelos movimentos sociais dos direitos humanos, nas quais as mulheres tinham que ficar nuas e agachadas em cima de um espelho a fim de prevenir a suposta entrada de produtos ilegais. O *scanner* chegou às prisões de Lavínia e municípios vizinhos no ano de 2018. No começo da pesquisa de mestrado ainda acompanhamos os relatos da experiência desagradável da revista no corredor da pousada durante a etnografia. Para mais informação sobre as tensões entre movimentos sociais de Direitos Humanos e o poder Jurisprudente na conquista do fim das visitas vexatórias ver Lago (2019).

As *mulheres de presos* são, portanto, aquelas que pagam preços altos por produtos no comércio de Lavínia e ao mesmo tempo vítimas de uma violência simbólica que desqualifica suas vontades de consumir em momentos de ócio. Estes momentos prolongariam sua exposição em espaços públicos da cidade, assim como prestação de serviços fora dos horários estabelecidos são inexistentes ou negados como veremos adiante.

4. Empreendedorismo a partir da prisão

Reportagem publicada no jornal O Estado de S. Paulo, na seção Economia e Negócios, intitula-se “‘Jumbo delivery’ faz entregas em 150 cadeias e penitenciárias de São Paulo”. O assunto é um empresário do ramo das confecções:

“Do jeito que o negócio está crescendo, em breve o jumbo passará a ser a atividade principal da nossa empresa, que hoje emprega 120 pessoas na área de confecção”, diz o empresário, que prefere não falar em valores de faturamento por motivo de cautela. “Esse mercado é meio complicado”, desculpa-se. (Scholz, 2014 – Jornal O Estado de S. Paulo).

Nesse mesmo jornal outra notícia, desta vez na seção de Moda e Beleza, tem como manchete “Empreendedora lança marca de roupas para detentos e mulheres de presos”. A reportagem traz a trajetória de uma mulher que após passar cinco anos visitando o marido criou a empresa “Liberta”, responsável pelo design de roupas apropriadas para realizar a visita¹⁵.

15 Quando o assunto é o vestuário permitido nas prisões as exigências também são diversas. Alguns dos itens proibidos: roupas similares a uniformes de funcionários (calça azul marinho e camisa branca ou camiseta de uniformes militares); roupas que poderiam interferir nas revistas: sutiã com suporte de ferro ou bojo, anéis, relógios, colares, tiaras, arcos, prendedores de cabelo metálico ou com suporte de ferro, *piercing*; assim como blusas com capuz e forro duplo, apliques capilares e tantos outros, em constantes atualizações.

A semelhança entre as duas reportagens, além do tema do mercado em torno das prisões, está na concepção otimista da figura do empreendedor – pessoas capazes de transformar a pior das realidades em oportunidade de desenvolvimento econômico. Esse otimismo dissimula, pela roupagem do mercado, a tragédia dos detentos. Como afirma Teles (2015) transformar a pobreza em oportunidade. Na primeira notícia o repórter anuncia a empreitada da empresa de *'jumbo delivery'* como uma iniciativa de auxílio aos familiares com dificuldade em enviar remessas às prisões cada vez mais distantes do local de residência. Na segunda reportagem a empreendedora da marca de roupas Liberta menciona o caráter justo de sua empreitada ao responder à pergunta: Qual é o preço médio das peças? “Elas custam mais ou menos cinquenta reais. Mas quero chegar a valores mais acessíveis, para todo mundo poder comprar. Não quero só ganhar dinheiro com a Liberta, quero facilitar a vida das pessoas”.

Apesar do lucro se estabelecer como interesse, quais negociações de significados são necessárias para um mercado pautado pela lógica prisional?

A maneira como as visitantes são recebidas em Lavínia organiza a rotina de um mercado com características particulares. Situamo-nos numa problemática apropriada ao enquadramento da Sociologia Econômica: empreendedores que encontram nas prisões possibilidades de mercado.

As visitantes se transformam em consumidoras potencial do comércio local de Lavínia, como podemos observar na entrevista que mantivemos com Glória (nome fictício) – proprietária de uma padaria:

O sonho do meu marido era ter uma padaria, nós nem sabia das penitenciárias e das *visita* mas com o tempo a gente foi aprendendo o que podia entrar na prisão: o pudim; o bolo certo; o pão de hambúrguer; daí a gente foi melhorando e

já faz nove anos que estamos aqui em Lavínia trabalhando com esse tipo de turismo. (Entrevista com Glória, 21 de fev. 2018 – grifo das autoras).

Nessa passagem o termo “as visita” no lugar de as visitantes – frequentemente mobilizado em Lavínia – somente interessa o ato e não as pessoas que fazem a visita; demarca um tratamento genérico e impessoal a estas mulheres.

Na mesma entrevista com Glória recebemos uma queixa de que “os moradores de Lavínia nos dizem que desmerecem eles porque só fazemos produtos para ‘as visita” (Glória, 21 de fev. 2018). O comércio local da cidade acabou se especializando na demanda dos produtos permitidos na prisão, diante da dimensão de Lavínia enquanto complexo penitenciário.

Sabaini (2012, p. 55) já havia destacado a divisão entre moradores e visitantes, como estabelecidos e *outsiders*– no sentido de evitar a poluição das relações – na rotina de consumo em Itirapina-SP:

Não somente os agentes penitenciários, como a maioria dos moradores da cidade sabem dos horários em que *as mulheres de preso* frequentam o estabelecimento, evitando, desta maneira, fazer suas compras no mesmo horário, advertindo amigos e conhecidos a fazerem o mesmo.

No *turismo penitenciário* é possível observar como a chegada das prisões reverteu oportunidades de emprego que haviam sido perdidas. Como demonstra José em entrevista: “hoje meu filho trabalha comigo na pousada, minha esposa também, ele não estaria aqui se não fosse a pousada” (José, nome fictício, 18 de fev. 2018).

Lavínia conta com 13 pousadas e um hotel. A diferença estabelecida entre as pousadas igualmente configura especificidades

do *turismo penitenciário*: a maioria das pousadas aceita apenas mulheres como hóspedes enquanto poucas admitem também homens.

Na pousada mais antiga da cidade – uma das que aceita hóspedes homens além do hotel – é possível encontrar todos os motoristas das excursões oriundas de São Paulo, assim como os próprios ônibus estacionados ao redor do estabelecimento. Uma das regulamentações da Prefeitura Municipal de Lavínia foi proibir a circulação dos ônibus particulares na cidade e é por isto que existem tantos carros de táxis, os dois donos de pousadas que entrevistamos igualmente dispunham do serviço de táxi. Cada ida ou volta da prisão custa em média oito reais, as viagens mais visadas são até as prisões de Mirandópolis – o município vizinho – que custam aproximadamente 30 reais.

Nenhuma das pousadas mencionadas acima é de propriedade dos familiares dos detentos; todas são de moradores do município de Lavínia ou empreendedores de outras localidades que vieram apostar no *turismo penitenciário*.

O Hotel Esplendor (nome fictício) – inaugurado em 2017 – é reconhecido como alto investimento na cidade. Sua proprietária empregou recursos da venda de uma fazenda, herança familiar no estado de Mato Grosso do Sul. Ela vendeu sua propriedade para investir no *turismo penitenciário* de Lavínia. O edifício do hotel é uma das maiores construções da cidade, com térreo e dois andares. Ainda, disponibiliza quartos com ar-condicionado.

Outra especificidade do turismo de Lavínia é a locação do uso da cozinha: as mulheres preparam refeições que serão levadas para os presos no horário de visita. As visitantes pagam por hora que utilizam a cozinha, também pelo uso do forno ou de outros eletrodomésticos. Todas as pousadas cobram, inclusive, para guardar itens no refrigerador, variando de R\$ 1,50 a R\$ 2,00 reais por item.

Aquelas visitantes que chegam na quinta-feira, em geral, preparam as refeições que serão levadas aos presídios durante a sexta-feira, dia de maior tranquilidade na cozinha da pousada. Os refrigeradores de uma pousada em Lavínia, no final da noite de uma sexta-feira, ficam repletos de potes recheados com comida e refrigerantes de dois litros com uma etiqueta identificando a proprietária pelo nome. Aqui um item do *turismo penitenciário* diverso do turismo convencional: o fato dessas mulheres optarem por cozinhar para seus maridos. Elas viajam, trazem coisas, compram outras coisas e cozinham no sentido de dar aos maridos a sensação de estarem no lar: o refrigerante está gelado e a comida é fresca como se comessem em suas próprias casas, e o esforço é enorme para conseguir que tudo chegue perfeito na prisão, e para isto precisam acordar cedo para apressarem sua entrada¹⁶.

Em retorno ao campo, dezembro de 2018, encontramos uma nova movimentação no setor da hotelaria em Lavínia. A primeira delas, fisicamente visível, é a construção de um novo hotel. O investimento vem de dois sócios da cidade de Araçatuba-SP, distante 70 quilômetros de Lavínia. O hotel promete oferecer, além da hospedagem, serviços de alimentação e outras lojas a fim de disponibilizar itens de utilidade para as visitantes. O serviço de alimentação funcionará durante a madrugada – horário de chegada de muitas excursões e período em que as visitantes não encontram onde comer na cidade.

Outra novidade, segundo declaração dos moradores de Lavínia, foi o aumento exaustivo das *casas clandestinas*. Algumas mulheres que acompanham a pena de seus maridos decidiram se mudar para a cidade depois que casas populares foram entregues em 2018¹⁷.

16 A entrada nas prisões de Lavínia funciona por senhas que são distribuídas por uma casa particular que faz as vezes de pousada e estabelece vínculo direto com o PCC demonstrando a porosidade do dispositivo carcerário paulista. Para mais informação sobre as senhas de entrada na prisão ver Godoi (2017).

17 Ao contrário do esperado pelo atual prefeito do município de Lavínia, como vimos em fragmentos da entrevista, não foram os funcionários públicos das prisões que se mudaram para a cidade e, sim, familiares de presos.

Nessas casas – afastadas do centro da cidade – elas colocaram camas de tipo beliche para oferecer hospedagem às demais visitantes por um preço inferior ao das pousadas. Ao princípio, elas estariam participando da concorrência do livre mercado como outro interessado qualquer.

Porém, os proprietários de pousadas organizaram um abaixo assinado e dirigiram-se ao prefeito do município, exigindo providências. Exemplificaram o caso de um outro prefeito do município de Avanhandava-SP. Este prefeito quando soube da existência de uma *casa clandestina* acionou sua relação com o diretor do presídio que enviara o marido da mulher que colocou a casa, *de bonde* (ir de bonde significa ser transferido às presas a outra penitenciária). Este fenômeno coloca em evidência a forma em que essas mulheres são aceitas como agentes econômicos na condição de consumidoras, mas o papel de produtoras no mercado está interdito ou, nos termos de Zelizer (2011; 1978), profana as relações ou polui o mercado.

A decisão do atual prefeito foi exigir aos proprietários das pousadas que regulamentassem suas condições legais referentes ao alvará com a prefeitura, para que então pudesse tomar alguma medida oficial em relação às denominadas *casas clandestinas*. Constatamos que apenas sete pousadas de Lavínia estavam regularizadas com o alvará da Prefeitura Municipal. Havia ainda uma pousada que não havia pago sua conta de água durante um período de 15 anos.

Os proprietários de pousadas alegam em seu favor que *casas clandestinas* podem se transformar em ponto para a comercialização de drogas¹⁸. Vemos aqui mais um aspecto da configuração

18 A política de criminalização das drogas é tema caro das reflexões referentes ao encarceramento em massa, sobretudo a respeito do exercício seletivo da apreensão policial com a população negra e periférica. Pesquisas como de Silvia Ramos e Leonarda Musumeci (2005) tratam da construção desse “elemento suspeito”. Lago (2019) também reflete sobre as relações acusativas envolvendo *mulheres de presos* e a suposição de porte de substâncias ilícitas.

estabelecidos/*outsiders*: os estabelecidos acusam e atacam através de julgamento difamador os (ou as) *outsiders*.

4.1. Pousadas e a precificação num universo assimétrico

A maior parte das visitantes hospedadas na pousada etnografada sequer realizam visitas nas penitenciárias de Lavínia. Elas se dirigem às duas penitenciárias do município vizinho, Mirandópolis-SP. As penitenciárias de Mirandópolis, conhecidas respectivamente como MIRA 1 e MIRA 2, são famosas no município de Lavínia por albergar presos com penas mais longas. Estes detentos são reconhecidos pela posse de maior capital econômico (devido às suas relações com o PCC), como já mencionado. Assim, suas visitantes são disputadas e preferidas¹⁹. Seria de grande interesse analisar a rede de transferência monetária que constitui as visitantes como consumidoras, tão bem como a hierarquia que existe entre elas em termos monetários e os vínculos com o PCC; fica o tema como pista de pesquisas futuras.

Nessa organização, os grupos do aplicativo WhatsApp²⁰ são fundamentais para a difusão de informação e de propaganda dos possíveis serviços e produtos disponíveis na cidade, tão bem como para evitar o contato físico. Em Lavínia é possível observar o efeito da prisão sobre o estabelecimento de uma ordem econômica e produtiva. Os comerciantes da cidade, assim como os demais moradores, dependem da organização das visitantes para calcular seus investimentos de um lado e, de outro, calcular

19 Os locais de hospedagem de Lavínia como em qualquer outra cidade turística são diversos – assim como sua clientela. Cada um vai se especializando para atender a uma determinada fração de classe. Existem visitantes que preferem se hospedar sozinhas e não querem compartilhar quarto; existem as que exigem ar-condicionado; as que se hospedam onde estão as amigas; as que preferem lugares mais animados ou aquelas que pagam pela calmaria.

20 Mais detalhes sobre grupos de WhatsApp como acionadores do mercado em Lavínia, ver Luz (2019).

os horários que saem às ruas evitando encontros com familiares de preso. Abordamos a seguir a rotina das pousadas.

4.2. A rotina de pousada – hospedar-se e cozinhar para o companheiro, um lar inventado

Na Pousada Sabiá um refrigerador de sorveteria fica dentro de um quarto ao lado da cozinha, onde a proprietária da pousada descansa. Esse cômodo permanece trancado (o temor é de roubos) quando a proprietária está ausente. Em algumas ocasiões a proprietária da pousada precisou ressarcir itens que desapareceram de seu refrigerador. A desconfiança é parte integrante desse mercado e perpassa as discussões referentes ao significado de *mulher de preso* mesmo que roubos também aconteçam em outros hotéis e em outros cenários.

Durante as madrugadas de sábado e domingo é preparado o café da manhã da pousada: pão francês, leite, achocolatado, café, bolo e suco. O café da manhã é servido das 4h às 7h. As mulheres acordam cedo para dar início aos preparativos da visita às prisões. A funcionária da Pousada Sabiá é responsável por retirar todos os itens do refrigerador, os distribui em cima de uma grande mesa e vigia para que seja recolhido pessoalmente por sua proprietária. Ela confere com cada uma das mulheres o nome identificado no rótulo do objeto a ser entregue. Essa funcionária recebe a quantia de 900 reais por mês como salário. Há também um momento de desperdício: itens de alimentação que sobram no domingo. Muito do que foi comprado pelas visitantes não é utilizado no preparo da comida e o motivo principal é o pequeno tamanho dos vasilhames permitido nas prisões e que quase sempre é insuficiente para tudo o que elas desejavam levar ao presídio. Os projetos são maiores do que as possibilidades da realidade. Itens alimentícios como extrato de tomate, maionese, refrigerantes, milho e ervilhas em conserva; presunto e queijo; ao serem abertos e não utilizados

por inteiro acabam deixados na geladeira da pousada. Outros itens como pacotes de arroz ou de macarrão pela metade; litros de óleo quase cheios; comidas de preparo rápido e congeladas como lasanha ou canelone, latas de cerveja. Tudo vai parar na geladeira da casa da proprietária da Pousada Sabiá que brinca “nem preciso fazer compra no mercado” (Coralina, 21 de fev. 2018).

A racionalidade econômica que caracteriza a aquisição de alimentos e bebidas, por parte das visitantes, é a noção de fartura, fenômeno que se manifesta no jargão popular em frases como “é melhor sobrar do que faltar”; “tadinho do preso com aquilo que come lá dentro”; “miséria atrai mais miséria”.

A rotina das hóspedes inclui passeios e acompanhar novelas pela televisão. É na sexta-feira que elas vão fazer suas compras nos supermercados da cidade e de retorno à pousada, cheias de sacolas, fazem uso da cozinha. Elas preparam muita carne e por isto a maioria delas faz uso do forno (lembrando que devem pagar preços diferenciados para uso de forno e fogão). Os pratos mais comuns: maionese; vinagrete; lasanha; macarrão a bolonhesa; mandioca frita e lanches. Nesse momento a música soa alto na cozinha; o funk embala as mais jovens e o pagode agrada aquelas de mais idade.

Na sexta-feira pela noite chegam muitas visitantes e a pousada fica mais agitada; aquelas da quinta-feira já desocuparam a cozinha dando espaço para as recém-chegadas. Na cozinha da Pousada Sabiá existem quatro fogões de seis bocas, os quais serão compartilhados por no máximo duas visitantes por vez. O único homem que entra frequentemente na pousada é o entregador de gás.

Depois de cozinhar, é hora de relaxar, muitas se acomodam na varanda da pousada e abrem uma cerveja com a sensação de “dever cumprido”.

No sábado as visitantes despertam na madrugada para cuidar dos preparativos femininos ao som do secador de cabelo e dos chuveiros funcionando. Em seguida, organizam os seus recipientes com alimentos, o refrigerante gelado e tudo vai para a bolsa de *jumbo*; elas aguardam então os ônibus da excursão na porta da pousada. Um grande movimento de pessoas em Lavínia acontece na madrugada, enquanto os demais moradores do município ainda dormem. Outra característica do *turismo penitenciário* que favorece o isolamento dessas mulheres em relação aos demais habitantes da cidade.

No domingo quando todas as visitantes estão dentro dos presídios Coralina (nome fictício da proprietária da Pousada Sabiá) retorna a casa e calcula os rendimentos da semana. Em média ela recebe a quantia de 2800 reais a cada fim de semana. Nesse final de semana o movimento de sua pousada tinha sido muito bom porque correspondia ao Natal dos presos, celebração que ocorre na semana anterior ao calendário oficial e que permite a entrada de mais itens de alimentação nas sacolas de *jumbo*. Ao final de cada mês Coralina recebe de seu trabalho no *turismo penitenciário* o valor aproximado de 8 mil reais.

O que exploramos no artigo foi a circulação das visitantes em rotinas organizadas como consumidoras, com horários específicos capazes de engendrar igualmente a organização do grupo ofertante: moradores sem vínculo familiar com penitenciárias do município de Lavínia. Os moradores locais que trabalham informalmente sabem o momento ideal de acessar os corredores das pousadas vendendo seus produtos; os pedidos são entregues a qualquer hora do dia, incluindo a madrugada, antes que as visitantes deixem a prisão. Após o horário das visitas as ruas de Lavínia estão movimentadas e ao mesmo tempo segregadas: o comércio é permitido, porém, evita-se qualquer outro tipo de contato físico com essas pessoas, o contato é considerado como poluição das relações pelos moradores de Lavínia.

Considerações finais

O intuito do artigo foi mobilizar conceitos da Sociologia Econômica para refletir a respeito das relações de mercado situadas fora da prisão embora atravessadas por ela. A proposta é agregar reflexões sobre a objetivação do encarceramento em massa como forma de pensar a pobreza e seus lugares de gestão (Telles, 2015).

A condição das mulheres consumidoras em Lavínia (esposas, mães, filhas e namoradas de presos) é tolerada como passageira, a iniciativa delas na cidade de montar as próprias pousadas se apresenta – aos moradores – como elemento poluidor e ameaçador, daí um movimento em protesto contra estas pousadas, mesmo que as suas próprias sejam irregulares. Existe um interesse velado de que essas mulheres prossigam configurando categorias transitórias de populações em fluxo.

O mercado em torno das prisões marca as mulheres e famílias dos presos como população perigosa, a constituição destes mercados alcança familiares de presos com atribuições morais que circunscrevem o interior das muralhas, violência simbólica que ressoa para além do preso. Entretanto, ao mesmo tempo que acarreta desconfiança e medo, também gera formas de pagamentos imediatas e em dinheiro que “vem de fora”. Relação contraditória que gera o mercado, ao mesmo tempo em que nega outros espaços de convívio.

O risco da presença delas é precificado através do aumento de preço das mercadorias nos dias da semana que estas mulheres frequentam a cidade e com a imposição do pagamento à vista. As visitantes desejam reproduzir a esfera do lar e desta maneira utilizam o espaço das cozinhas das pousadas no preparo de refeições que serão levadas no momento da visita. Reproduzir um lar, igualmente, se torna um item precificado: elas pagam um preço extra pelo uso da cozinha (forno e fogão são itens preci-

ficados separadamente) das pousadas. Reproduzir um lar também significa repensar a categoria turismo, que deveria significar a livre escolha de se ausentar da própria casa em busca de novas experiências.

Voltando às reflexões de Telles (2015), o fenômeno gerador de recursos para o desenvolvimento regional se realiza às custas de famílias e mulheres pobres – a pobreza transformada em mercado – que mesmo com poucos recursos devem se deslocar até Lavínia, onde se transformam em consumidoras disputadas entre pousadas, supermercados e informais. Conforme análise de Zelizer (1978) sobre o mercado de seguros de vida, aqui igualmente o discurso do *turismo penitenciário* justificado como alternativa de desenvolvimento econômico dissimula o processo de encarceramento em massa ao purificar o dinheiro que vem dele: é pelo bem dessas cidades que as prisões são acolhidas.

Para Bourdieu (2005) as estratégias econômicas estão integradas em um sistema complexo de reprodução, que no caso do *turismo penitenciário* poderia significar empobrecimento dos lares, dinheiro dispensado para mais um cuidado que no caso é o familiar detido. Indo contra as premissas economicistas, o mercado em torno das prisões demonstra como o uso instrumental das desigualdades opera em sentido de “imprimir distinções morais” (Zelizer, 2009).

Certamente pensar nas relações de mercado atravessadas pelo atual fenômeno do encarceramento em massa requer um aprofundamento em perspectivas raciais e de gênero, o que fica como pista para pesquisas futuras.

Esta pesquisa pretendeu ampliar o campo de análise, porém, não aborda todas as dimensões dos mercados em torno das prisões. Mais pesquisas comparando os diferentes formatos de mercados nas cidades e a dinâmica particular do Rio de Janeiro, onde a espacialização é diversa, são bem-vindas.

Referências

- Bourdieu, Pierre. **As estruturas sociais da economia**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- Bourdieu, Pierre. O campo econômico. **Política e Sociedade**, Florianópolis, v. 4, n.6, p. 15-57, 2005.
- Brandalise, Anne Pinto. e Leite, Elaine da Silveira. A valorização do meio ambiente: da proteção aos seguros ambientais. **Política & Sociedade**, vol. 18 (43): 108-135, 2019.
- Comfort, Megan. Partilhamos tudo o que podemos: a dualização do corpo recluso nos romances através das grades. **Análise Social**, vol. 185, p. 1055-1079, 2007.
- Davis, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018.
- Elias, Norbert.; Scotson, John. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- Favret-Saada, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 149-153, 2005.
- Feltran, Gabriel. **Irmãos: uma história P.C.C.** São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- Ferraz de Lima, Jacqueline S. **Mulher fiel: as famílias das mulheres dos presos relacionados ao Primeiro Comando da Capital**. 2013. 164f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Carlos, São Carlos-SP.
- Fourcade, Marion e Healy, Kieran. Seeing like a market. **Socio-Economic Review**, 2017, Vol. 15, No. 1, p. 9–29, 2017.
- Foucault, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- Godoi, Rafael. **Fluxos em cadeia**: as prisões em São Paulo na virada dos tempos. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Godoi, Rafael; Araújo, Fábio e Mallart, Fábio. Espacialização da prisão. A conformação dos parques penitenciários em São Paulo e no Rio de Janeiro, **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, vol. 38, n. , p. 591-611. 2019.
- Goidanich, Maria Elisabeth. **Mamãe vai ao supermercado: uma abordagem etnográfica das compras para o cotidiano**. 2012. 250f. Tese (Doutorado In-

terdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GOVERNO DO ESTADO DE SAO PAULO. Últimas notícias. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/governo-de-sao-paulo-inaugura-presidio-em-lavinia/>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

Lago, Natália. **Jornadas de visita e de luta: tensões, relações e movimentos de familiares nos arredores da prisão**. 2019. 231f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Luz, Thamires. **“Turismo penitenciário”: economia e prisão na consolidação de uma prática de mercado**. 2019. 165f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Ciência Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC.

Mallart, Fábio. **Findas linhas: circulações e confinamentos pelos subterrâneos de São Paulo**. 2019. 270f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Marques, Adalton. **Humanizar e expandir: uma genealogia da segurança pública em São Paulo**. São Paulo: IBCCRIM, 2018.

Mazon, Marcia da Silva e Moura, Wandgleisom Garcia. Cachorros e humanos. Mercado de rações pet em perspectiva sociológica. **Civitas Revista de Ciências Sociais**. V. 17 n. 1, p. 138-158, 2017.

Muller, D. **Teoria das compras. O que orienta a escolha dos consumidores**. São Paulo: Nobel. 2002.

Ossandón, J. Como se faz um mercado? Agregue: formações sociais, conflitos políticos e econômicos. In: Tomás, A. (ed.). **Produzindo o social: usos das Ciências Sociais no Chile Recente**. Santiago do Chile: Edições Universidade Diego Portales, p. 291 – 315, 2012.

Padovani, Natália Corazza. **“Perpétuas espirais”: falas do poder e do prazer sexual em trinta anos (1977-2009) na história da Penitenciária Feminina da Capital**. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Padovani, Natália Corazza. Na caminhada: “localizações sociais” e o campo das prisões. **Cadernos Pagu**(55), ISSN 1809-4449, pp. 1-31. 2019.

Ramos, Silvia; Musumeci, Leonarda. **Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Sabaini, Raphael. **Uma cidade entre presídios: ser agente penitenciário em Itirapina-SP**. 2012. 160f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Scott, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. *In: Gender and the politics of history*. New York, Columbia University Press. 1989.

Scholz, Cley. 'Jumbo delivery' faz entregas em 150 cadeias e penitenciárias de São Paulo. **Estadão**, Economia e Negócios, 06 de março de 2014. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral/jumbo-delivery-faz-entregas-em-150-cadeias-e-penitenciarias-de-sao-paulo,179056e>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO PENITENCIÁRIA. **Unidades Prisionais**. Disponível em: < <http://www.sap.sp.gov.br> > Acesso em: 16 abr. 2020.

Silvestre, Giani. **Dias de visita: uma sociologia da punição e das prisões em Itirapina**. 2011. 192f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Carlo, São Carlos-SP.

Telles, Vera da Silva. Cidade: produção de espaços, formas de controle e conflitos. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v.46, n.1, jan./jun., p.15-45, 2015.

Wacquant, Lôic. **Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos** [A onda punitiva]. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

Zelizer, Viviana. Human Values and the market: the case of life insurance and death in 19th-Century America. **American Journal of Sociology**, vol. 84, n.3, p. 591-610. (1978 [1992]).

Zelizer, Viviana. **Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children**. New York: Basic Books, 1985.

Zelizer, Viviana. Dualidades perigosas. **Mana**, vol. 15, n. 1, p. 237 -256, Rio de Janeiro, 2009.

Zelizer, Viviana. **A negociação da intimidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

Zomighani JR., J. H. **Desigualdades espaciais e prisões na era da globalização neoliberal: fundamentos da insegurança no atual período**. 2013.437 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Recebido em 28/04/2020

Aceito em 17/06/2020

Casamento por Troca de Status de Professoras do Ensino Médio e Fundamental de Nobres-MT

*Fernanda Ferreira Pinho**

*André Luís Ribeiro Lacerda***

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi investigar se as professoras dos ensinos fundamental e médio da zona urbana de Nobres escolhem parceiros para casamento de maneira majoritariamente hipogâmica, ou seja, parceiros com *status* inferiores aos seus, dependendo do atributo considerado. Esse objetivo constitui também a hipótese geral da pesquisa, que foi inspirada na teoria do casamento por troca de *status* (Merton, 1941; Davis, 1941; Schwartz, Zeng e Xie, 2016). A coleta de dados foi realizada por 48 questionários autoadministrados, o que produziu o seguinte resultado: as professoras das escolas estaduais e municipais, quando se casaram, o fizeram hipergamicamente na perspectiva socioeconômica (62,5%) e hipogamicamente no quesito escolaridade (56,25%), seu principal recurso. Hoje, a condição hipogâmica no recurso escolaridade (64,58%) se mantém e a condição hipergâmica no que se refere ao *status* socioeconômico se inverteu, ou seja, passou a ser majoritariamente hipogâmica (62,5%). Como o nível de escolaridade dos esposos das professoras pouco variou, isto parece explicar a inversão de hiper para hipogamicamente em relação aos seus *status* socioeconômicos. Porque isso aconteceu ainda precisa ser investigado. **Palavras-Chave:** Hipogamia. Professoras. Escolhas conjugais. Troca social. Casamento.

* Psicóloga Clínica e Mestre em Sociologia pela UFMT, Campus Cuiabá-MT.

** Professor Titular do Departamento de Sociologia e C. Política e do mestrado em Sociologia UFMT, campus Cuiabá-MT. E-mail: ribeirolacerda66@gmail.com

Marriage of Junior and Highschool Teachers in Nobres – MT According to Change of Status

Abstract

The objective of this research was to investigate whether female teachers of elementary and high school in the urban area of Nobres choose marriage partners in a mostly hypogamous way, that is, partners with statuses inferior to theirs depending on the attribute considered. This objective also constitutes the general hypothesis of the research, which was inspired by the theory of marriage for change of status (Merton, 1941; Davis, 1941; Schwartz, Zeng and Xie, 2016). Data were collected from 48 self-administered questionnaires, which produced the following result: when teachers got married, they did so hypergamically from a socioeconomic perspective (62.5%) and hypogamically from an educational perspective (56.25%), their main resource/trait. Today, the hypogamous condition in the educational resource (64.58%) remains and the hypergamous condition regarding socioeconomic status has been reversed, that is, it has become mostly hypogamous (62.5%). As the educational level of the teachers' spouses varied little, this seems to explain the inversion from hyper to hypogamically in relation to their socioeconomic statuses. Why this happened remains to be investigated.

Keywords: Hypogamy. Teachers. Marital choices. Social exchange. Marriage

Matrimonio Por Intercambio de Estatus de Maestros de las Escuelas Primaria y Secundaria

Resumen

El objetivo de este trabajo fue estudiar si las maestras de primaria y secundaria de la zona urbana de Nobres eligen parejas para el matrimonio de una manera principalmente hipógama, es decir, parejas con posición social más baja dependiendo del atributo considerado. Este

objetivo también constituye la hipótesis general de la investigación, que se inspiró en la teoría del matrimonio por intercambio de estatus (Merton, 1941; Davis, 1941; Schwartz, Zeng y Xie, 2016). La recolección de datos se llevó a cabo mediante 48 cuestionarios autoadministrados, que produjeron el siguiente resultado: cuando las maestras se casaron, lo hicieron hipergámicamente desde una perspectiva socioeconómica (62.5%) e hipogámicamente desde una perspectiva educativa (56.5%), 25%), su principal recurso. Hoy en día, la condición hipogámica en el recurso educativo (64.58%) permanece y la condición hipergámica con respecto al estado socioeconómico se ha revertido, es decir, se ha convertido en su mayoría hipogámica (62.5%). Como el nivel educativo de los cónyuges de los docentes varía poco, esto parece explicar la inversión de hiper a hipogámicamente en relación con sus estatus socioeconómicos. Por qué sucedió esto tiene que ser investigado.

Palabras Clave: Hipogamia. Maestros. Elecciones matrimoniales. Intercambio social. Matrimonio.

1 Considerações Iniciais

Fernanda Pinho nasceu e cresceu em Nobres, cidade do interior de Mato Grosso. Filha e sobrinha de professores do ensino fundamental da cidade, percebeu que sua mãe e tias eram mulheres diferentes em relação às suas opções de casamento. Sua mãe, as tias e as amigas de trabalho delas, todas professoras do ensino básico na cidade, tinham casamentos incomuns para os padrões encontrados na cidade, pois pareciam optar por homens com perfil educacional e/ou financeiro inferiores ao que elas tinham.

Outro ponto que chamava atenção de Fernanda Pinho era que, embora os casamentos rompessem com a definição patriarcal do homem como provedor central – e naturalmente deveriam ter em seu funcionamento algum tipo de consequência de interesse sociológico ou pelo menos impactos em relação às diferenças de gênero – eram longevos, assim como a maioria dos casamentos naquele período. Mas, por que aqueles casamentos pareciam

diferentes dos casamentos considerados padrões? Teria Nobres alguma situação social diferente que promoveria aqueles tipos de casamento?

A escolha do parceiro(a) de casamento tem repercussões para o estudo sociológico da estratificação social e para as teorias da mobilidade social, pois diferenças ou igualdades na posição socioeconômica dos esposos tendem a ter consequências sociais importantes na dinâmica social da família e podem ter implicações no que se refere à posição socioeconômica futura de seus membros (Goode, 1970; Van Den Berghe, 1990; Lacerda, 2010), como será visto mais adiante. O que Fernanda Pinho observou em Nobres tem sido estudado pela sociologia e parece uma situação cada vez mais comum nas famílias brasileiras (Lacerda, 2010). Nobres é uma cidade interiorana que não tem o perfil socioeconômico do agronegócio conforme algumas das cidades vizinhas. Mas, em termos socioeconômicos, não parece ter uma condição excepcional.

Conforme dados do IBGE (2018), Nobres é um município de população estimada para o ano de 2018 de 15.338 pessoas, 36,9% da sua população apresenta rendimento per capita mensal de até $\frac{1}{2}$ salário-mínimo, com renda média de 2,5 salários e 2,4 mil indivíduos em ocupações formais. O Produto Interno Bruto (PIB) per capita dos moradores em 2016 foi de R\$ 35.667,87, com 79% das receitas oriundas de fontes externas. O município tem como bases de geração de postos de trabalho as fábricas de calcário (com nove unidades que produzem cerca de 60% do calcário gerado no Mato Grosso), o serviço público (segmento em que docentes são maioria), comércio e agricultura/pecuária. Ou seja, excetuando as fábricas de calcário, Nobres parece uma típica cidade de economia tradicional de Mato Grosso.

Sabe-se, contudo, que as relações matrimoniais têm experimentado significativas mudanças nos últimos tempos, o que pode ser percebido pelos indicadores sociais divulgados pelo Institu-

to Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): entre os anos de 2005 a 2015, o índice de mulheres referências de família (chefes de família) saltou de 31% para 41%, elevação concentrada nos domicílios divididos por casais. Nas famílias com filhos, o percentual se elevou de forma ainda mais acentuada, de 7% para 23% no mesmo período (G1, 2016). Ocorreram também mudanças no que diz respeito à liderança financeira no mesmo período, sobretudo pela redução da quantidade de membros por núcleo. Essas transformações foram significativas e atingiram diversas esferas da vida social, mas, sobretudo, as instituições família e casamento.

A escolha de cônjuges no casamento contemporâneo é um processo de tomada de decisão dos indivíduos em que, teoricamente, eles teriam maiores e melhores benefícios do que se fossem solteiros. Segundo a literatura econômica, sociológica e psicológica (Becker, 1973; Kalmijn, 1994, 1998; Esteve, García-Román e Permanyer, 2012, Esteve et al., 2016; Buss et al., 2001; Pines, 1998; Lacerda, 2010; Schwartz, Zeng e Xie, 2016), a dinâmica social do casamento deve ser vista a partir de sua relação com o processo de mobilidade social, ou seja, envolve competições para a seleção e obtenção de parceiros, situação social caracterizada pelo termo “mercado de casamentos”.

Embora ainda não investigado, parece haver relação entre o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho, o crescimento do número de mulheres que são chefes de família e o aumento do número de casamentos como os da mãe e tias de Fernanda Pinho, apesar de Cavenaghi (2018), com base nos dados apresentados no recenseamento do ano de 2010 realizado pelo IBGE, ter afirmado que, no Brasil, principalmente entre grupos mais jovens, a igualdade socioeconômica entre os esposos e a condição mais elevada dos maridos seriam os arranjos mais usuais e frequentes das famílias nacionais.

2. Quadro Teórico e Algumas Hipóteses

Lacerda (2010) define casamento hipogâmico como aquele em que as mulheres se casam com os homens com atributos que influenciam seus *status* socioeconômicos e que são inferiores aos atributos delas considerados. Pode ser o *status* de escolaridade ou posição socioeconômica, por exemplo. Isso tem representado mudanças na expectativa dos parceiros, pois, tanto do ponto de vista sociológico quanto da psicologia evolucionista, existe a expectativa de que as mulheres façam escolhas hipergâmicas ou homogâmicas, isto é, que elas se casem respectivamente com homens de posição social superior ou semelhante à sua em relação ao atributo considerado. Algumas das hipóteses que explicam o crescimento dos casamentos hipogâmicos o relacionam a alterações na estrutura social das famílias brasileiras e ao processo de mobilidade social (Lacerda, 2010).

Schwartz, Zeng e Xie (2016) testaram a hipótese formulada nos anos de 1940 por Merton (1941) e Davis (1941), que defendem que as diferenças em termos de atributos sociais entre os cônjuges podem ser explicadas pela troca de *status*, ou seja, a sensação de que os indivíduos compensam a falta de recursos econômicos oferecendo outras características desejáveis a parceiros em potencial. Merton (1941) pesquisou os casamentos entre brancos e negros nos Estados Unidos e, a partir da teoria da troca de *status*, estipulou a posição social dos esposos na estrutura social dos casamentos, ou seja, quem se casaria com quem, o homem negro que ascendeu socialmente com a mulher branca de baixa condição socioeconômica ou o homem branco em condição de baixo *status* socioeconômico com a mulher negra que havia ascendido socioeconomicamente? A pesquisa de Merton (1941) deve ser contextualizada nos Estados Unidos dos anos 1940, quando o racismo era mais institucionalizado do que é hoje.

Segundo a explicação da psicologia evolucionista para o processo de escolha dos cônjuges, os homens tendem a priorizar

a atração física enquanto as mulheres enfatizam mais características como intimidade, compromisso, segurança e boa perspectiva financeira (Buss et al., 2001; Pines, 1998). Pela teoria do casamento pela troca de *status*, a escolha hipogâmica envolveria a troca de um *status* socioeconômico mais elevado por um outro atributo. Schwarts, Zeng e Xie (2016) investigaram se a escolha matrimonial seria conduzida por uma pulsão focalizada no interesse de mobilidade de *status* e por uma relação de compensação entre fatores de valor e preferência que se intercalariam na escolha matrimonial.

A maioria dos países ocidentais vivenciou a partir de 1960 – quando houve a eclosão das pautas feministas em prol de igualdade educacional, social e de trabalho – alterações importantes no crescimento do acesso educacional de mulheres e penetração no mercado de trabalho. Até por volta de 1980, o mais usual era que os homens apresentassem maior índice médio geral de escolaridade em comparação às mulheres no mundo todo, o que contemporaneamente não se mostra mais válido como regra. Uma das consequências da consolidação das pautas igualitárias feministas foi a redução do hiato de gênero na educação e economia, algo ainda em andamento, mas que apresenta consistentes resultados relacionados à capacitação feminina e avanço de relações em que a mulher deixa de ocupar o lugar de posicionamento menos influente econômica ou educacionalmente para assumir o protagonismo (Esteve et al., 2012; 2016).

Para Kalmijn (1994), o mercado de casamentos (*marriage market*) é governado pela competição por recursos escassos característicos de cada grupo, lugar, época e circunstância. A escolha é afetada muito mais pelas preferências dos parceiros do que pelas próprias restrições mercadológicas, pois, a escolha do(a) parceiro(a) também é governada pelos benefícios da divisão dos recursos econômicos e bens materiais que cada um dos parceiros traz para o casamento.

Este artigo investigou, a partir da teoria do casamento por troca de *status* (Davis, 1941; Merton, 1941; Schwarts, Zeng e Xie, 2016), a escolha de parceiros de casamento de professoras do ensino fundamental e médio de escolas públicas da zona urbana da cidade de Nobres em Mato Grosso.

A escolha das professoras de ensino fundamental e médio enquanto objeto de estudo se deu porque há indicativos de que esta profissão tem baixo prestígio e de que, portanto, seus ocupantes experimentariam uma inconsistência de *status* entre seu nível de escolaridade e sua posição socioeconômica. Os indicativos desse baixo prestígio estão vinculados aos baixos salários, condições de trabalho e à própria infraestrutura das escolas, ou seja, seus ambientes de trabalho. Estes aspectos se refletem diretamente em dados empíricos do conceito de prestígio ocupacional, que assimila a interpretação dos indivíduos conforme o *status* social que sua profissão confere ou que é conferido pelos grupos particulares de seu convívio. Prestígio ocupacional é um conceito de ampla aceitação sociológica, pois tem acumulado dados de várias pesquisas empíricas, conforme indica Mattar (2017).

Não deixa de ser irônico que a escolha do objeto de estudo, caracterizado pelo baixo prestígio profissional, recaia sobre profissionais da educação em um cenário em que as mudanças na educação de homens e mulheres são consideradas fatores importantes no processo que gera hipogamia nas escolhas matrimoniais femininas atuais. Esteve, Garcia-Róman e Permanyer (2012) observaram que, historicamente, homens apresentaram por mais longo tempo tanto formação acadêmica superior às mulheres como maior faixa salarial e potencial de ganhos. Porém, nas quatro últimas décadas do século XX em diante, esse padrão se inverteu e, na faixa entre 25 a 34 anos de idade, atualmente, a prevalência formativa é feminina. Em cerca de 120 países ocidentais essa é a tendência que tem se apresentado, rompendo com o hiato educacional. A ruptura consequente do hiato profissional entre os gêneros caminha na mesma velocidade.

O padrão tradicional de homens se casarem com mulheres de menor desenvolvimento educacional e econômico está em retração. Em países em que as mulheres já apresentam maior acesso educacional e desenvolvimento que os homens, caso do Brasil, as mulheres tendem a ter crescente índice de chefia familiar (Grow; Bavel, 2015).

As relações de poder institucionalizadas e socialmente perceptíveis influenciam diretamente os papéis que são constituídos em um casamento. O poder de barganha de um cônjuge, que quase sempre é definido por algo que ele possui ou oferece e que o outro não tem e deseja ou precisa, modela grande parte das concessões, igualdades e movimentos no interior de um casamento. Se um dos pares tem maior poder nesse território, é mais provável que tenha de fazer menos concessões e que tenha seus desejos atendidos com maior frequência. Aquele que busca o favor da barganha tende a ter maior pressão de concessão (Becker, 2009).

É preciso considerar que, embora o amor romântico seja referencial na escolha dos parceiros, as origens sociais ainda são preponderantes nas relações ocidentais amorosas para o matrimônio. O mais usual é que o cônjuge que tenha uma maior preponderância em um traço tenha, concomitantemente, menor *status* em outro e o casamento, neste sentido, se apresenta como um mecanismo de troca social. No relacionamento, os pares combinam suas características e, especialmente quanto à origem social e educação, há sinalizadores de que as mulheres possam realizar este tipo de casamento visando ajustamentos para trocas de recursos que poderão resultar na melhoria das gerações futuras (Schwartz; Zeng e Xie, 2016).

Para investigar se o baixo prestígio da profissão de professor de ensino fundamental e médio tem influenciado no processo de escolha de parceiros para casamento, foi formulado o seguinte problema de pesquisa: pode-se dizer que as professoras do en-

sino fundamental e médio têm escolhido seus parceiros majoritariamente de forma hipogâmica em termos econômicos e de escolaridade?

A teoria do casamento por troca de *status* (Davis, 1941; Merton, 1941; Schwartz, Zeng e Xie, 2016) constituiu a inspiração para formulação das hipóteses que tentam responder a problema da pesquisa.

Como mencionado, o mercado de casamentos (*marriage market*) é governado pela competição por recursos escassos característicos de cada grupo, lugar, época e circunstância. A escolha é afetada muito mais pelas preferências dos parceiros do que pelas próprias restrições mercadológicas, pois a escolha do(a) parceiro(a) também é governada pelos benefícios da divisão dos recursos econômicos e bens materiais que cada um dos parceiros traz para o casamento (Kalmijn, 1994). Esta observação é consistente com as predições da teoria do casamento por troca de *status* que permitiu a formulação das seguintes hipóteses:

a) **Hipótese geral:** as professoras do ensino fundamental e médio têm escolhido seus parceiros para casamento majoritariamente de forma hipogâmica em termos econômicos e de escolaridade.

Parte-se do pressuposto de que as professoras têm escolhido ou têm estabelecido relações de troca com seus cônjuges e isto pode estar ocorrendo há muito tempo, há algum tempo ou há muito pouco tempo (casamentos podem ter ocorrido há 30, 20, 10 ou 2 anos). Ou seja, trata-se de relações de troca e de escolhas em permanente avaliação. Casamentos podem ser desfeitos, refeitos e novos processos de troca estabelecidos. E a ideia fundamental é que o baixo prestígio das professoras de ensino médio e fundamental reflete-se em suas escolhas hipogâmicas em termos econômico e de escolaridade.

b) **Hipótese 1:** por ser o recurso que as professoras investiram e que elas têm disponível, defende-se que as professoras das escolas estaduais, teoricamente escolas de mais prestígio, pois proporcionam entre outras coisas salários maiores em comparação às escolas municipais, tenderão a se casar proporcionalmente mais homogamicamente em termos de escolaridade do que as professoras de ensino fundamental.

As professoras desenvolveriam nesse tipo de casamento uma espécie de relação de troca, em que seu principal capital de convergência com o par é a escolaridade e o do par a disposição de uma estruturação mais favorável na dinâmica do relacionamento ao desenvolvimento deste potencial feminino no mercado de trabalho para a geração de renda ao núcleo.

c) **Hipótese 2:** por exercerem suas ocupações em escolas que têm menos prestígio (escolas municipais), as professoras de ensino fundamental teriam tendência a fazer mais escolhas hipogâmicas no quesito socioeconômico do que as professoras de ensino médio.

A média dos salários das professoras da rede do município pesquisado, para 20 horas semanais, tem o valor de R\$ 1.949,00 (hum mil novecentos e quarenta e nove reais), que tem variações conforme a categoria do profissional (Inded, 2019). Complementarmente, conforme pesquisa de campo realizada para este estudo, a faixa salarial mencionada pelas professoras quando contratadas foi de R\$ 2.100,00 (dois mil e cem reais), com um pequeno aumento médio quando concursadas.

A partir de dados disponibilizados de forma aberta pela Secretaria Municipal de Educação, em média, um professor da Rede Estadual de Educação, considerando 20 horas semanais e frisando a possibilidade de valores maiores ou menores conforme a categoria, se graduado e especializado, pode receber entre R\$ 3.286,78 (três mil duzentos e oitenta e seis reais e setenta e oito

centavos) a R\$ 5.225,28 (cinco mil duzentos e vinte e cinco reais e vinte e oito centavos). No entanto, a remuneração de um docente com mestrado pode atingir R\$ 10.604,18 (dez mil seiscientos e quatro reais e dezoito centavos). A faixa inicial comum para a carga horária das 20 horas é de cerca de R\$ 4.349,55 (quatro mil trezentos e quarenta e nove reais e cinquenta e cinco centavos) (SEDUC MT, 2018).

Diante disso, o prestígio profissional das professoras de ensino médio tende teoricamente a ser maior em comparado a suas colegas profissionais do ensino fundamental – assim estas últimas professoras teriam maior tendência a escolhas hipogâmicas no sentido econômico do que as docentes do ensino médio. Em termos econômicos, os estratos mais altos das professoras de ensino médio têm remuneração que não podem ser consideradas de baixo prestígio.

Para sustentar as hipóteses apresentadas foram coletados dados em escolas públicas na cidade de Nobres, Mato Grosso, no interesse de compreender como as professoras do ensino fundamental escolhem parceiros para o casamento.

A coleta de dados foi organizada para oferecer resposta quanto a dois momentos na vida das professoras: aquele em que se casaram, sobre seu *status* socioeconômico, nível de escolaridade, renda do cônjuge – e o momento atual – sobre sua posição socioeconômica, nível de escolaridade, renda do cônjuge.

Para classificar um casamento como hipogâmico, homogâmico ou hipergâmico adotou-se como referencial da escolha matrimonial a mulher, ou seja, ela constitui o parâmetro que permitiu categorizar os casamentos a partir dos referenciais:

(1) *Status* socioeconômico: teve como preditor a renda das professoras quando se casaram e hoje. Os casamentos foram classificados em:

- a) Hipergâmicos - professoras com menor renda que seus esposos;
- b) Homogâmicos - professoras e esposos com rendas equivalentes;
- c) Hipogâmicos - professoras com maior renda que esposos.

(2) Idade: elemento preditor a idade informada pela participante no questionário autoadministrado. Classificação:

- a) hipergâmico - professoras mais jovens que seus esposos;
- b) homogâmicos - professoras e esposos com mesma idade;
- c) hipogâmicos - professoras mais velhas que seus esposos.

(3) Escolaridade: teve como elemento preditor os anos de escolarização da professora e seu cônjuge. Classificação:

- a) hipergâmico - professoras com menor grau de escolaridade que seus esposos;
- b) homogâmico - professoras com mesmo nível de escolaridade que seus esposos;
- c) hipogâmico - professoras com maior grau de escolaridade que seus esposos.

3. Procedimentos Metodológicos

Para saber como as professoras do ensino fundamental e médio selecionaram seus parceiros para casamento foi aplicado um questionário autoadministrado, ou seja, o questionário foi preenchido pelas respondentes em local e tempo dentro de sua

conveniência ou agendamento, com devolutiva aos aplicadores combinada na entrega do instrumento.

Nobres, no total, tem 171 professores de ensino médio e fundamental, distribuídos entre as unidades escolares conforme as Tabelas 1 e 2:

Tabela 1 – Escolas municipais de Nobres (Mato Grosso, MT)

Nome da Escola	Quantidade de Professores
Zeferino Dorneles (Zona Rural)	8 professores
Marechal C. Rondon (Zona Rural)	13 professores
Olavo Aldeia Santana (Zona Rural)	4 professores
Creche Professora Regina	8 professores
Dalci Cândida de Souza	18 professores
Maria Honorata de Campos	16 professores
Alda Pacheco	7 professores
Total	74 professores

Fonte: Pesquisa de Campo (2019).

Tabela 2 – Escolas estaduais de Nobres (Mato Grosso, MT)

Nome da Escola	Quantidade de Professores
Nilo Póvoas	25 professores
Fábio Silvério de Farias	20 professores
Inocência Rachid Jaudy	25 professores
Mário Abraão Nassarden	27 professores
Total	97 professores

Fonte: Pesquisa de Campo (2019)

Dos 171 professores, não foi possível aquilatar quantas professoras fariam parte da categoria “casadas ou em relacionamento estável”, pois todas as escolas teriam que ser visitadas e as escolas rurais são distantes da área central da cidade, e o acesso, dependendo da época do ano, não é fácil.

Todas as escolas estaduais foram visitadas e apenas algumas professoras não quiseram responder ao questionário autoadministrado. Em relação às escolas municipais, as escolas rurais e uma das creches da cidade (Creche Professora Regina) não foram visitadas.

A exclusão das escolas rurais se deu porque o entendimento foi que, por suas especificidades, elas comprometeriam a comparação com as escolas estaduais (todas na área urbana do município).

A não inclusão da Creche Professora Regina não compromete a amostra alcançada porque os dados obtidos nas outras creches criaram uma condição praticamente de dados censitários em relação às creches visitadas. Portanto, considera-se a amostra de 48 professoras representativa.

Nas seguintes escolas municipais foram entregues questionários autoadministrados e recebidas as seguintes quantidades em devolutiva: Alda Pacheco (6), Maria Honorata de Campos (8) e Dalci **Cândida de Souza (11)**, totalizando **25 questionários**.

Da mesma forma, as seguintes escolas estaduais receberam e devolveram questionários autoadministrados: Mário Abraão Nassarden (5), Inocência Rachid Jaudy (7), Fábio Silvério de Farias (6) e Nilo Póvoas (5), totalizando 23 questionários.

Embora tenham sido distribuídos 51 questionários, três da Escola Estadual Mário Abraão Nassarden tiveram que ser anulados porque as professoras não responderam.

Os seguintes critérios de inclusão foram utilizados na definição da amostra: docentes (sexo feminino), do ensino fundamental ou médio, em atividade no município de Nobres (MT), casadas e/ou em condição de união estável, que apresentaram interesse espontâneo em integrar o estudo. Foram excluídas aquelas que mostraram situação contrária.

O questionário autoadministrado teve 34 questões que compreenderam aspectos sociodemográficos e comportamentais.

As tendências que orientaram escolhas para condições hipergâmicas, homogâmicas ou hipogâmicas foram abordadas a partir principalmente das considerações de Lacerda (2010), que considera que a mulher tende a tentar maximizar sua escolha hipergâmica, mas que tal escolha é feita segundo seu contexto social, o mercado de casamento em que está inserida e segundo seu valor neste mercado. Entende-se que é a partir desses referenciais que o casamento por troca de *status* se realiza (Davis, 1941; Merton, 1941; Schwartz, Zeng e Xie, 2016).

Os dados coletados foram tabulados no software excel e depois categorizados como hipogâmicos, homogâmicos ou hipergâmicos nos quesitos socioeconômico, escolaridade e idade das professoras em dois momentos: quando a professora se casou e hoje.

4. Resultados

Os resultados foram organizados conforme as hipóteses.

Hipótese geral: as professoras do ensino médio e fundamental têm escolhido seus parceiros para casamento majoritariamente de forma hipogâmica em termos econômicos e de escolaridade.

Essa hipótese sugere que as professoras de ensino fundamental e médio têm escolhido ou estabelecido relações de troca com seus esposos de forma majoritariamente hipogâmica, ou seja, parte-se do pressuposto de as escolhas ou relações de troca aconteceram assim e continuam a acontecer, pois os casamentos têm tempos de duração muito distintos, conforme evidencia a Tabela 3:

Tabela 3 – Tempo de Casamento

Tempo de Casamento	Quantidade de Casamentos/Percentagem
Até 5 anos	7 (14,58%)
De Mais de 5 a 10 anos	8 (16,66%)
De Mais 10 a 15 anos	10 (20,83%)
De Mais 15 a 20 anos	8 (16,66%)
De Mais de 20 a 25 anos	4 (8,33%)
De Mais de 25 a 30 anos	5 (10,41%)
Mais de 30 anos	6 (12,5%)
Total	48 (100%)

Fonte: Trabalho de Campo (2019)

A Tabela 4, em relação a quando se casou, sustenta a hipótese geral apenas no quesito escolaridade.

Tabela 4 – Quando se casou (dados gerais)

Tipo de casamento	Socioeconômico	Idade	Escolaridade
Hipergâmico	30 (62,5%)	28 (58,33%)	5 (10,41%)
Homogâmico	7 (14,58%)	7 (14,58%)	16 (33,33%)
Hipogâmico	11 (22,91%)	13 (27,08%)	27 (56,25%)
Total	48 (100%)	48 (100%)	48 (100%)

Fonte: Pesquisa de Campo (2019).

Os dados indicam que as professoras de ensino fundamental e médio, em termos de *status* socioeconômico, se casaram majoritariamente hipergamicamente (62,5%). A escolha hipogâmica se deu apenas em termos de escolaridade.

Tabela 5 – Hoje (dados gerais)

Tipo de casamento	Socioeconômico	Idade	Escolaridade
Hipergâmico	8 (16,66%)	27 (56,25%)	0 (0%)
Homogâmico	10 (20,83%)	9 (18,75%)	17 (35,41%)
Hipogâmico	30 (62,5%)	12 (25%)	31 (64,58%)
Total	48 (100%)	48 (100%)	48 (100%)

Fonte: Pesquisa de Campo (2019).

As Tabelas 4 e 5 mostram que houve uma inversão na posição relativa dos esposos no quesito socioeconômico. Quando se casaram, 62,5% dos casamentos das professoras foram classificados como hipergâmicos, tendo a mulher como referência. Hoje, os casamentos hipergâmicos são minoria, e 62,5% foram classificados como hipogâmicos. Chama atenção como em relação à variável escolaridade a posição relativa das esposas permanece majoritariamente hipogâmica, tendo inclusive se acentuado proporcionalmente. Esta condição sugere que o nível de escolaridade dos esposos sofreu pouca alteração.

Hipótese 1: por ser o recurso que as professoras investiram e que elas têm disponível, defende-se que as professoras das escolas estaduais, teoricamente escolas de mais prestígio, por oferecerem às professoras salários maiores, comparadas às escolas municipais, tenderão a se casar proporcionalmente mais homogamicamente em termos de escolaridade do que as professoras de ensino fundamental.

Tabela 6 – Quando se casou – Comparação Escolas Estaduais/Municipais

Casamento	Socioeconômico		Idade		Escolaridade	
	Estad.	Munic.	Estad.	Munic.	Estad.	Municip.
Hipergâmico	11 (47,8%)	19 (76%)	15 (65,21%)	13 (52%)	3 (13,04%)	2 (8%)
Homogâmico	4 (17,39%)	3 (12%)	4 (17,39%)	3 (12%)	9 (39,13%)	7 (28%)
Hipogâmico	8 (34,78)	3 (12%)	4 (17,39%)	9 (36%)	11 (47,82%)	16 (64%)
Total	23 (100%)	25 (100%)	23 (100%)	25 (100%)	23 (100%)	25 (100%)

Fonte: Pesquisa de Campo (2019)

Na Tabela 6, a hipogamia socioeconômica se apresenta de forma mais prevalente entre professoras de escolas estaduais, em comparação com as professoras de escolas municipais do ensino fundamental (34,78% frente a 12%). As professoras das escolas estaduais se casam mais homogamicamente em relação às professoras das escolas municipais, conforme sustenta a hipótese 1, com pequenas diferenças em relação ao *status* socioeconômico (17, 39% a 12%) e idade (mesma diferença) e uma proporção maior em relação ao *status* de escolaridade (39,13% a 28%).

Tabela 7 – Hoje – Comparação Escolas Estaduais/Municipais

	Socioeconômico		Idade		Escolaridade	
	Estad.	Munic.	Estad.	Munic.	Estad.	Munic.
Hipergâmico	1 (4,34%)	7 (28%)	14 (60,86%)	13 (52%)	0 (0%)	0 (0%)
Homogâmico	5 (21,73%)	5 (20%)	5 (21,73%)	4 (16%)	11 (47,82%)	6 (24%)
Hipogâmico	17 (73,91%)	13 (52%)	4 (17,39%)	8 (32%)	12 (52,17%)	19 (76%)
Total	23 (100%)	25 (100%)	23 (100%)	25 (100%)	23 (100%)	25 (100%)

Fonte: Pesquisa de Campo (2019)

As Tabelas 6 e 7 parecem dar suporte para a hipótese 1. Tanto quando se casaram (39,13% a 28%), quanto hoje (47,82% a 24%), a proporção das professoras de escolas estaduais em condição homogâmica é maior do que a proporção de professoras de escolas municipais.

Hipótese 2: existem diferenças entre as professoras do ensino fundamental e ensino médio. Por exercerem suas ocupações em escolas que têm menos prestígio (escolas municipais *versus* estaduais), as professoras de ensino fundamental teriam tendências a fazer mais escolhas hipogâmicas do que as professoras de ensino médio.

A tabela 6 apresenta no quesito socioeconômico o contrário do que hipótese sustenta. As professoras das escolas municipais fizeram mais escolhas hipergâmicas do que as professoras das es-

colas estaduais (76% a 47,82%). Mas, no quesito escolaridade, a hipótese se sustenta, pois as professoras de escolas municipais tiveram mais escolhas hipogâmicas do que as professoras das escolas estaduais (64% a 47,82%).

Na tabela 7, quando se compara quando se casou com hoje, ocorre uma inversão no quesito socioeconômico. Os casamentos que eram majoritariamente hipergâmicos tanto das professoras das escolas estaduais quanto das escolas municipais passam a ser hipogâmicos, sendo a proporção maior das professoras das escolas estaduais. Em relação à variável escolaridade, os casamentos continuam sendo hipogâmicos, tendo sofrido aumento tanto entre as professoras de escolas estaduais (47,82% para 52,17%) quanto entre as professoras de escolas municipais (64% para 76%).

5. Discussão dos Resultados

As professoras do ensino médio e do ensino fundamental de Nobres se casaram hipergamicamente na perspectiva socioeconômica e hipogamicamente no quesito escolaridade, seu principal recurso. Hoje, a condição hipogâmica no recurso escolaridade se mantém e a condição hipergâmica no que se refere ao *status* socioeconômico se inverteu, ou seja, passou a ser majoritariamente hipogâmica.

Parece que os esposos tiveram uma tendência a não investir no quesito escolaridade e, com o tempo, tenderam a perder posição e condição socioeconômica enquanto as professoras, por serem funcionárias públicas, tenderam a crescer na carreira, a investir no quesito escolaridade e, portanto, a ter posição econômica e de escolaridade superior à de seus maridos.

A teoria do casamento por troca de *status* (Davis, 1941; Merton, 1941; Schwartz, Zeng e Xie, 2016) enfatiza que os indivíduos

compensam a falta de recursos econômicos oferecendo outras características desejáveis a parceiros em potencial.

As professoras se casaram majoritariamente de maneira hipergâmica em termos socioeconômicos. Teoricamente teriam trocado sua posição relativamente hipogâmica em relação ao esposo em termos de escolaridade pela socioeconômica dele. Mas, os dados têm uma limitação que precisará ser mais bem explorada. Como colocou-se a renda como único preditor, o fato de o esposo ter um trabalho qualquer que fosse e sua esposa não ter trabalho permitiu classificar o casamento como hipergâmico. Talvez, a condição hipergâmica em termos socioeconômicos mereça mais investigações, no sentido de se acrescentar outros indicadores.

Na troca de *status*, como observado em Schwartz, Zeng e Xie (2016), o cônjuge em menor condição educacional e financeira contribui com outros atrativos potencialmente interessantes ao que está em condições mais elevada, realizando ou uma compensação positiva ou dando condições internas para que a ascensão social da parceira ocorra. Se isso ocorre e como, é matéria para futuras investigações.

6. Considerações Finais

Esta pesquisa não constatou de maneira geral a prevalência da hipogamia na escolha matrimonial das professoras do ensino fundamental e médio do município de Nobres, MT. É possível que o padrão hipogâmico esteja estabelecido para além do discurso formalmente aberto de seu reconhecimento, a partir do interesse de manter a conformidade aos papéis de gênero e expectativas sociais. Muitas professoras disseram que seus maridos viviam uma condição muito desconfortável. E em muitos questionários elas diziam que eles ganhavam menos, mas se negaram a dar mais informações.

De um modo geral, quanto maior o nível socioeconômico das mulheres, menor a propensão à hipogamia, pois o convívio e círculo social geral tendem a favorecer um casamento homogâmico ou hipergâmico. Mas, essa dimensão não foi aqui explorada. Novas pesquisas que se predisponham a explorar a dinâmica social de escolha de parceiros dos esposos poderiam trazer grandes contribuições sociais neste sentido. Nesse caso, os dois cônjuges teriam que ser entrevistados separadamente.

Uma variável importante que foi pouco explorada nos dados é a idade. Ela é uma variável importante porque constitui um dos principais definidores do valor de mercado das mulheres no mercado de casamento conforme defende a psicologia evolucionista (Buss et al., 2001; Pines, 1998) e conforme a própria sociologia tem reconhecido (Davis, 1941; Esteve, García-Román, Permanyer, 2012, Esteve et al., 2016).

A hipogamia não foi uma condição prevalecente dos casamentos das professoras de ensino fundamental, quando se casaram. Com o tempo, os casamentos se tornaram hipogâmicos em relação ao *status* socioeconômico e houve um ligeiro aumento da hipogamia por escolaridade, o que sugere que seus esposos não investiram em seus *status* educacional ou que este não investimento teve reflexos em seus *status* socioeconômicos.

Novas pesquisas diferenciando os casamentos mais recentes com os casamentos realizados há mais de 20 anos podem ser importantes para se verificar se as dinâmicas socioeconômicas dos esposos têm mudado.

Referências

Becker, G. S. A theory of marriage: Part I. **Journal of Political economy**, v. 81, n. 4, p. 813-846, 1973.

Becker, G. S. Altruism in the Family and Selfishness in the Market Place. **Econômica**, v. 48, n. 189, p. 1-15, 1981.

Becker, G. S. **A Treatise on the Family**. Harvard: Harvard University Press, 2009.

Buss, D.M. et al. A half century of mate preferences: the cultural evolution of values. **Journal of Marriage and Family**, v. 63, n.2, p.491-503, May 2001.

Cavenaghi, S. **Mulheres chefes de família no Brasil: avanços e desafios**. Rio de Janeiro: Ens-Cpes, 2018.

Davis, K. Inter-marriage in caste societies 1. **American Anthropologist**, v. 43, n. 3, p. 376-395, 1941.

Davis, K.; Van der oever, P. Demographic foundations of new sex roles. **Population and Development Review**, v. 8, n. 3, p. 495-511, 1982.

Duflo, E. Women empowerment and economic development. **Journal of Economic literature**, v. 50, n. 4, p. 1051-79, 2012.

Esteve, A. et al. The end of hypergamy: Global trends and implications. **Population and Development Review**, v. 42, n. 4, p. 615, 2016.

Esteve, A.; García-Román, J.; Permanyer, I. The gender-gap reversal in education and its effect on union formation: The end of hypergamy? **Population and Development Review**, v. 38, n. 3, p. 535-546, 2012.

G1. **Cresce proporção de mulheres que são referência nos lares brasileiros, diz IBGE**: Percentual de mulheres enquadradas nesta condição em domicílios particulares saltou de 30,6% para 40,5% entre 2005 e 2015. 2016. Disponível em: < <https://g1.globo.com/economia/noticia/cresce-proporcao-de-mulheres-que-sao-referencia-nos-lares-brasileiros-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em: 12 out. 2017.

G1. **Professores de MT recebem em média 12 vezes menos que deputados estaduais**. Média salarial dos professores da rede estadual é de R\$ 1.996. Deputados recebem salário de R\$ 25,3 mil e mais verbas de gabinete e indenizatória. 2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/media-salarial-de-professores-de-mt-e-12-vezes-menor-que-salario-de-deputados-estaduais.ghtml>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

Goode, W. **A Família**. São Paulo: Editora Pioneira, 1970.

Giddens, A. **Sociologia**. Tradução de Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Baltazar, Catarina Lorga, Patrícia Matos e Vasco Gil. 6 Ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

Gomes, I. C. e Paiva, M. L. S. C. Casamento e família no século XXI: possibilidade de holding? **Psicologia em Estudo**, v. 8, n. spe, p. 3-9, 2003.

Grow, A.; Van Bavel, J. Assortative mating and the reversal of gender inequality in education in Europe: An agent-based model. **PloS one**, v. 10, n. 6, p. e0127806, 2015.

Hauw, Y. et al. The reversed gender gap in education and assortative mating in Europe. **European Journal of Population**, v. 33, n. 4, p. 445-474, 2017.

Indeed. **Salários: professor do Ensino Fundamental Cuiabá - MT. 2019**. Disponível em: < <https://www.indeed.com.br/salaries/Professor-de-Ensino-Fundamental-Salaries,-Cuiab%C3%A1-MT>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Ibge. **Cidades: Nobres/MT. 2018**. Disponível em: < <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/nobres/panorama>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Kalmijn, M. Status homogamy in the United States. **The American Journal of Sociology**, v. 97, p. 496-523, 1991.

_____. Assortative mating by cultural and economic occupational status. **American Journal of Sociology**, v. 100, n. 2, p. 422-452, 1994.

_____. Intermarriage and homogamy: causes, patterns, trends. **Annual Review of Sociology**, n. 24, p. 395-421, 1998.

Lacerda, A. L. R. Em busca dos indicadores biosociais da hipogamia. **Estudos de Psicologia**, v. 15, n. 1, p. 111-118, 2010.

Mare, R. Five Decades of Educational Assortative Mating. **American Sociological Review**, v. 56, n. 1, p. 15-32, 1991.

Mattar, F. N. **Os estudos de prestígio ocupacional e sua utilização em métodos de estratificação socioeconômicos para marketing e pesquisas de marketing**. 2017. Disponível em: < <http://www.fauze.com.br/DOCUMENTOS/Os%20estudos%20de%20prest%C3%ADgio%20ocupacional%20e%20sua%20utiliza%C3%A7%C3%A3o%20em%20m%C3%A9todos%20de%20estratifica%C3%A7%C3%A3o%20socioecon%C3%B4micos%20para%20Marketing%20e%20Pesquisas%20de%20Marketing.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

Merton, R. K. Intermarriage and the social structure: Fact and theory. **Psychiatry**, v. 4, n. 3, p. 361-374, 1941.

Pines, D. J. The use of wave propagation models for structural damage identification. In: Chang, F. -K. **Structural Health Monitoring: current status and perspectives**. New York: CRC Press, 1998. p. 665-677.

Schwartz, C. R.; Zeng, Z.; Xie, Y. Marrying up by marrying down: Status exchange between social origin and education in the United States. **Sociological Science**, v. 3, p. 1003-1027, 2016.

Secretaria de Estado de Educação, Esporte E Lazer. Seduc. MT. Secretaria Adjunta de Políticas de Gestão de Pessoas da Educação. **Subsídio dos profissionais da educação básica do Poder Executivo estadual** – setembro/2018 – conforme Lei n. 10572/2017 de 04/08/2017 e ordem de serviço n. 30 / 2018 Gab-Sec/ Gestão de 26/09/2018. 2018. *Mimeo*.

Van Den Berghe, P. L. **Human Family Systems**. Illinois: Waveland Press, Inc., 1990.

Zordan, E. P.; Falcke, D.; Wagner, A. Casar ou não casar? Motivos e expectativas com relação ao casamento. **Psicologia em Revista**, v. 15, n. 2, p. 56-76, 2009.

Recebido em 30/01/2020

Aprovado em 20/06/2020

O Controle das Plataformas Digitais: Nomear a Economia, Gerenciar o Trabalho e (Des)Regular os Direitos

*Karen Artur**

*Ana Claudia Moreira Cardoso***

Resumo

Diante da expansão das plataformas digitais sob demanda, este artigo discute os argumentos que disputam a possibilidade dessas empresas continuarem a se autodenominarem como meras intermediadoras entre consumidores e prestadores de serviços independentes. A partir da abordagem sobre a construção social dos direitos, analisamos algumas experiências judiciais internacionais e, especialmente, do Brasil. Observamos que, apesar do gerenciamento que tais empresas-plataformas têm sobre os trabalhadores, há decisões judiciais que aceitam o discurso das mesmas, distanciando-se, assim, das ações que visam denunciar a insegurança provocada por essas relações e a imposição de um modelo de organização do trabalho à margem da legislação social. Com isso, contribuem para o fortalecimento da autoridade de grandes corporações.

Palavras-chave: Plataformas digitais sob demanda. Uberização. Subordinação. Decisões judiciais. Regulação do trabalho.

* Docente da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em Ciência Política pela UFSCar, com doutorado sanduíche na Northwestern University. Realizou pesquisas de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS, UFRJ e no Centro de Estudos em Direito e Desigualdades da Faculdade de Direito da USP de Ribeirão Preto, além de PNPd/CAPES na UFSCar, onde lecionou na graduação e na pós-graduação. E-mail: karenartur2014@gmail.com

** Professora Visitante no Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutorado em cotutela entre a USP e Universidade de Paris 8. Realizou pesquisas de pós-doutorado na UnB e no Centre de Recherche Sociologique et Politique de Paris. Trabalhou no DIEESE (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos) e na Faculdade do DIEESE de Ciências do Trabalho. E-mail: anacmc2@hotmail.com

The Control of Digital Platforms: Naming the Economy, Managing Labor and (De)Regulating the Rights

Abstract

Considering the expansion of on-demand digital platforms, this article discusses the arguments that dispute the possibilities of these enterprises to continue to call themselves mere intermediaries between consumers and independent service providers. From the approach on the social construction of rights, we analyze some international judicial experiences and, especially, in Brazil. We observed that, despite the management of such enterprise-platforms on workers, there are judicial decisions that accept their discourse, thus distancing themselves from actions that aim to denounce the insecurity caused by these relationships and the imposition of a model of work organization outside social legislation. As such, they contribute to the strengthening of these authority of these large corporations.

Keywords: On-demand platforms. Uberization. Subordination. Judicial decisions. Labor regulation.

El Control de las Plataformas Digitales: Nombrar la Economía, Gestionar el Trabajo y (Des)Regular los Derechos

Resumen

Frente a la expansión de las plataformas digitales bajo demanda, este artículo discute los argumentos que disputan la posibilidad de que estas empresas continúen autonombrándose como simples intermediadoras entre consumidores y prestadores de servicios independientes. Desde el enfoque sobre la construcción social de los derechos, analizamos algunas experiencias judiciales internacionales y, especialmente la de Brasil. Observamos que, a pesar de la gestión que dichas empresas-plataformas tienen sobre los trabajadores, existen decisiones judiciales que aceptan el discurso de ellas, distanciándose, de esa manera,

de las acciones que buscan denunciar la inseguridad provocada por estas relaciones y la imposición de un modelo de organización del trabajo fuera de la legislación social. Con eso, contribuyen para el fortalecimiento de la autoridad de esas grandes corporaciones.

Palabras clave: Plataformas digitales bajo demanda. Uberización. Subordinación. Decisiones judiciales. Regulación laboral.

Introdução

Castells (2003) aborda o duplo processo de transformação no mundo do trabalho, abrangendo uma reestruturação global e profunda do capitalismo e o nascimento da sociedade informacional. Dentre os elementos dessa ampla transformação, alguns podem ser entendidos como aprofundamentos de mudanças que já vinham se desenvolvendo, como a chamada “indústria 4.0” (Etui, 2016). Outros se caracterizam por serem totalmente novos, como a organização dos negócios baseada em plataformas digitais, denominada mercado *bi-face*, *peers to peers*, colaborativa, de compartilhamento ou *gig economy* (Vendramin e Valenduc, 2016).

A ampla transformação do capital, em seus aspectos organizacionais e sociais, tem sido possível não apenas pelo contínuo desenvolvimento das tecnologias que possibilitam novas formas de produção, de gestão, de venda e de controle do trabalho, mas, também, pelo aprofundamento de políticas neoliberais. Políticas que, ao mesmo tempo, desvalorizam a legislação e o processo de negociação coletiva e são inaptas a responder de forma adequada às crises econômicas sistêmicas. Como resultado, temos o crescimento do desemprego, do subemprego e da precarização do trabalho (Krein, Veras e Filgueiras, 2019). Numa conjuntura já desfavorável aos trabalhadores e à regulação pública, o discurso propositivo das vantagens do empreendedorismo, da empregabilidade e da meritocracia ganha força, juntamente com aquele que iguala flexibilidade à autonomia e liberdade (Cardoso e Artur, 2019).

Nesse cenário, as plataformas digitais de trabalho chegam ao mercado, a partir dos anos 2000, buscando impor suas regras e narrativas, colocando-se como simples mediadoras entre consumidores e fornecedores de serviço independentes. Para elas, não há relação de trabalho e tampouco obrigações trabalhistas.

No debate a respeito dessa fuga da regulação por parte das empresas-plataforma (Slee, 2017), observamos duas narrativas completamente diferentes. Em um lado, tem-se a promessa de flexibilidade e de ganho fácil. De outro lado, expõe-se a insegurança que os trabalhadores estão enfrentando, a gestão por metas que gera intensificação e ampliação do tempo de trabalho, o algoritmo como o novo chefe e um mercado de trabalho composto por grandes corporações. Em meio a essas narrativas, o mundo jurídico analisa essas novas experiências de trabalho para tentar enquadrá-las em autônomas ou subordinadas (Prasyl, 2018). Tal enquadramento, contudo, não tem mais como parâmetro o contrato de trabalho tradicional e de longa duração num mundo em que as formas contratuais atípicas se espalharam pela sociedade e já parecem se impor como as únicas opções (Etui, 2017).

Afirmamos, contudo, que mais que uma dificuldade de enquadramento jurídico, pode-se notar que parte do discurso jurídico visa justificar e guiar as mudanças na sociedade pretendidas pelas plataformas digitais. Aqui, adotamos a abordagem da obra organizada por Serrano-Pascual e Jepsen (2019), inspirada nos trabalhos de Bourdieu, a qual defende que transformações nos significados e sentidos de noções-chave da sociedade impulsionam mudanças nas relações de poder. De forma que o ataque à noção de emprego impõe uma luta contra as ferramentas a ela associadas, especialmente os direitos sociais e as instituições públicas que a regulam.

Não apenas o sistema judiciário, mas igualmente o campo intelectual, a partir de suas pesquisas empíricas e análises teóricas,

tanto no Brasil como em outros países, já demonstram as contradições entre o discurso das plataformas de trabalho em torno da autonomia e liberdade e o cotidiano subordinado, vivido por parte dos trabalhadores (Machado, 2020; Moraes, Oliveira e Accorsi, 2019; Abilio, 2019). Assim, desafiando a narrativa que destaca aspectos positivos da economia digital, as pesquisas apontam para a ampliação de uma massa de trabalhadores vulneráveis e precários que vivenciam o desrespeito a direitos básicos (Berg, 2018). Por isso, o termo uberização tem sido amplamente utilizado como sinônimo de precarização do trabalho, significando um labor inseguro, mal pago, fatigante, intenso, sem direitos, mas com muitos riscos (Slee, 2017).

Também há as ações dos próprios trabalhadores dessas plataformas que, justamente a partir de vivências de um trabalho intenso, pressionado, precário e incerto, que nada tem a ver com a liberdade e o ganho fácil propalados pelas mesmas, estão, progressivamente, se mobilizando e reivindicando melhores condições laborais (Abdelnour e Bernard, 2019).

Da mesma forma, as instituições internacionais – como é o caso da Organização Internacional do Trabalho - OIT (2019b) – chamam as empresas e instituições à responsabilidade diante dos dados de desigualdades do mundo do trabalho que podem se agravar com a economia digital. Assim, o estudo aponta não apenas para a classificação legal do trabalho nas plataformas digitais como um labor subordinado ou como um trabalho autônomo, mas também para a necessidade da valorização das instituições do trabalho e a formulação de políticas públicas baseadas no diálogo social, de modo a promover a proteção de todos os trabalhadores ao longo da vida. Nesta visão, eventuais vantagens de contratos flexíveis devem ser protegidas por direitos e políticas públicas.

Em meio a esse contexto, o presente artigo tem como objetivo mapear os argumentos e as lógicas de funcionamento e de exploração da força de trabalho de algumas plataformas digitais de trabalho

material por demanda, presentes nos mercados nacional e internacional. Por meio da abordagem da construção social da realidade (Serrano-Pascual e Jepsen, 2019) e, especialmente, dos direitos, analisamos as narrativas de atores que disputam a possibilidade dessas empresas-plataforma continuarem a se autodenominar como meras intermediadoras, o que lhes possibilita organizar o mercado sob demanda sem a tradicional regulação do trabalho.

Tal proposta de análise, tendo como foco as plataformas digitais de trabalho, se justifica dado seu rápido crescimento e ampliação da sua abrangência. De acordo com estudo realizado pelo Etui (2017), as maiores possibilidades de criação de emprego, na União Europeia, se encontram nas profissões ligadas às áreas de tecnologia e, por outro lado, naqueles trabalhos de baixa qualificação e realizados pela mediação de plataformas digitais. Ademais, vemos que esse modelo de negócios se expande para os mais diversos setores (Tamy, 2020), inclusive aqueles ligados à educação, como vimos recentemente no caso do Brasil (Extra Classe, 2020), ocupando, cada vez mais, um espaço central no capitalismo atual (Castells, 2003 e Antunes, 2015).

Para a realização dos objetivos propostos, e a partir de um diálogo entre o Direito e a Sociologia, analisamos alguns textos acadêmicos, relatórios produzidos por instituições internacionais, como a Organização Internacional do Trabalho (OIT), e, centralmente, experiências judiciais nacionais e internacionais.

Após esta introdução, o artigo segue com uma análise a respeito do surgimento das plataformas digitais de trabalho, buscando compreender a conjunção de fatores tecnológicos, econômicos, políticos e sociais que contribuíram para este fenômeno. Em seguida, discute as lógicas dessas empresas-plataforma, suas práticas de gestão e de relação com os trabalhadores, tendo como finalidade compreender o grau de intervencionismo das mesmas e suas consequências para a construção de vínculos laborais de independência ou subordinação.

Finalmente, investiga os principais pontos de discussão encontrados em ações judiciais envolvendo plataformas de trabalho material sob demanda, além das análises sobre a regulação das plataformas, que vêm ocorrendo na França, na Espanha e nos Estados Unidos, países escolhidos pelos diferentes modelos de relações de trabalho e, também, pela repercussão dessas decisões na doutrina brasileira e na mídia. Finalmente, o texto traz o caso do Brasil, tendo como foco as decisões judiciais levantadas a partir de balanço realizado no TRT de Minas Gerais sobre a Uber, bem como as sentenças em ações civis públicas envolvendo as empresas Loggi, Ifood e Rappido.

Nomeando as práticas das plataformas de trabalho: “share” ou “gig economy”?

Há diversos modelos de plataformas digitais, com modos de funcionamento e objetivos muito diferentes. De acordo com Scholz (2016), as plataformas da “primeira onda” possibilitaram aos usuários a compra direta com empresas ou a troca de serviços entre usuários, denominada *share economy*, mercado *bi-face*, colaborativo ou de compartilhamento. Entretanto, apesar do seu nascimento como espaços de trocas descentralizado, muitas dessas plataformas têm sido apropriadas por um pequeno grupo de empresas (Slee, 2017). Como resultado, este que seria um novo modelo de negócios passa a representar, simplesmente, uma adaptação da economia às mudanças tecnológicas e não uma nova forma de economia de compartilhamento (Zanatta, de Paula e Kira, 2017).

Assim, a segunda geração de plataformas digitais, que nasce em meados dos anos 1990 em meio à generalização da internet, da geolocalização e dos *smartphones*, é composta por empresas muito parecidas com as tradicionais, isto é, centralizadas, verticais e tendo como objetivo precípua a maximização do lucro. Já nos anos 2000, surgem as plataformas da denominada economia de “bicos”, *gig economy*, economia sob demanda ou *fre-*

elance economy. Casilli (2019) também entende que boa parte das plataformas criadas nos anos 1980 de fato abriu novas possibilidades de construção de relações de troca sustentáveis e horizontais. No entanto, ao longo do tempo, sobretudo nos anos 2000, elas foram praticamente suprimidas dando lugar ao velho capitalismo, apesar de apoiado num novo discurso, numa nova tecnologia e numa nova forma de funcionamento.

De acordo com Castells (2003) e Slee (2017), uma das diferenças fundamentais se deve à forma de financiamento das empresas-plataforma da segunda onda, vinda, em grande parte, de fundos de capital de risco vinculados à financeirização da economia e que busca ganhos de curtíssimo prazo. Tal realidade se refere não apenas às plataformas de trabalho, mas abrange grande parte das redes e plataformas, como é o caso do GAFA (Google, Amazon, Facebook e Apple).

Entretanto, apesar dessas mudanças nas formas de funcionamento, financiamento e objetivos, boa parte das plataformas de trabalho da “*gig economy*”, buscando impor novos conceitos sociais e promover mudanças no mercado de trabalho e em sua regulação, se autodenomina de compartilhamento e colaboração, mesmo que nada seja compartilhado e que a relação seja, predominantemente, de subordinação. Para Slee (2017, p. 24), o *slogan* das plataformas dos anos 1980 “o que é meu é seu” transforma-se em “o que é seu é meu”.

Dentro da “*gig economy*” há dois grandes grupos de plataformas digitais de trabalho, de acordo com Casilli (2019)¹. O primeiro é o de *crowdworkers* formado por plataformas como a *Amazon Mechanical Turk* (AMT), a *Clickworker*, a *CrowdFlower* e a *Mi-*

1 Casilli (2019) nos fala sobre um terceiro grupo denominado “trabalho social em rede”, no qual são incluídos os trabalhos de produção de conteúdo e compartilhamento, normalmente realizados pelos usuários como atividades de lazer e sociabilidade. Trata-se de trabalho realizado e não remunerado, mesmo que, neste caso, não haja uma relação de subordinação entre os usuários e os proprietários das plataformas.

crowworkers. Criadas desde 2005, nos países desenvolvidos, sobretudo nos EUA, mas também na Inglaterra e Alemanha, nelas um trabalhador de qualquer país pode se inscrever para a realização de microtrabalhos imateriais. De uma forma geral os trabalhos são muito fragmentados, curtos e imprevisíveis como, por exemplo, a busca de metadados específicos, a categorização e classificação de informações e de perfis, a consulta e moderação de conteúdo, a verificação de dados, transcrições, entre outras (OIT, 2019a).

De acordo com a pesquisa realizada pela OIT entre os anos de 2015 e 2017, além das tarefas serem muito mal remuneradas, há um grande tempo que é dedicado à procura e espera de cada tarefa e que não é remunerado, o que leva os trabalhadores a dedicarem uma quantidade excessiva de horas ao trabalho. Eles ainda enfrentam o risco de que o trabalho não seja pago, caso o demandante, simplesmente, alegue que a tarefa não foi bem-feita, criando, desta forma, muita instabilidade e insegurança (OIT, 2019a).

O segundo grupo é denominado “trabalho digital por demanda”, incluindo a realização de trabalhos imateriais e materiais. No primeiro caso temos a venda de serviços especializados, como tradução, serviço jurídico, de contabilidade, entre outros. No que se refere ao trabalho material, ele se realiza mediado por diversos tipos de plataformas de serviços, por exemplo, de transporte (Uber, Lift, 99), de entregas (Foodora, Deliveroo, Postmates, Loggi, Ifood, Rappido), de cuidado com crianças, idosos e doentes (Care.com, Helping,), de consertos (Instacard, TaskRabbit, LaborMe.app), de cozinha em domicílio (La Belle Assiette) ou limpeza (Handy) (Casilli, 2019).

No trabalho digital material por demanda, os dois primeiros tipos de plataformas de trabalho – de transporte e de entrega – são os mais comuns e abrangem maior número de trabalhadores. Ao mesmo tempo, são nessas empresas nas quais já há mo-

bilizações por parte dos trabalhadores (Etui 2018 e Abdelnour e Bernard, 2019) e ajuizamentos de ações judiciais, justificando o nosso foco de pesquisa.

Ainda no que se refere à chamada *gig economy*, vale ressaltar que, em muitos mercados de trabalho, sobretudo nas economias periféricas, não é o mais correto denominar essas formas de trabalho como “bicos”, considerando a excessiva quantidade de horas dedicadas a este labor, bem como a ausência de outro trabalho que provenha o rendimento aos trabalhadores (Moraes, Oliveira e Accorsi, 2019; Abílio et al., 2020). Além disso, ainda olhando para as economias periféricas, o fato de o trabalhador ficar à disposição do empregador ou a espera de um cliente não é uma realidade nova nesses mercados de trabalho, que são formados por elevados percentuais de trabalhadores informais e sem nenhuma garantia.

Apesar de não podermos falar em um número exato de trabalhadores que realizam o labor a partir de plataformas digitais, alguns estudos internacionais apontam sua ampliação nos últimos anos (Banco Mundial, 2015 apud Dares, 2017). Na análise realizada pelo Etui (2017), sobre as perspectivas do trabalho para os próximos 30 anos nos países que fazem parte da União Europeia, é ressaltado que haverá perda de emprego seja no setor industrial, no comércio, no serviço e nas chamadas profissões intelectuais, em função do uso crescente das novas tecnologias como a inteligência artificial, a internet das coisas, os robôs denominados aprendentes, assim como o uso extensivo dos algoritmos. No que se refere ao crescimento do emprego, as maiores possibilidades se encontram nas profissões ligadas diretamente às áreas de tecnologia e, por outro lado, nos trabalhos de baixa qualificação e realizados pela mediação de plataformas digitais.

No Brasil, ainda não temos uma pesquisa que possibilite captar a quantidade e a qualidade do trabalho em plataformas digitais, mas apenas dados agregados. De acordo com a Pesquisa Nacio-

nal por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 3,6 milhões de brasileiros estavam trabalhando, em 2018, como motoristas de aplicativos, taxistas ou cobradores de ônibus, significando um aumento de 29,2% em relação a 2017. O total de pessoas trabalhando em local designado pelo empregador, patrão ou freguês – incluindo os entregadores em geral – registrou a maior alta, desde 2012, somando 10,1 milhões de trabalhadores em 2018.

A própria Uber informa que ela tem mais de 600 mil trabalhadores cadastrados em sua plataforma e, mesmo considerando que nem todos os que estão cadastrados estão trabalhando, os dados demonstram sua ampla abrangência (Uber, 2019). Pesquisa realizada pelo Instituto Locomotiva e publicada pela revista Exame (2019) apontou que, no Brasil, há em torno de 4 milhões de trabalhadores que laboram em plataformas de entregas. Alves (2018) nos traz, ainda, informações referentes aos Estados Unidos: de acordo com a *JP Morgan Chase Institute*, o número de *gig workers* aumentou 10 vezes desde o ano de 2012 e 4% dos trabalhadores já laboraram em algum tipo de plataforma (Mena, 2016 apud Alves 2018).

Diante desse quadro, podemos nos perguntar como foram possíveis o aparecimento e a rápida e forte expansão das plataformas da *gig economy*. De uma forma geral, a primeira resposta é que se trata de uma consequência “natural” do intenso desenvolvimento tecnológico e informacional, que constitui a chamada Quarta Revolução Industrial (Schwab, 2016). Não resta dúvida de que todo esse aparato tecnológico e digital, que possibilita o controle dos processos e dos trabalhadores a partir de qualquer localidade, acaba por intensificar e ampliar a abrangência de procedimentos que já estavam sendo realizados pelo capital, como, por exemplo, a desterritorialização da produção (Chesnais, 1996). Entretanto, como salienta Slee (2017, p. 27), a respeito da Uber, confundir esta empresa-plataforma com o “vasto avanço da tecnologia é exatamente o que a corporação deseja. Quem, afinal de contas, pode lutar contra o futuro?”.

Assim, apesar dessas plataformas se apresentarem como um fenômeno novo, que não cabe nas atuais regulações, as análises caminham para afirmar que a novidade estaria restrita às novas tecnologias, não ao modelo de negócios, que faz parte de estratégias marcantes do mercado de trabalho em nosso século, no sentido de reduzir custos, fugir do direito do trabalho e, mais especialmente, das atuações sindicais. Com isso, o trabalho nas plataformas vem a somar-se às terceirizações, às subcontratações, aos trabalhos temporários, às pejetizações, significando precarização das condições de trabalho (Prassl, 2018, Gray e Siddharth, 2019, Cardoso e Artur, 2020).

Portanto, se nos debruçarmos sobre a literatura e analisarmos a conjuntura de forma mais ampla, veremos que essa possibilidade é o resultado de uma conjunção de diversos fatores. Retomando a discussão de Harvey (1994), no que se refere à construção do regime de acumulação flexível, à redução do setor industrial e ao crescimento dos serviços e comércio, podemos compreender o imbricamento entre as construções sociais presentes nos espaços econômicos, políticos e tecnológicos.

Por sua vez, a análise das decisões políticas e econômicas das últimas cinco décadas contribui para esse entendimento. Nesse período, vivenciamos profundas e importantes mudanças com a ascensão e hegemonia do neoliberalismo, o processo de globalização, a desregulamentação financeira e a busca pela redução do papel do Estado. O aprofundamento **das políticas neoliberais tem significado a** desvalorização das legislações, de muitas instituições sociais, assim como dos processos de negociação coletiva. Finalmente, a receita adotada de ‘menos Estado e mais mercado’ teve como um dos efeitos a crise financeira de 2008 (Cardoso e Dal Rosso, 2013).

Essa conjuntura se acentua quando são implementadas as denominadas “reformas trabalhistas” em diversos países, facilitando as demissões, ampliando os contratos de trabalho instá-

veis e precários, a descentralização das negociações coletivas, o aumento da idade para aposentadoria, a ampliação da jornada de trabalho e a redução dos direitos trabalhistas (Filgueiras e Pedreiras, 2019). No caso do Brasil, ainda é necessário considerarmos que sempre houve um amplo mercado de trabalho ilegal e informal e um processo de negociação limitado (Cardoso et al., 2015). Situação que se agravou, ainda mais, com a “reforma trabalhista” e a terceirização ilimitada, aprovadas no ano de 2018, além do fim do Ministério do Trabalho no ano de 2019 e a ameaça de fim da Justiça do Trabalho (Pessanha e Artur, 2019; Krein, Veras e Filgueiras, 2019).

O resultado dessa conjunção de fatores é claro: crescimento do desemprego, do trabalho informal, da precarização do trabalho, da desigualdade social, gerando falta de perspectiva e grande insegurança por parte dos trabalhadores (Krein, Veras e Filgueiras, 2019). Um contexto desfavorável para ampla gama da sociedade, mas totalmente favorável à entrada das plataformas digitais de trabalho no mercado, se impondo como simples intermediadoras entre consumidores e prestadores de serviço, a partir de um discurso que exalta o empreendedorismo e o individualismo, e de uma ação que desconsidera as legislações trabalhistas e sociais. De acordo com nota da Uber divulgada em matéria da BBC News Brasil (Machado, 2019), os trabalhadores independentes é que contratam os serviços do aplicativo da empresa, e não o contrário.

Nesse contexto, a sociabilidade dos trabalhadores nas plataformas encara o desafio do acirramento da competição individual e da necessidade da construção coletiva de demandas por melhores condições de trabalho, espaços de comunicação entre os trabalhadores e com as empresas, bem como de respeito ao próprio direito de negociação coletiva (Gray e Siddharth, 2019).

Entre o discurso e a prática das plataformas digitais de trabalho: independência ou subordinação?

Uma questão que tem sido levantada no meio acadêmico e no mundo jurídico envolve a necessidade de conhecermos a realidade da intervenção das plataformas na realização do trabalho, isto é, até que ponto elas definem os preços e as práticas dos trabalhadores, avaliam os trabalhadores, os incentivam a permanecerem trabalhando (isto é, conectados), aplicam sanções (como a exclusão de um trabalhador da plataforma), não permitem que os trabalhadores escolham as corridas e os clientes, se beneficiam dos resultados do labor realizados pelos mesmos. Além das pesquisas sociológicas que têm se iniciado nos últimos anos, o material levantado pelas ações judiciais também tem sido fonte para estudos a respeito desses níveis de intervencionismo. Sobretudo considerando que as plataformas, como resposta a algumas limitações que lhes vão sendo impostas em diferentes países, alteram detalhes de sua forma de gerenciar o trabalho por meio dos termos de adesão oferecidos aos trabalhadores.

No que se refere às formas como organizam-se e relacionam-se com os trabalhadores, ao construírem seus algoritmos, as plataformas automatizam diversas decisões que antes eram tomadas por seres humanos, como a definição de horários de trabalho (de conexão), preços e mesmo as sanções contra os trabalhadores (Institut Montaigne, 2019, p.16). Por sua vez, a imaterialidade, virtualidade e forma matemática dos algoritmos acabam gerando certa invisibilidade para a maior parte da população (Silveira, 2017), inclusive por parte dos próprios trabalhadores e mesmo de instituições jurídicas, talvez, ao menos, nas primeiras ações judiciais. Isso dificulta o entendimento a respeito dessa nova forma de gestão e controle e, ao mesmo tempo, facilita que as plataformas se desresponsabilizem pelos seus atos.

Essa nova gestão combinada com as recentes formas de contratação, criadas para descaracterizar o trabalho assalariado formal, fazem com que as fronteiras entre os trabalhadores por conta própria, os independentes, os informais e os assalariados fiquem cada vez mais fluídas (Filgueiras e Pedreira, 2019). Nesta fluidez, a própria relação de subordinação se torna mais difícil de ser percebida dado que o empregador se esconde por trás das plataformas e dos algoritmos. Entretanto, tais mudanças não significam o fim do controle, do intervencionismo, da verticalidade no acesso à informação e na tomada de decisão, mas, apenas, uma nova configuração destas ações (Huws, 2017).

Essa nova configuração permite, e mesmo facilita, às plataformas de trabalho se colocarem não como empresas de transporte ou de entrega, mas, sim, tecnológicas, propalando que a relação que se estabelece com o trabalhador não é de dependência, mas, sim, de parceria. Desta forma, se para elas não há empregador, também não há trabalhador e, portanto, não há relação de trabalho e nem direitos relacionados a este. Tudo isso em meio a um discurso, já presente na sociedade desde meados dos anos 1990, que coloca o “trabalho independente” como sinônimo de liberdade, flexibilidade e autonomia (Cardoso e Artur, 2019). O trabalho mediado por plataformas digitais tem sido propalado como o ápice da liberdade e do ganho fácil para o trabalhador: “Torne-se um entregador parceiro da *Deliveroo* e consiga uma renda rápida e significativa com um tempo flexível!”. “Dirija com a Uber: sem horários, sem patrão, sem limites!”.

Mas qual é a real flexibilidade e liberdade que os trabalhadores têm, considerando o contexto discutido anteriormente? Diversos estudos mostram que para grande parte esta forma de labor não é exatamente uma escolha, mas a única possibilidade – muitos estavam desempregados por longos períodos, outros nunca tiveram um contrato de trabalho formal, outros têm um emprego precário e muitos passam por dificuldades para conseguir o primeiro trabalho (OIT, 2019a; Moraes, Oliveira e Accorsi, 2019;

Slee, 2017; Pochmann, 2017). Assim, as plataformas de trabalho podem ser pensadas, de acordo com Alves (2018, p. 92), como um “receptáculo do precariado afluyente”, dado que esta nova organização do trabalho “representa um modo de fluidez espúria da superpopulação relativa estagnada do capital ...” (2018, p. 93).

Afinal, como dizer que não há uma relação de trabalho quando são as plataformas que definem se um trabalhador pode oferecer seu trabalho e o colocam para fora quando desejam? Que estabelecem o valor da remuneração unilateralmente – podendo reduzi-la ou aumentá-la no momento que desejam? Que definem a forma como o labor deve ser realizado, os prêmios – como incentivo para ficarem conectados e à disposição o maior tempo possível –, e as sanções – como a redução da nota quando há a recusa de uma corrida? Que realizam o contato inicial com o cliente? Que possuem todo o conhecimento sobre o negócio criando grande assimetria de informação em relação aos trabalhadores?

Em realidade, essas empresas-plataforma levam ao extremo o processo de externalização, sendo ainda pior que o trabalho intermitente (Pochmann, 2017), resultando em uma hiperexploração em todos os sentidos (Institut Montaigne, 2019). Esses trabalhadores suportam os riscos e incertezas associados à sua atividade ao mesmo tempo em que não têm a possibilidade de se beneficiar dos ganhos que, evidentemente, são todos apropriados pelas plataformas. Devem assumir a manutenção da sua própria saúde, dado que na falta desta não há labor e, conseqüentemente, não há renda e sobrevivência. Assim como do seu instrumento de trabalho, que inclui diversas despesas como seguro, manutenção e um bom plano de internet (Dares, 2017; Etui, 2017).

Os riscos advêm, ainda, de um trabalho que resulta em conexão permanente; do aumento da carga psicológica; de problemas ergonômicos e riscos ligados à segurança no trabalho devido à ine-

xistência de ambiente e instrumentos adequados para o labor; intensificação do trabalho dado que o rendimento é vinculado a metas; bem como riscos no trânsito e meios de transporte não adaptados. Sem contar o forte sentimento de desamparo pelo fato de os trabalhadores não saberem a quem recorrer quando do enfrentamento de problemas com a empresa empregadora ou mesmo com o cliente, bem como a dificuldade de se sentirem parte de um grupo e de delinear uma identidade profissional (Etui, 2016; 2017). Ou seja, trata-se de uma nova onda de labor precarizado, também denominado de uberização do trabalho (Slee, 2017; Pochmann, 2017).

Diante dessa situação os “trabalhadores dentro do nó” (Huws, 2017), ou esse “novo proletariado de serviços da era digital” (Antunes, 2018), resistem e agem, mesmo que a partir de novas práticas e lógicas. Isto porque é exatamente a vivência de um trabalho intenso, pressionado, precário, subordinado e incerto – que pouco tem a ver com a liberdade e o ganho fácil propalados pelas plataformas – que os tem levado, progressivamente, a se mobilizarem e a reivindicarem melhores condições laborais (Abdelnour e Bernard, 2019). Resistências individuais, mas também ações coletivas tanto de sindicatos tradicionais, que incluem o tema em sua pauta, de ações de trabalhadores que realizam o seu labor a partir de plataformas digitais, como de agrupamentos não sindicais que se juntam às lutas destes trabalhadores (Etui, 2018).

Ao mesmo tempo, as jurisdições em diversos países também se manifestam com cada vez mais frequência e algumas das ações que vêm sendo julgadas descortinam o sistema de gestão e controle desses trabalhadores, bem como a realidade de desproteção por eles vivenciada. Revelam, mais ainda, uma atuação estratégica das empresas-plataforma para afastar o Direito do Trabalho e todas as discussões sobre justiça social, que se contrapõem à relação de total desequilíbrio que as plataformas buscam impor. É o que discutiremos a seguir.

Disputas judiciais sobre a subordinação nas plataformas digitais

Em diferentes jurisdições, apesar das variações possíveis, uma questão jurídica central, que atrai a proteção trabalhista ou a afasta, é se os trabalhadores são subordinados ou autônomos. Enquanto países como Estados Unidos procuram entender se a atividade dos trabalhadores é autônoma, constituída num verdadeiro negócio, países como a França fundam-se na subordinação (Artur e Cardoso, 2019).

Conforme mencionado anteriormente, as plataformas digitais se apresentam como meras intermediadoras entre os trabalhadores e os clientes. Contra esta narrativa, atores sociais e institucionais pelo mundo afora têm buscado demonstrar o controle exercido pelas mesmas sobre os trabalhadores e sobre o mercado. Deste modo, trata-se de uma luta pelos sentidos do direito do trabalho, que transborda o meio jurídico para mudar as formas institucionais pelas quais a proteção social dos trabalhadores tem sido constituída.

O ordenamento público trabalhista francês editou uma legislação, em 2016, que considera os trabalhadores em plataformas digitais como independentes. As plataformas podem ser responsabilizadas quando determinam as características e os preços do bem ou serviço prestado. Além disto, a lei determina a contratação de seguro por acidentes de trabalho, formação profissional e a existência do direito de negociação coletiva. Apesar dessa legislação, tal ordenamento não permite que a vontade das partes seja suficiente para excepcionar a relação de emprego. Com isso, surgiram os conflitos judiciais envolvendo as plataformas.

O relatório produzido pelo Ministério do Trabalho (Dares, 2017) aponta que, no início, as plataformas se beneficiaram de um clima jurídico muito favorável às mesmas. A justificativa de tais decisões favoráveis se deu no sentido de que esses trabalhadores

se conectam e se desconectam quando desejam e que eles são livres para definirem seus horários de trabalho e de não trabalho. Para o Institut Montaigne (2019), ao analisar essas decisões fica a impressão que os juízes não estavam dispostos a compreender a lógica das plataformas e as relações destas com os trabalhadores de forma mais aprofundada.

Em 28 de novembro de 2018, a Chambre Social da Cour de Cassation anulou uma decisão da Cour d'Appel de Paris que havia rejeitado a demanda de um entregador para ser classificado como trabalhador assalariado, na empresa Take Eat Easy (plataforma que havia falido em 2016 deixando muitos entregadores sem receber). O argumento inicial foi de que a geolocalização e o controle, juntamente com outros indícios, mostravam uma relação de subordinação jurídica (Dares, 2017).

Nesse ambiente mais favorável para os trabalhadores demandantes, em 10 de janeiro de 2019, houve uma mudança de entendimento na Cour d'Appel de Paris, reconhecendo o status de empregado a um motorista da Uber, frisando, para além dos argumentos relativos à geolocalização e às sanções, que a plataforma tem uma prática de incentivar motoristas a ficarem conectados à sua disposição e de não permitir que escolham a corrida que mais lhe for conveniente. Com isso, a empresa exerce controle sobre o trabalhador, que não controla a clientela, nem fixa o preço da corrida. Há, também, a questão da assimetria de informação, pois os condutores são desligados, sem nenhuma explicação sobre os motivos (Rojo, 2019). Portanto, na França, os tribunais têm começado a ter um entendimento a respeito da existência de um poder de controle sobre a prestação de serviço, que caracteriza uma relação de subordinação.

Na Espanha, a questão ganhou a atenção do parlamento, que tem sido arena de debates para os problemas trazidos pelas plataformas, com iniciativas de apoio para que a Inspeção do Trabalho investigue as práticas trabalhistas das empresas-plataforma,

e de outras moções, exigindo adequadas condições de trabalho, proteção de dados e cumprimento das obrigações relativas à seguridade social (Royo, 2019).

A jurisprudência espanhola sobre o trabalho em plataformas tem começado a crescer, principalmente por meio de reações das empresas contra multas da inspeção do trabalho e também em relação a casos individuais, especialmente no setor de entrega de comida. Aqui há um cenário de interpretações divergentes e com muitos casos sendo encerrados com acordos oferecidos pelas plataformas para evitarem os riscos de uma jurisprudência sobre o tema (Royo, 2019).

Há ainda um terceiro aspecto interessante no caso espanhol: a existência de um debate jurídico que mescla elementos clássicos com elementos inovadores da subordinação para determinar a chamada *laboralidad* dos entregadores, ou seja, que eles são trabalhadores subordinados integrados à estrutura organizativa da empresa. Neste sentido, acompanhamos as publicações do jurista Adrián Todolí (2015, 2018, 2019), o qual é citado em decisão e entendimentos favoráveis à classificação dos trabalhadores em plataformas como empregados no Brasil. Todolí (2015, 2018, 2019) tem destacado os seguintes aspectos: a) a plataforma é o verdadeiro meio de produção (não a bicicleta, o carro, o smartphone); b) as plataformas detêm a marca que é procurada pelos clientes; c) estas empresas possuem toda a informação sobre o negócio, exercendo controle de todo o trabalho prestado; d) tal controle se revela por meio da avaliação da reputação digitalmente realizada pelo algoritmo.

Em 27 de novembro de 2019, o Supremo Tribunal de Justiça de Madri mudou seu entendimento e decidiu que entregadores da Glovo são empregados. Na decisão, segundo informativo de legislação internacional, assinado por um escritório de advocacia, os critérios do tribunal foram: a infraestrutura é dada pela plataforma, e não pelos próprios meios dos motociclistas; a remun-

neração por cada serviço é fixada unilateralmente pela Glovo, de modo que os trabalhadores não podem negociá-la; a Glovo se beneficia dos resultados do trabalho dos pilotos; o principal meio de produção, o aplicativo, é de propriedade da Glovo; a execução do trabalho é toda determinada pela Glovo; e, por fim, a Glovo detém o poder disciplinar sobre os trabalhadores por meio do algoritmo (International Law Office, 2019).

Na Espanha, igualmente, começou a se desenvolver um ambiente político favorável para a discussão do tema dentro da Agenda do Trabalho Decente promovida pela OIT, já que o Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social adotou um “Plan Director Por Un Trabajo Digno (2018-2020)”, o qual aponta para a necessidade de reclassificação dos trabalhadores em plataformas digitais no caso de serem considerados falsos autônomos. Isto significa que há atores da administração disponíveis para combater fraudes trabalhistas, assim como juristas para atualizar as análises sobre as relações de trabalho nessas plataformas.

Nos Estados Unidos, segundo Bergh (2019), a incerteza é gerada pelos vários níveis de regulação do país, com variações conforme os estados, pela inconsistência das decisões judiciais, pelas cláusulas de arbitragem, que acabam por encerrar as ações coletivas judiciais e pela ausência de vontade em regular o mercado.

Apesar desse cenário, a regulação do mercado das empresas-plataforma tem sido disputada na Califórnia, com publicação de lei que tem por objetivo incluir na proteção trabalhista tanto os trabalhadores das plataformas como aqueles empregados que foram, de forma fraudulenta, classificados como independentes (State of California Office of Legislative Counsel, 2019). De acordo com a legislação, são os supostos empregadores que devem comprovar que esses trabalhadores prestam serviços livres de controle, fora do curso habitual da atividade do empregador, e estando envolvidos em um negócio pessoal independente, critérios que afastariam tal proteção.

A Uber promoveu, juntamente com outras plataformas, uma ação judicial contra essa legislação (United States 2019a). Nela, afirma sua liberdade fundamental de continuar sua atividade como plataforma digital e de seus trabalhadores como prestadores independentes. Na ação, sustenta principalmente as vantagens dos trabalhadores quanto à flexibilidade do trabalho em plataformas², alegando, ainda, que sua classificação como empregados promoveria dispensas e piora nos serviços para os consumidores. O discurso das possíveis dispensas também aparece em outras ações judiciais³, promovidas por trabalhadores que poderiam ser considerados empregados sob a legislação da Califórnia.

Essa lei é fruto dos debates judiciais que têm ocorrido há cerca de cinco anos, os quais têm sido acompanhados pela opinião pública (Casagrande, 2019). Em termos de mobilização judicial, um ator de destaque é a advogada Shannon Liss-Riordan.

Em uma ação envolvendo a classe dos trabalhadores em plataformas, apresentada após a publicação do estatuto, ela reitera os argumentos que vem sistematicamente expondo em suas falas (United States, 2019b). Primeiramente, que os motoristas executam um serviço no curso habitual dos negócios da Uber, que é o de uma empresa de transportes (não de simples intermediadoras digitais). Deste modo, com a fraude na classificação dos trabalhadores, há um desrespeito à legislação, tendo como consequência a desproteção dos mesmos em seus direitos mais básicos. Em segundo lugar, que a Uber controla o desempenho de seus condutores impondo uma série de regras sobre como o trabalho deve ser feito. Neste sentido, a Uber se reserva o direito de rescindir o contrato com os motoristas não apenas por

2 Trazem casos, por exemplo, de trabalhadores com entes familiares doentes que podem ser cuidados nos horários em que os motoristas não estão conduzindo.

3 A exemplo dos negócios que envolvem o trabalho de caminhoneiros (United States, 2019c).

violações dessas regras, mas com base em critérios outros, definidos pelo gerenciamento, e baseados no sistema de avaliação e classificação alimentado pelo cliente. Por fim, os motoristas não estão envolvidos em seus próprios negócios de transporte, mas no serviço da Uber.

Em palestra proferida em Havard, ao ser questionada se a determinação do preço pela Uber era característica central para seus trabalhadores serem considerados empregados, Liss-Riordan respondeu:

Não é a única (...) Muito disso é feito por meio dos sistemas de reputação. Se o motorista não mantém média de 4.6 ele pode ser desativado. É um padrão exigente, estabelecido pela Uber, que eles usam. Temos evidência de gerentes que decidem desativar motoristas, por exemplo, com 4.4, no momento (...) A grande questão é que temos essa grande companhia, que molda esses trabalhadores em seu modelo de negócio, sem o qual esses trabalhadores não sobreviveriam (Havard Law School, 2015, tradução livre).

Ao lado dos argumentos jurídicos mais estritos, expostos anteriormente, a advogada também afirmou, na palestra mencionada, que trata-se de uma questão de justiça social, pois essas plataformas envolvem grandes corporações, as quais impõem um modelo de negócios que fere a sociedade, ao descumprirem a legislação estatal trabalhista, ao colocarem todos os custos e riscos da prestação dos serviços sobre os trabalhadores, e ao não serem transparentes. Liss-Riordan reitera a ideia de que não é pelo fato desses trabalhadores prestarem o serviço em horários flexíveis, que eles não devem ser reconhecidos como empregados, uma vez que as plataformas exercem controle sobre os mesmos. Segundo ela, muitos empregadores de empresas tradicionais já oferecem contratos flexíveis, mas sob a proteção trabalhista. Finalmente, não deveria ser permitido às plataformas atuarem à margem da legislação, auferindo vantagens competitivas (Havard Law School, 2015).

Além das estratégias legislativas para serem configuradas institucionalmente como meras intermediadoras (New York Times, 2019), diante das recentes decisões judiciais, as plataformas adotaram estratégias gerenciais que se referem a modificações em alguns pontos do controle sobre os trabalhadores, tendo como objetivo reafirmar a independência dos seus condutores. Por exemplo, a Uber passou a permitir aos motoristas de três aeroportos da Califórnia definirem uma tarifa múltipla de até cinco vezes a tarifa básica da Uber (Terra, 2020).

No entanto, conforme observado na fala de Liss-Riordan, o controle sobre os trabalhadores permanece com a Uber. Mais que isto, já podemos afirmar que aquilo que deveria ser tratado como direito passa a ser considerado como benefício que a plataforma pode ou não criar (e mudar), conforme sua determinação. Deste modo, o direito do trabalho estaria confinado a uma regulação privatista.

No Brasil, as mudanças legislativas têm se dado no sentido de afastar proibições contra a existência das plataformas e de regular apenas aspectos mais gerais dos serviços. Dentro dessa tendência, em 15 de maio de 2019, foi publicado o Decreto 9.792/19, que trata da inscrição dos motoristas como contribuintes individuais do Regime Geral da Previdência Social, inclusive dos que trabalham em empresas de transporte por aplicativo ou outras plataformas digitais. Portanto, não há um tratamento legislativo trabalhista específico sobre o tema.

Por sua vez, no âmbito judicial, os conflitos individuais têm crescido, com decisões antagônicas. Neste âmbito, no País, tradicionalmente, acabou prevalecendo na doutrina a ideia de que a subordinação jurídica é um elemento importante para a configuração da relação de emprego.

Subordinação jurídica é aquela pela qual o trabalhador se compromete a acolher o poder de direção do empregador no que

corresponde ao modo de realização do trabalho. A subordinação, juntamente com outros elementos, como a pessoalidade, a não eventualidade da prestação de serviços e a onerosidade, é analisada e debatida pelos juízes e doutrinadores para a configuração da relação de emprego. Neste debate, a subordinação jurídica é contraposta a ideia de subordinação estrutural, no sentido de inserção do trabalhador na dinâmica do empreendimento, o que acarretaria seu controle (Delgado, 2018).

Nesse âmbito, ganharam destaque público os recursos que chegaram ao Tribunal Regional da Minas Gerais (TRT-MG), que publicou um balanço de notícias sobre tais decisões em seu âmbito regional (TRT-MG, 2018), indicando algumas antagônicas, a favor e contra o vínculo de emprego com a Uber. O estudo das decisões publicadas no balanço, e sua posterior atualização realizada para o presente artigo⁴, indica que prevalece a argumentação da inexistência de subordinação nessas relações, em sua acepção clássica.

De acordo com o estudo do TRT-MG, em muitas decisões, os juízes entendem que, pelo fato de não haver um controle direto do empregador sobre o trabalhador, dado que este pode, por exemplo, definir seus horários, não haveria subordinação. Entendem, também, que os padrões de atendimento exigidos seriam para atender o cliente e não ingerência na execução dos serviços.

No balanço citado, a juíza relatora do recurso contra uma decisão reconhecendo o vínculo de emprego, além de afirmar que não se trataria de uma relação empregatícia, adotou o argumento de que não caberia falar em subordinação estrutural porque a Uber não seria empresa de transporte, mas mera intermediadora. Avançando, a juíza afirmou que “não se pode escapar dos

4 Pesquisa no site do TRT-MG, em 23 de janeiro de 2020, livre período, com as palavras-chave Uber e subordinação estrutural, encontrou 32 entradas. Destas, apenas uma aceitava a existência desse tipo de subordinação, com a maioria das decisões negando-a.

novos modelos de organização do trabalho”, destacando os seus benefícios para os consumidores (TRT-MG, 2018).

Em julho de 2019, em sede de recurso no TRT-MG, uma decisão reconheceu a relação empregatícia em um caso contra a Uber (TRT-MG, 2019). Na decisão, é destacada a nova face da organização do trabalho sob as plataformas, citando outras decisões que já trazem consigo as discussões doutrinárias e jurisprudenciais internacionais, as quais foram disseminadas por relatório produzido pelo grupo de estudos promovido pelo Ministério Público do Trabalho (MPT). Dentre essas discussões, está a da subordinação estrutural nessas novas organizações⁵.

No novo regime, a organização do trabalho - e consequentemente o seu controle - apresenta-se de forma diferente: é a programação por comandos. Restitui-se ao trabalhador certa esfera de autonomia na realização da prestação. Esta é a direção por objetivos. A partir da programação, da estipulação de regras e comandos preordenados e mutáveis pelo seu programador, ao trabalhador é incumbida a capacidade de reagir em tempo real aos sinais que lhe são emitidos para realizar os objetivos assinalados pelo programa. Os trabalhadores, nesse novo modelo, devem estar mobilizados e disponíveis à realização dos objetivos que lhe são consignados (Corbal, Carelli e Casagrande, 2018, p.19).

As primeiras ações civis públicas sobre as plataformas foram apresentadas entre os anos de 2018 e 2019, não havendo nenhuma sobre a Uber. Este fato se deve à ação estratégica do MPT de dar a conhecer a realidade do trabalho dessas plataformas e de esperar a construção das primeiras decisões judiciais a favor do reconhecimento do vínculo empregatício em ações individuais.

⁵ O MPT criou um grupo para estudar as novas formas de organização do trabalho relacionadas aos aplicativos, em 2016. Assim, em 2018, o grupo publicou um relatório com os debates acadêmicos e judiciais internacionais sobre o trabalho na Uber, justamente enfatizando a existência da subordinação estrutural à qual se referem essas decisões (Corbal, Carelli e Casagrande, 2018).

A petição inicial da ação civil pública promovida pelo Ministério Público do Trabalho, Procuradoria Regional do Trabalho da 2ª região, São Paulo⁶, em face da plataforma Rapiddo Agência de Serviços de Entrega Rápida S/A e da Ifood.com Agência de restaurante *on line* S/A., ambas do mesmo grupo econômico, datada de 01 de fevereiro de 2019, é enfática ao afirmar que os autos de infração realizados pela fiscalização do Ministério do Trabalho e Emprego revelam que o trabalho realizado por tais plataformas:

não proporciona a tão sonhada emancipação do trabalhador, conferindo-lhe liberdade e autonomia para exercer suas atividades profissionais. Ao contrário, transforma os condutores profissionais em seres autômatos, verdadeiras marionetes de um sistema de software empresarial que controla e direciona diuturnamente, passo a passo, seu labor (MPT, 2019, p. 5).

Para explicar essa realidade, além de dar exemplos do controle realizado tecnologicamente pelas plataformas, a ação demonstra que as operadoras logísticas, ou seja, as empresas responsáveis pelas entregas, são intermediárias utilizadas para disfarçar a relação de emprego que se dá com as plataformas. Argumenta, centralmente, que, embora as reclamadas sejam empresas de tecnologia, esta não é sua atividade principal ou única, a qual consiste em oferecer transportes de mercadorias ao seu cliente final. Para tanto, todo o trabalho do entregador é organizado, dirigido, controlado e monitorado por meio da própria plataforma de serviços.

Na prática, através de um sistema informatizado, as Rés organizam condutores profissionais e clientes, identificam a localização de cada um deles, direcionam, controlam e garantem a realização do serviço de entrega (MPT, 2019, p. 17).

6 O documento foi extraído do MPT Digital, pela instituição, sob o n. PAJ 1555.2019. A ação civil pública tem o n. 1000100-78.2019.5.02.0037.

Com relação aos requisitos da relação de emprego, a pessoalidade do trabalho é apresentada, na petição, a partir da realização de cadastro e do login pessoal. Contra o argumento da empresa de que não haveria pessoalidade – dado que o sistema não escolheria pessoas específicas para a realização do serviço –, os procuradores entenderam que a nova dinâmica de organização do trabalho viabiliza uma massa de condutores à disposição, mas que, uma vez aceito o trabalho, este é realizado pelo trabalhador designado conforme a conveniência da plataforma e acompanhado até a finalização.

Quanto à habitualidade, afirmam que o trabalho realizado pelos condutores não é eventual, sendo indispensável para os fins empresariais das reclamadas. Esta afirmação é realmente inovadora porque mostra a compreensão da gestão das plataformas, que tem justamente como objetivo ter à sua disposição uma massa de trabalhadores autônomos e substituíveis, mas que, na verdade, é constituída por trabalhadores a ela subordinados pelo controle e pela dependência. Tal subordinação e dependência se dão, segundo depoimentos dos trabalhadores das empresas processadas, pelo fato da recusa das chamadas implicar na diminuição da pontuação do trabalhador ou mesmo na sua exclusão da plataforma, o que os leva a estarem sempre disponíveis.

(...) todo seu negócio tem como alicerce uma massa de trabalhadores à disposição, aguardando chamadas (tempo à disposição), a custo zero, que irá garantir o sucesso da atividade (...)

Aliás, o baixo padrão remuneratório imposto unilateralmente pela RAPIDDO e pela IFOOD é mais uma ferramenta para assegurar a grande oferta de CONDUTORES disponíveis (...) (MPT, 2019, p. 71).

Por sua vez, o caráter oneroso da relação se dá com o estabelecimento das políticas de pagamento pelas rés, que estipulam os preços e gerenciam campanhas para o aumento da produtivi-

dade. Isso revela, também, que as informações sobre o trabalho não estão sob o domínio do trabalhador, mas, sim, das plataformas, o que lhes retira autonomia.

Com respeito à subordinação, os depoimentos dos trabalhadores informam que o controle dos serviços é feito por meio de instruções sobre quantidade, modo, forma e tempo que as atividades devem ser executadas, inclusive com avaliações constantes e possibilidade de punição disciplinar. Aqui chama atenção o fato de os trabalhadores terem que escolher escalas de trabalho e serem punidos se não as cumprirem.

Em síntese, os condutores são os proprietários dos instrumentos de trabalho (motos, bicicletas, smartphones, etc.), arcam com suas despesas de seguridade, com os gastos da manutenção dos seus veículos, de alimentação, do plano de internet, etc., enquanto que as Rés, detentoras dos meios de produção (sistemas, aplicativos, cadastro dos clientes e fornecedores, etc.) fraudam o sistema normativo e se apropriam de todo o serviço prestado pelos motoristas, sem quaisquer responsabilidades pelo cumprimento dos deveres trabalhistas (MPT, 2019, p. 71).

Com isso, a ação apresenta o argumento de que a subordinação se manifesta pela inserção dos trabalhadores na dinâmica das empresas RAPIDDO e IFOOD, acolhendo, estruturalmente, sua dinâmica de organização, que detém o poder de direção sobre a prestação do serviço. Finalmente, a ação destaca o caráter social, público e coletivo das regras relativas à saúde e segurança do trabalhador que foram burladas pelas empresas, bem como as de direito coletivo, uma vez que o trabalhador autônomo não integra formalmente a categoria profissional vinculada ao tomador de serviços. Também afirma ter ocorrido *dumping social* pela prática sistemática de descumprimento da legislação trabalhista.

Em 06 de dezembro de 2019, a sentença que julgou outra ação civil pública, 1001058-88.2018.5.02.0008, TRT da 2ª. Região,

São Paulo, promovida pelo Ministério Público do Trabalho em face da Loggi Tecnologia Ltda. declarou a existência de relação de emprego entre esta e os condutores profissionais, que prestam serviços de transporte de mercadoria através de suas plataformas digitais (TRT- SP, 2019a).

Da sentença, extraem-se as seguintes estratégias da empresa: pedir segredo de justiça, alegando se tratarem de documentos que envolvem segredos inerentes ao negócio, negar a competência da Justiça do Trabalho e a legitimidade do Ministério Público do Trabalho, e tentar limitar os efeitos da declaração da existência de vínculo de emprego. Além disto, como é reiterado nessas ações, a empresa alegou estar no modelo de negócios da economia por compartilhamento.

Por sua vez, os argumentos da sentença partem da Declaração de Filadélfia (1944), ratificada pelo Brasil, a qual reforça que o trabalho não pode ser considerado uma mercadoria, e dos fundamentos e objetivos da Constituição Federal de 1988 para fundamentar a necessidade da proteção dos direitos dos trabalhadores. Avançando, afirma a importância de afastar-se a concorrência desleal devido ao descumprimento da legislação do País, o que inibe seu desenvolvimento.

Analisando a relação da plataforma com o trabalhador, a sentença apresenta a constatação de que a contratação não se dá entre o condutor e o cliente, mas entre o condutor e a plataforma. Isso porque o trabalhador coloca sua força de trabalho a serviço da plataforma, que fixa o preço, o pagamento, os prazos, a logística, enfim, determinando todo o empreendimento.

Especificamente sobre os requisitos da relação de emprego, sobretudo o da habitualidade, a qual toma como expectativa de prestação de serviços, a juíza argumenta que mesmo a reforma trabalhista, por meio do contrato intermitente, reconheceu que a relação de emprego não precisa ser contínua, podendo haver

períodos de inatividade, conjugados com períodos de prestação dos serviços. Sobre o requisito da pessoalidade, o condutor precisa realizar um cadastro, ter um *login* pessoal e seguir requisitos estritos. Quanto à subordinação, esta é evidenciada na impossibilidade de mudanças no contrato de adesão, no modo de prestação do serviço e na negociação do preço. Por fim, afirma ser evidente a onerosidade, com a ausência de gratuidade espontânea na prestação de serviço.

Ao lado de multas e demais obrigações, inclusive relativas a desrespeito à legislação municipal, a empresa foi condenada à contratação dos trabalhadores, ao pagamento da jornada, dos adicionais devidos e do respeito às normas relativas ao meio ambiente do trabalho. Neste último ponto, a sentença critica o fato de as empresas vincularem ganhos de produtividade às entregas realizadas, promovendo a intensificação do trabalho e os riscos decorrentes, ao mesmo tempo em que descumprem as normas de saúde e segurança.

Em 20 de dezembro de 2019, um desembargador suspendeu os efeitos da decisão sobre a Loggi até que a turma do TRT-SP julgue o recurso da empresa. Um dos seus argumentos, além da própria necessidade do julgamento do recurso para que haja satisfação das obrigações, é que a ação civil pública não seria o instrumento adequado para o reconhecimento do vínculo dos 15 mil condutores envolvidos. Argumenta, também, que cada trabalhador poderia ter um tipo de vínculo diferente, uns sendo empregados, outros autônomos (TRT-SP, 2019b).

Tem-se, portanto, que, apesar das ações individuais e, principalmente, a atuação do Ministério Público do Trabalho nas ações civis públicas terem possibilitado a compreensão da organização do trabalho pelas plataformas digitais, o campo jurídico possibilita meios para que as empresas-plataforma fujam de suas responsabilidades.

A gestão organizacional das plataformas está sendo argumentada juridicamente, por alguns agentes do direito, como sendo de subordinação estrutural. Por meio dessa concepção, tem sido desvendada sua forma gerencial, que se vale da flexibilidade em seu favor, controlando o trabalho e transferindo os riscos para o empregado.

No entanto, esse argumento da subordinação estrutural não foi enfrentado pela sentença, de 27 de janeiro de 2020, que julgou improcedente o reconhecimento de vínculo empregatício e os pedidos constantes da ação civil pública em face da Ifood e da Rappido (TRT- SP, 2020).

Reconheço que a atividade da requerida é na área de tecnologia, explorando um aplicativo de *internet* que possibilita ao restaurante receber pedidos e ao entregador/motofretista prestar serviços de entrega, ficando a requerida com um percentual do valor da operação paga integralmente pelo comprador da refeição, não sendo sua atividade primordial a oferta de transporte de mercadorias e, ainda, que a relação entre a requerida e o operador logístico é de terceirização da atividade de entregador, ou seja, a requerida, nessa forma de atuação, é tomadora do serviço de entregadores oferecido pelo operador logístico (TRT- SP, 2020, p. 9).

Com isso, dentro da própria Justiça do Trabalho, existem visões confrontantes sobre as plataformas digitais, com o avanço de uma naturalização das relações engendradas como sendo um novo modelo de negócios, fora do âmbito da proteção do direito do trabalho.

Não é crível e nem razoável imaginar que toda a população possa e queira se amoldar entre empregados e empregadores. Há anseios que ficam por outros caminhos, interessando para o caso em análise o trabalho do motofretista nesse contexto como trabalhador autônomo (TRT -SP, 2020, p. 13).

Essa sentença não fecha o debate, pois o Ministério Público do Trabalho deve recorrer ao Tribunal Superior do Trabalho. E, se for tratada como uma questão constitucional, o que acabou acontecendo com os pleitos pela ampliação da terceirização no País, pode chegar ao Supremo Tribunal Federal, que tem sinalizado a favor da livre iniciativa. Outro empecilho para a proteção dos trabalhadores tem sido a invasão da competência em matéria trabalhista pelo âmbito civil, a exemplo da decisão do Supremo Tribunal de Justiça que decidiu, em agosto de 2018, que o motorista de aplicativo é trabalhador autônomo, devendo o conflito em questão ser julgado na justiça comum.

Assim, o ambiente político nacional e internacional não tem sido favorável à regulação do trabalho, propiciando decisões que partem do argumento da inevitabilidade dessas mudanças organizacionais e da inexistência de subordinação para negarem a realidade destas relações, fechando-se para os argumentos de justiça social. Diante desse quadro, cresce a pressão pela liberdade das atividades das plataformas digitais, apesar das disputas pelo reconhecimento da proteção legal trabalhista nestas relações.

Considerações finais

Neste artigo abordamos como as narrativas disseminadas pelas empresas-plataforma são construtoras de conceitos sociais que estimulam mudanças societais, investigando como o argumento de que são um novo modelo de negócios, flexível e que não merece regulação estatal protetiva calcada na noção de emprego tem se espalhado – embora também combatido – com o apoio e a luta de diversos atores sociais, entre eles aqueles do campo do direito. Num ambiente de ataques à noção de emprego, a noção de flexibilidade é associada, por essas plataformas, às vantagens por elas indicadas e, jamais, à insegurança e ao risco. Tais pro-

messas de vantagens, por sua vez, devem ser configuradas pela regulação privada, como benefícios, nunca como direitos a serem tratados numa abordagem política e coletivista.

Portanto, tem sido reforçada uma linguagem que trata o direito do trabalho como custos e empecilhos para o aumento da competitividade. Isso se dá dentro de um ambiente de disseminação do conceito de mercado como um espaço autorregulado, de desconstituição dos direitos sociais, inclusive os de organização dos trabalhadores, enfim, de associação do emprego a uma abordagem individualista.

Isso resulta num desequilíbrio de poder entre os atores envolvidos, fortalecendo a autoridade das grandes corporações, no caso, das plataformas digitais de trabalho, que podem, então, “nomear” e estabelecer o que é o novo. Nessa disputa pelos sentidos do direito do trabalho, há decisões judiciais, sobretudo no Brasil, que aceitam o discurso dessas empresas-plataforma e refutam o gerenciamento que elas exercem sobre os trabalhadores.

Essa visão sobre as plataformas, contudo, tem enfrentado os argumentos das ações civis públicas, no Brasil, as quais têm denunciado a questão da fuga da regulação pelas plataformas como sendo de política pública, uma vez que toda a sociedade tem sido atingida com o desrespeito à legislação trabalhista e a transferência de riscos para o trabalhador e para a comunidade. Como vimos, jurisdições de diversos países também se manifestam, com cada vez mais frequência, e as ações que vêm sendo julgadas descortinam o sistema de gestão e controle desses trabalhadores, bem como a realidade de desproteção por eles vivenciada.

O material analisado permite apresentar que o domínio desse gerenciamento está sob as plataformas, que podem exercê-lo como quiserem, inclusive para parecerem mais flexíveis, em movimento de disfarce do controle exercido para escapar dos

debates regulatórios. De fato, são elas que detêm o negócio, mas externalizam o risco do mesmo para os trabalhadores.

Avançando, visualiza-se também a atuação estratégica das empresas-plataforma para afastar o Direito do Trabalho e todas as discussões sobre justiça social que se contraponham à relação de total desequilíbrio que as plataformas buscam impor. Isto não se dá, contudo, sem disputas. Como discutimos, há estudos e experiências institucionais que dão a conhecer essa realidade, indo mais adiante das transações jurídicas aparentes, de modo a encontrar a integração do trabalhador na organização econômica dessas empresas, constatando o desequilíbrio entre as partes envolvidas, e, assim, atribuindo sentidos protetivos do direito para esses trabalhadores.

Referências

Abdelnour, Sarah; Bernard, Sophie. Quelles résistances collectives face au capitalisme de plateforme ? In: Abdelnour, Sarah e Méda, Dominique (orgs.). **Les nouveaux travailleurs des applis**. Paris: La Vie des Idees, p. 61-74, 2019.

Abílio, Ludmila. Costheck. Uberização: Do empreendedorismo para o autogerenciamento subordinado. **Psicoperspectivas**, v.18, n. 3, p.1-11, 2019.

Abílio, Ludmila Costhek (et al). Condições de trabalho de entregadores via plataforma digital durante a Covid-19. **Revista Jurídica Trabalho e Desenvolvimento Humano**, Campinas, Edição Especial – Dossiê Covid-19, p. 1-21, 2020.

Alves, Gionanni. “Modelo Uber”, auto empreendedorismo e as misérias do trabalho vivo no século XXI: breves notas sobre alienação e auto alienação no capitalismo flexível, In: Moretto, Amilton José et al. (orgs), **As transformações no mundo do trabalho e o sistema público de emprego como instrumento de inclusão social**. Fortaleza: Instituto de Desenvolvimento do Trabalho (IDT), p. 85-103, 2018.

Antunes, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado na era digital**. São Paulo: Boitempo, 2018.

Artur, Karen; Cardoso, Ana Claudia Moreira. Trabalho em plataformas digitais sob demanda: debates e experiências de regulação. **Anais do XVI Encontro Nacional da ABET**. UFBA, 3 a 6 de setembro de 2019.

Berg, Janine (et al). **Digital labour platforms and the future of work: towards decent work in the online world.** Geneva: ILO, 2018.

Bergh, Kieran Van den. United States. In Daugareilh, Isabelle; Degryse, Christophe; Pochet, Philippe (eds). **The platform economy and social law: key issues in comparative perspective.** Working Paper ETUI, 2019, p 125.136.

Cardoso, Ana Claudia Moreira; Artur Karen. **O trabalho controlado pelas plataformas digitais: enfim, a classe trabalhadora chegou ao paraíso?** Le Monde Diplomatique, 23 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/enfim-a-classe-trabalhadora-chegou-ao-paraiso/>. Acesso em: 23 jan.2020.

Cardoso, Ana Claudia Moreira; Dal Rosso, Sadi. Apresentação. **Sociedade e Estado.** vol.28, n.3, p.487-501, 2013.

Cardoso, Ana Claudia Moreira (et al). A saúde do trabalhador no processo de negociação coletiva no Brasil. **Estudos e Pesquisas**, n. 76. São Paulo: DIEESE, maio 2015.

Casagrande, Cassio. **California dreamin': o caso Dynamex e a esperança contra o pesadelo uberista.** Jota. 24 de junho de 2019. Disponível em: https://www.jota.info/paywall?redirect_to=https://www.jota.info/opiniao-e-analise/colunas/o-mundo-fora-dos-autos/california-dreamin-o-caso-dynamex-e-a-esperanca-contr-o-pesadelo-uberista-24062019. Acesso em: 26 jun. 2019.

Casilli, Antonio Aldo. **Em attendant les robots:** enquête sur le travail du clic. Paris: Éditions du Seuil, 2019.

Castells, Manuel. **A Galáxia da internet:** reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Chesnai, François. A mundialização do capital. Ed. Xamã, 1996.

Corbal, Oitaven, Juliana Carreiro; Carelli, Rodrigo de Lacerda; Casagrande, Cássio Luís. **Empresas de transporte, plataformas digitais e a relação de emprego:** um estudo do trabalho subordinado sob aplicativos. Brasília: Ministério Público do Trabalho, 2018.

De Stefano, Valerio. The rise of the “just-in-time workforce”: on-demand work, crowdwork and labour protection in the “gig-economy”. International Labor Office. Conditions of Work and Employment Series No. 71. Geneva: ILO, 2016.

DARES (Direction de l'Animation de la Recherche, des Études et des Statistiques). **L'économie des plateformes:** enjeux pour la croissance, le travail, l'emploi et les politiques publiques. Document d'étude, n. 23, agosto 2017.

Delgado, Maurício Godinho. **Curso de Direito do Trabalho.** 17ª edição. São Paulo: Ltr, 2018.

ETUI-EUROPEAN TRADE UNION INSTITUTE. **Will trade unions survive in the platform economy?** Emerging patterns of platform workers' collective voice and representation in Europe. Working Paper ETUI. May, 2018. 33p.

_____. **The future of work in the digital era.** HesaMag n.16, autumn-winter. 2017. 52p.

_____. Shaping the new world of work and the impacts of digitalisation and robotization. **Conference Report** — ETUI-ETUC. n. 27-29, Jun. 2016.

_____. **Le travail dans l'économie digitale : continuité et ruptures.** Working Paper ETUI. mar, 2016. 56p

EXTRA CLASSE. **Contratação uberizada de professores por aplicativo já é realidade: plataformas de cadastramento de professores para servir ao processo contínuo de substituição tanto na educação básica quanto superior precarizam trabalho docente**, 7 jan. 2020. Disponível em <https://www.extraclasse.org.br/educacao/2020/01/contratacao-uberizada-de-professores-por-aplicativo-ja-e-realidade/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

Filgueiras, Vitor Araújo; Pedreira, Sara Costa. Trabalho descartável: as mudanças nas formas de contratação introduzidas pelas reformas trabalhistas no mundo. **Cadernos do CEAS: Revista Crítica de Humanidades**. Salvador, n. 248, set./dez., p. 578-607, 2019.

Franco, David Silva e Ferraz, Deise Luiza da Silva. Uberização do trabalho e acumulação capitalista. **Cad. EBAPE.BR**, Edição Especial. Rio de Janeiro, v. 17, p. 844-856, nov. 2019

Gray, Mary. L.; Siddharth Sury. **Ghost Work: how to stop Silicon Valley from building a new global underclass**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

Institute Montaigne. **Travailleurs des plateformes: liberté oui, protection aussi**. Paris, Avril 2019.

HAVARD LAW SCHOOL. **Is Uber Illegal? Shannon Liss-Riordan on employment rights in the digital age**. 30 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jpsOWYzL2No&t=2569s>. Acesso: 10 jan. 2020.

Harvey, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1994.

Huws, Ursula. **A formação do ciberproletariado: trabalho virtual em um mundo real**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) - PNAD Contínua: mercado de trabalho brasileiro - 2019**. Brasília: IBGE, 2019.

INTERNACIONAL LAW OFFICE. **Gig economy: Madrid High Court of Justice unifies criteria and declares Glovo riders are employees.** 18 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.internationallawoffice.com/Directory/CMS-Albiana-Surez-de-Lezo/Madrid>. Acesso: 10 jan. 2020.

Johnston, Hannah; Land-kazlauskas, Chris. **Organizing on-demand:** representation, voice, and collective bargaining in the gig economy. Geneva: ILO, 2018.

Kim, Tammy. **The Gig Economy Is Coming for Your Job: Full-time union hotel workers are watching app-based services replace them. Who's next?** *New York Times*. 10 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/10/opinion/sunday/gig-economy-unemployment-automation.html>. Acesso em: 25 jan. 2020.

Krein, José Dari; Oliveira, Roberto Vêras de; Filgueiras, Vitor Araújo. As reformas trabalhistas: promessas e impactos na vida de quem trabalha. *Cad. CRH*, Salvador, v. 32, n. 86, p. 225-229, ago. 2019.

Machado, Leandro. **Só nos vemos na garagem: as famílias que dividem o carro para trabalhar 24h por dia em apps de transporte.** *BBC News Brasil*. São Paulo, 25.nov.2019. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50383388?ocid=socialflow_facebook. Acesso em: 05 jan. 2020.

MINISTÉRIO PÚBLICO DO TRABALHO (MPT). Ação civil pública n. 1000100-78.2019.5.02.0037, de 01 fev. 2019.

Moraes, Rodrigo Bombonati de Souza; Oliveira, Marco Antonio Gonsales; Accorsi, André. Uberização do trabalho: a percepção dos motoristas de transporte particular por aplicativo. *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, v. 6, n. 3, p. 647- 681, dez. 2019.

NEW YORK TIMES. **Uber, Lyft and Doordass Pledge \$ 90 million to fight driver legislative in California.** 29 ago. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/29/technology/uber-lyft-ballot-initiative.html>. Acesso em 10 jan. 2020.

OIT - Organização Internacional do Trabalho. **Las plataformas digitales y el futuro del trabajo:** cómo fomentar el trabajo decente en el mundo digital. Ginebra, 2019a.

____. **Work for a brighter future:** *Global Commission on the Future of Work*. Geneva: ILO, 2019b.

Pessanha, Elina Gonçalves da Fonte; Artur, Karen. **Justiça do Trabalho: controle dos conflitos sociais e dignidade nas relações trabalhistas.** Carta Maior, 22 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Estado-Democratico-de-Direito/Justica-do-Trabalho-controla>

[-dos-conflitos-sociais-e-dignidade-nas-relacoes-trabalhistas/40/43018](#). Acesso em: 20 jan. 2020.

Pochmann, Márcio. A nova classe do setor de serviços e a uberização da força de trabalho. **Revista do Brasil**. São Paulo, 9 e julho de 2017. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/130/a-nova-classe-do-setor-de-servicos-e-a-uberizacao-da-forca-de-trabalho>. Acesso em: 10 out. 2017.

Prassl, Jeremias. **Humans as a Service: The Promise and Perils of Work in the Gig Economy**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Royo, Miguel Rodrigurz-Pinero. Spain. In Daugareilh, Isabelle; Degryse, Christophe; Pochet, Philippe (eds). **The platform economy and social law: key issues in comparative perspective**. Working Paper 2019.10. ETUI, p.92-106.

Rojo, Eduardo. Francia. **Los conductores de Uber son trabajadores por cuenta ajena. Notas a la sentencia del Tribunal de Apelación de París el 10 de enero de 2019**. El nuevo y cambiante mundo del trabajo: una mirada abierta y crítica a las nuevas realidades laborales. 12 jan. 2019. Disponível em: <http://www.eduardorojotorrecilla.es/2019/01/francia-los-conductores-de-uber-son.html>. Acesso em: 05 abr. 2019.

Scholz, Trebor. **Cooperativismo de plataforma: contestando a economia do compartilhamento corporativa**. Tradução e comentários: Rafael A. F. Zanatta. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Editora Elefante e Autonomia Literária, 2016.

Schwab, Klaus. **A quarta revolução industrial**. São Paulo: Edipro, 2016.

Silveira, Sergio Amadeu. Governo dos algoritmos. **Revista de Políticas Públicas**. v.21, n.1. p.267-281, 2017.

Serrano-Pascual, Amparo; Jepsen, María (eds). **The reconstruction of employment as a political question**. «Employment» as a Floating Signifier. New YorkYork: Palgrave Macmillan, 2019.

Slee, Tom. **Uberização: a nova onda do trabalho precarizado**. Tradução João Peres. São Paulo, Editora Elefante, 2017.

STATE OF CALIFORNIA OFFICE OF LEGISLATIVE COUNSEL. **Assembly Bill 5**. 19 de setembro de 2019. Disponível em: <https://legislativecounsel.ca.gov/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

TERRA. **Uber testa recurso que permite que motoristas escolham preço das corridas na Califórnia**. 21.01.2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/tecnologia/uber-testa-recurso-que-permite-que-motoristas-escolham-preco-das-corridas-na-california,6fee0d39228750d9827aa5bf-128b582a6s9azav6.html>. Acesso em: 23 jan. 2020.

Todolí-Signes, Ádrian. **El impacto de la ‘uber economy’ en las relaciones laborales**: los efectos de las plataformas virtuales en el contrato de trabajo. December 18, 2015. IUS Labor 3/2015, p. 1-25. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2705538>. Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. **Comentario a la Sentencia que considera 97 riders falsos autónomos en Deliveroo**. Argumentos en Derecho Laboral. 27 de junho de 2019. Disponível em: <https://adriantodoli.com/2019/06/27/comentario-a-la-sentencia-que-considera-97-riders-falsos-autonomos-en-deliveroo/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

_____. **Comentario a la Sentencia sobre los riders de GLOVO: ¿existe una presunción de “extralaboralidad”?** Argumentos en Derecho Laboral. 19 de setembro de 2018. Disponível em: <https://adriantodoli.com/2018/09/19/comentario-a-la-sentencia-sobre-los-riders-de-glovo-existe-una-presuncion-de-extralaboralidad/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

TRT-MG. NJ Especial: Novas decisões da JT-MG sobre vínculo de motoristas com Uber continuam refletindo entendimentos divergentes sobre a questão. 07 de fev. de 2018. Disponível em: <https://portal.trt3.jus.br/internet/conheca-o-trt/comunicacao/noticias-juridicas/nj-especial-novas-decisoes-da-jt-mg-sobre-vinculo-de-motoristas-com-uber-continuam-refletindo-entendimentos-divergentes-sobre-a-questao>. Acesso em: 10 dez. 2018.

TRT-MG. Recurso Ordinário Trabalhista 0010806-62.2017.5.03.0011, de redação da Juíza Ana Maria Espi Cavalcanti, Belo Horizonte, 17 jul. 2019.

TRT-SP. 8ª Vara do Trabalho de São Paulo. ACPCiv 1001058-88.2018.5.02.0008, Juíza Lavia Lacerda Menendez, São Paulo, 6 dez. 2019 a.

TRT-SP. 8ª Vara do Trabalho de São Paulo. PetCiv 1003814-60.2019.5.02.0000, ACPCiv 1001058-88.2018.5.02.0008, Desembargador Sérgio Pinto Martins, São Paulo, 20 de dezembro de 2019 b

TRT-SP. 37ª Vara do Trabalho de São Paulo-SP. ACP 1001058-88.2018.5.02.0008, Juíza Shirley Aparecida de Souza Lobo Escobar, São Paulo, 27 jan. 2020.

UBER. **Fatos e Dados sobre a Uber**. 10 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.uber.com/pt-BR/newsroom/fatos-e-dados-sobre-uber>. Acesso em: 25 jan. 2020.

United States. District Court Central District of California Western Division. Case no. 2:19-cv-10956, 30 dez 2019 a.

Unites States. District Court Northern District of California. Case 3:19-cv-06462-JC, 08 out. 2019 b.

United States District Court Southern District of California. Case 3:18-cv-02458-BEN-BLM, 12 nov. 2019 c.

Zanatta, Rafael Augusto Ferreira, de Paula, Baumgratz, de Paula, Pedro do Carmo Baumgratz e Kira, Beatriz. Inovações regulatórias no transporte individual: o que há de novo nas megacidades após o uber? In: Zanatta, Rafael Augusto Ferreira, de Paula, Pedro do Carmo Baumgratz e Kira, Beatriz. (orgs). **Economias do compartilhamento e o direito**. Curitiba: Juruá, p.131-177, 2017.

Recebido em 06/02/2020

Aprovado em 21/06/2020

Delimitando Espaços e Definindo Papéis: “Estabelecidos” e Outsiders no Trabalho Bancário Reestruturado

*Ricardo Gonçalves de Oliveira**

Resumo:

Mudanças de paradigma na organização do trabalho resultam em diferentes níveis de aceitação/adaptação/legitimação dos novos modelos organizacionais pelos trabalhadores. Neste sentido, propomos analisar o corte geracional entre trabalhadores, suas causas e suas consequências. Observou-se uma divisão dos trabalhadores do banco estudado em distintos grupos geracionais, resultado de como se relacionam com o trabalho bancário reestruturado. Por outro lado, a compreensão da divisão geracional e suas implicações para a organização e para as relações de trabalho nos permite uma nova abordagem dos constrangimentos à organização e à ação sindical. Assim, propomos que tal análise considere o distanciamento entre sindicato e trabalhadores a partir de seus desacordos de ideias e valores, informados por distintas trajetórias e formações enquanto trabalhadores.

Palavras-chave: Gerações de trabalhadores. Estabelecidos. *Outsiders*. Trabalho bancário. Modelo flexível.

* Doutor em Sociologia e Antropologia pela UFRJ. E-mail: oliveira_rg@yahoo.com.br

Delimiting Spaces and Defining Roles: “Established” and Outsiders in Restructured Bank Work

Abstract:

Paradigm shifts in work organization work result in different levels of acceptance/ adaptation/legitimization of the organizational models by workers. In this paper, we analyze the generational cut between workers, its causes and its consequences. A division of workers into different generational groups was observed, as a result of how they relate to restructured banking work. Moreover, understanding the generational division and its implications for organization and labour relations allows us to take a new approach to the constraints on organization and union action. In this sense, we propose that such an analysis shall consider the distance between union and workers based on their disagreements of ideas and values, which, in turn, are informed by different trajectories and backgrounds.

Keywords: Generational divisions among workers. Established and outsiders. Banking work. Flexible model.

Delimitación de Espacios y Definición de Roles: “Establecidos” Y Outsiders en el Trabajo Bancario Reestructurado

Resumen:

Los cambios de paradigma en la organización del trabajo resultan en diferentes niveles de aceptación/adaptación /legitimación de los nuevos modelos organizacionales por parte de los trabajadores. En este sentido, proponemos analizar el corte generacional entre los trabajadores, sus causas y sus consecuencias. Hubo una división de trabajadores en diferentes grupos generacionales, el resultado de cómo se relacionan con el trabajo bancario reestructurado. Por otro lado, comprender la división generacional y sus implicaciones para la organización y las relaciones laborales nos permite adoptar un nuevo enfoque sobre las limitaciones de la organización y la acción sindical. En este

sentido, proponemos que dicho análisis considere la distancia entre el sindicato y los trabajadores en función de sus desacuerdos de ideas y valores, informados por diferentes trayectorias y antecedentes como trabajadores.

Palabras clave: Generaciones de trabajadores. Establecidos. Outsiders. Trabajo bancario. modelo flexible.

Introdução

Na esteira da reestruturação produtiva, desencadeada nos anos 1970 nos países industrializados e posteriormente adotada pelos países em desenvolvimento, o sistema bancário brasileiro também reorganizou suas atividades. Esse movimento atingiu não apenas a organização do trabalho, como também o perfil dos trabalhadores e dos produtos e serviços oferecidos pelos bancos.

O modelo flexível, originalmente uma matriz organizacional direcionada à produção industrial, teve parte de seus elementos adaptados e incorporados em atividades não industriais, caracterizando uma expansão da lógica da reestruturação produtiva daquele setor para as empresas dos setores de serviços e finanças.

O modelo flexível de organização do trabalho adaptado aos setores não industriais, particularmente os setores de serviços e finanças, se caracteriza fundamentalmente pela reorganização do trabalho, que passa a ser realizado em equipe, e pelo uso intensivo de Novas Tecnologias da Informação (NTI) (Araújo, Cartoni e Justo, 2001; Becker, Lunardi e Macada, 2003; Druck et al., 2002; Larangeira, 1997, 2001; Netz, 2005; Pereira e Crivellari, 1991; Segnini, 1999)¹. Partindo desses dois fatores da reestruturação

1 Para Castells (1999), o desenvolvimento de uma nova lógica da organização empresarial está intimamente ligado ao processo de transformação tecnológica, contudo, não depende dele. As transformações organizacionais, mesmo comunicando-se e interagindo com a difusão da tecnologia da informação, foram geralmente independentes do desenvolvimento tecnológico e precederam sua difusão nas empresas.

do trabalho não industrial, é possível observar outros desdobramentos deste processo, geralmente em consequência daqueles.

A reorganização do trabalho ocorreu pela redução de pessoal, possibilitada pelas novas tecnologias e pela intensificação do trabalho, assim como pelo repasse de parcela expressiva das atividades a terceiros, flexibilizando a contratação e a dispensa de um grande contingente de mão de obra (Araújo et al., 2005; Ruberti, Gelinski e Guimarães, 2005). A reestruturação nos setores não industriais caracteriza-se também pela exigência de maior qualificação dos trabalhadores, assim como o aumento da sua escolaridade, ainda que seja uma formação genérica em muitos casos (Araújo e Vêras de Oliveira, 2014; Pereira e Crivellari, 1991; Segnini, 1999)².

O trabalho foi racionalizado pela minimização de custos e pela diversificação dos serviços e produtos oferecidos, uma vez que o mercado se torna cada vez mais competitivo. A implantação de programas de qualidade total em busca de maior produtividade e a exigência de que os trabalhadores executem múltiplas tarefas são também marcas da reestruturação³.

Não obstante o modelo flexível ter sido adaptado aos setores não industriais, não se pode negligenciar as distintas características do trabalho fabril em relação ao trabalho naqueles setores. Não é prudente, portanto, incluir nos setores não industriais todos os métodos utilizados na reorganização do trabalho fabril a partir da adoção do modelo japonês. Deve-se ter em vista que, mesmo no setor industrial, a adoção dos métodos do modelo japonês foi introduzida de forma heterogênea, observando as especificida-

2 Segundo Castel (1998), as empresas contratam trabalhadores qualificados para setores e atividades pouco valorizadas como estratégia de antecipação a futuros desenvolvimentos tecnológicos.

3 A característica principal e diferenciadora do modelo japonês foi substituir a função de trabalhadores profissionais especializados por especialistas multifuncionais (Castells, 1999).

des locais, quanto mais no caso de adaptação do modelo a outros setores da atividade econômica (Oliveira, 2017).

As principais características da reestruturação bancária no Brasil são o uso intensivo de NTI e a adoção do paradigma terceirizante que, pela contratação de empresas prestadoras de serviços ou pelo uso de mão de obra não ligada ao quadro direto dos bancos, repassou a terceiros praticamente todas as etapas do trabalho (Jinkings, 2004; Lorangeira, 2001), incluindo, mais recentemente, suas atividades comerciais, a essência da atividade bancária reestruturada (Oliveira, 2017)⁴.

No entanto, ao longo da primeira década dos anos 2000, observou-se na Caixa Econômica Federal⁵, banco público de controle da União, uma inflexão no paradigma terceirizante que resultou na substituição dos trabalhadores terceirizados por trabalhadores do quadro direto da empresa, contratados por concurso público (Oliveira, 2009; Oliveira e Dias, 2012).

O referido processo de “deterceirização” caracterizou-se pela intensificação do trabalho e pela precarização das condições de trabalho no banco, contrariando as expectativas do fim da terceirização (Oliveira, 2009; Oliveira e Dias, 2012). Outra característica do processo foi a introdução de um grande contingente de novos trabalhadores no ambiente bancário. Esse processo fez com que os antigos trabalhadores do banco tivessem que dividir seus locais de trabalho com o grupo que ingressava na instituição e assumia a execução das mesmas tarefas dos primeiros, resultando em uma divisão geracional entre os trabalhadores e mesmo uma disputa pela ocupação dos espaços e pela definição de papéis a partir da disputa pela afirmação dos modos de trabalhar. Este artigo pretende analisar a divisão geracional no banco, suas causas e suas consequências.

4 Acerca da reestruturação do sistema bancário brasileiro, cf. também Sanches (2006; 2017); Soares (2013).

5 Doravante, CAIXA.

Antes, no entanto, algumas considerações metodológicas são necessárias para uma melhor compreensão da análise aqui proposta. Em primeiro lugar, cumpre observar que o processo de “desterceirização” na CAIXA foi resultado de uma Ação Civil Pública ajuizada pelo Ministério Público do Trabalho, em resposta a uma denúncia do sindicalismo bancário, que obteve decisão favorável em junho de 2001. A decisão judicial alegava que os trabalhadores terceirizados executavam atividades-fim do banco e, portanto, com base no Enunciado 331, de 1993, do Tribunal Superior do Trabalho (TST), deveriam ser substituídos por trabalhadores diretos. O processo de substituição desses trabalhadores teve início em 2002 e, após sucessivas prorrogações, foi concluído no final de 2009⁶.

Com o objetivo de analisar o referido processo, entrevistamos, na cidade do Rio de Janeiro, entre 2007 e 2011, trabalhadores de cinco agências e da área meio do banco, além de representantes do Sindicato da categoria. Posteriormente, com o intuito de ampliar a investigação das consequências do corte geracional para o setor como um todo⁷, entrevistamos, em 2017, dirigentes da Confederação Nacional dos Trabalhadores do Ramo Financeiro (CONTRAF-CUT) e do Sindicato dos Bancários e Financiários de São Paulo, Osasco e Região⁸. O retorno ao campo objetiva analisar as consequências do processo não apenas na organização do trabalho, mas também, e principalmente, para a ação sindical e para a disposição dos trabalhadores bancários em participar e legitimar o sindicalismo⁹.

6 A Lei 13.429, que regulamenta a terceirização, flexibilizando-a, entrou em vigor em março de 2017. Até então o trabalho terceirizado não era regulamentado no Brasil e os conflitos que emergiam deste modelo de organização das relações de trabalho eram mediados tendo como referencial o Enunciado 331 do TST.

7 O ingresso de uma nova geração de trabalhadores, ainda que por outras vias, ocorreu no setor bancário como um todo como estratégia organizacional no período pós-reestruturação.

8 Doravante, Sindicato dos Bancários de São Paulo.

9 Este trabalho se beneficia de informações produzidas em pesquisas de mestrado e doutorado, realizadas no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/

O corte geracional ocorreu, na CAIXA, a partir de 1998, quando o banco alterou os cargos e as carreiras dos trabalhadores contratados por concurso público. Estabeleceram-se, então, distintas carreiras para trabalhadores do mesmo banco e que executavam as mesmas funções, dividindo os mesmos espaços no ambiente laboral. Os trabalhadores da instituição passaram a ser divididos em Escriturários e Técnicos Bancários, sendo o primeiro grupo constituído pelos antigos trabalhadores do banco e o segundo pelos trabalhadores que ingressaram a partir daquele período¹⁰. No entanto, o que impulsionou o fenômeno que propomos analisar foi o processo de “desterceirização” iniciado em 2002, uma vez que introduziu na instituição um grande contingente de novos trabalhadores¹¹.

Outra característica importante do fenômeno é o caráter público do banco analisado, o que confere uma certa especificidade ao corte geracional entre seus trabalhadores, suas causas e suas consequências.

Sendo o banco uma instituição pública, os trabalhadores devem ser contratados por concurso público, o que impediu que o banco incorporasse os trabalhadores terceirizados que, naquela instituição, já executavam atividades essencialmente bancárias. A simples incorporação dos trabalhadores terceirizados, provavelmente, mudaria as características do processo e, neste sentido, suas consequências. Isso porque os trabalhadores terceirizados não apenas já estavam ambientados ao local de trabalho e

UFRJ e financiadas por CAPES e CNPq, assim como de pesquisa de pós-doutorado realizada entre 2016 e 2019 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRGS, financiada pela CAPES.

10 Posteriormente, em 2008, foi aprovado um novo Plano de Cargos e Salários que visa unificar as carreiras dos trabalhadores do banco. Foi criado o cargo de Técnico Bancário Novo, mas a adesão ao plano era individual e voluntária.

11 Contribuiu para o grande contingente de novos trabalhadores ingressantes no banco a expansão do número de agências e o fortalecimento da sua atuação comercial, disputando o mercado com os bancos privados, resultado da política de valorização dos bancos públicos naquele período (Oliveira, 2009).

aos trabalhadores do banco (os antigos) como, principalmente, porque sua relação com eles se dava em bases muito distintas daquelas estabelecidas entre os antigos trabalhadores e aqueles que ingressaram na instituição¹².

O fato de o processo de “desterceirização” ter sido desencadeado por uma imposição externa (decisão judicial), e não por uma estratégia de busca de maior eficiência econômica, impediu também que o processo se desenrolasse pela dispensa dos trabalhadores terceirizados e a incorporação das suas tarefas pelos trabalhadores já pertencentes ao quadro direto da instituição, como observou-se em um banco privado (Oliveira, 2017)¹³.

Por fim, cumpre ressaltar que, para além da possibilidade de poder incorporar os trabalhadores terceirizados, os bancos privados têm a possibilidade, e a aplicam na prática, de minimizar ou mesmo eliminar as diferenças e os conflitos geracionais através da rotatividade de mão de obra. Recorrendo a esse expediente, os bancos privados dispensam os trabalhadores não adaptados ao novo paradigma organizacional por novos trabalhadores (Oliveira, 2017; Soares, 2013). Nos bancos públicos, ao contrário, os trabalhadores são protegidos por uma estabilidade que, se não lhes é conferida por direito, ocorre de fato (Oliveira, 2009).

Feitas as considerações metodológicas acima e ressaltada a especificidade de ser o banco analisado uma instituição pública, passemos agora à discussão proposta neste artigo. Além desta introdução e das considerações finais, o texto é dividido em outras cinco seções.

Na primeira seção, apresentamos os conceitos de “estabeleci-

12 Acerca das relações entre trabalhadores bancários e trabalhadores terceirizados, assim como suas distinções, cf. Oliveira (2009; 2017).

13 Embora a substituição dos trabalhadores terceirizados tenha resultado em acúmulo de funções pelos diretos do banco, resultado da desproporção entre dispensados e contratados.

dos” e *outsiders* propostos por Elias e Scotson (2000), referencial teórico desta análise, explanando brevemente a obra dos autores. Na segunda seção, analisamos a origem da divisão dos trabalhadores do banco em “antigos” e “novos”, observando que os aspectos que verdadeiramente os distinguiam e os dividiam eram suas diferentes formações enquanto trabalhadores, forjados que foram em períodos distintos da organização do trabalho. Na seção seguinte, constatamos que, como resultado da integração dos novos trabalhadores ao atual modelo de trabalho nos bancos e da resistência da geração anterior ao referido modelo e suas dificuldades de adaptação, ocorreu uma rápida ascensão dos primeiros às funções gerenciais no banco, alçando-os à condição de “estabelecidos” e deslocando os antigos trabalhadores ao papel de *outsiders*. Em seguida, demonstramos que, no caso do trabalho bancário, as disputas de poder e a superioridade de um grupo em relação a outro grupo interdependente ocorrem quando há uma mudança no paradigma organizacional, quando as relações de trabalho passam por um processo de reestruturação em que os modos de trabalhar e o tipo de atuação dos bancos são reconfigurados. Finalmente, na última seção, propomos uma abordagem dos constrangimentos à organização e à ação sindical que considere o corte geracional e seus desacordos de ideias e valores como um fator importante para o distanciamento entre o movimento sindical e suas bases, especialmente na categoria bancária.

“Estabelecidos” e *outsiders*: definição teórica

Destaque-se, em primeiro lugar, que gerações de trabalhadores são definidas não pelas clivagens de idades, mas por mudanças institucionais e estruturais que afetam a organização do trabalho como, por exemplo, a introdução de novas tecnologias e novos modelos de gerenciamento (Pessanha e Morel, 1991).

Nesse sentido, partindo da análise de Elias e Scotson (2000) acerca de grupos “estabelecidos” e *outsiders* na disputa pelo monopólio do

poder e pelas vantagens dele advindas, empreenderemos um esforço para a compreensão da disputa geracional no trabalho bancário.

Elias e Scotson (2000) analisam uma comunidade urbana periférica do interior da Inglaterra onde se observa uma clara divisão interna entre um grupo que lá se estabeleceu há algumas gerações e um novo grupo residente naquela localidade. O grupo “estabelecido” se fechou para os novos moradores, estigmatizando-os, em uma clara demonstração de que pensavam a si mesmos como humanamente superiores ao grupo *outsider*. Segundo os autores, o caso reflete “um tema humano universal” quando se observam grupos interdependentes em que um deles está em posição de dominação. Os grupos que, em termos do seu diferencial de poder, estão em posição de superioridade em relação aos outros grupos interdependentes creem-se melhores e dotados de algum tipo de virtude específica que é compartilhada entre seus membros e que, por outro lado, está ausente nos membros dos outros grupos. Neste sentido, os integrantes dos grupos “estabelecidos” não apenas acreditam-se superiores como podem fazer com que os membros dos grupos *outsiders* acreditem ser inferiores, uma vez que carecem da virtude presente no imaginário identitário do grupo dominante.

Chama atenção o fato de, no caso analisado por Elias e Scotson, os dois grupos serem compostos por trabalhadores que tinham o mesmo tipo de ocupação e os mesmos níveis de renda e educacional, assim como a mesma ascendência étnica. Objetivamente, o que os diferenciava era nada além do tempo em que residiam no lugar. Neste sentido, o tipo de relação que se estabelecia naquele lugar denotava a limitação das teorias que explicam os diferenciais de poder embasados apenas na posse monopolista de objetos não humanos, como armas ou meios de produção, e que desconsideram “os aspectos figuracionais dos diferenciais de poder que se devem puramente a diferenças no grau de organização dos seres humanos implicados”. Naquele caso, podia-se observar que o tempo de associação do grupo conseguira criar

um alto “grau de coesão grupal, a identificação coletiva e as normas comuns capazes de induzir [...] a consciência de pertencer a um grupo de valor superior, com o desprezo complementar por outros grupos” (Elias e Scotson, 2000, p. 21).

Note-se que o núcleo da teoria sociológica de Norbert Elias se constitui a partir de dois conceitos indissociáveis: processo e figuração. Este diz respeito à materialização das relações de interdependência de uma miríade de indivíduos que, ao estabelecerem estes tipos de relações, formam estruturas e organizações sociais e criam padrões de comportamento e moralidade a elas relacionados. Sua construção teórica considera as figurações a partir de seus próprios movimentos dinâmicos, não como objetos estáticos, e as normas, valores e instituições que são engendradas por elas surgem e se desenvolvem como respostas às demandas sociais que, no entanto, não emergem de propósitos racionalmente definidos pelos agentes sociais (Ribeiro, 2017). Nas palavras do próprio Elias, as “forças sociais são de fato forças exercidas pelas pessoas, sobre outras pessoas e sobre elas próprias” (Elias, 1980, p. 17). O conceito de processo, para Elias, se refere à análise de um problema sociológico para além da sua realidade imediata ou, em outras palavras, uma análise de longo prazo, apoiada em evidências históricas, com o objetivo de lançar luz sobre o movimento do objeto de estudo e o caminho que seguiu até alcançar o formato presente (Ribeiro, 2017).

A superioridade de forças e a consequente concentração de poder e as vantagens dele advindas, na comunidade analisada por Elias e Scotson (2000), estavam alicerçadas no alto grau de coesão de famílias que ali residiam e, portanto, conheciam-se há algumas gerações. Por outro lado, os novos moradores da comunidade eram estranhos não apenas para os antigos moradores, mas também, e sobretudo, entre si. Disto resultava sua falta de coesão, especialmente se comparados ao grupo dos antigos moradores que, desta forma, reservava para seus membros as posições sociais mais elevadas.

No caso aqui analisado, o conflito geracional de trabalhadores bancários, assim como na comunidade analisada por Elias e Scotson (2000), não havia nenhuma distinção aparente entre os grupos de trabalhadores, antigos e novos, uma vez que ingressaram no banco pelo mesmo tipo de seleção, executavam as mesmas tarefas e dividiam o mesmo ambiente de trabalho. Por outro lado, ao contrário do que se observa naquela comunidade, não era o tempo de trabalho no banco e algum nível de coesão daí resultante entre os trabalhadores mais antigos que conferia qualquer espécie de superioridade destes trabalhadores em relação àqueles que ingressavam na instituição. Se considerarmos que “estabelecidos” e *outsiders* não se definem pelo tempo em que se encontram em determinado lugar, mas pela forma como se enquadram e se relacionam com determinado ambiente, no banco analisado os antigos trabalhadores acabaram deslocados ao papel de *outsiders*, enquanto os trabalhadores que ingressaram na instituição assumiram o papel de “estabelecidos”, desfrutando de algumas vantagens advindas desta condição, na medida em que assumiram um certo protagonismo no cotidiano laboral.

Perfil e identidade dos trabalhadores em mutação

Ainda que algumas diferenças objetivas existissem entre os grupos, que mais tarde foram sendo equiparadas pela ação sindical, tais como renumeração e benefícios, não residia aí a verdadeira distinção entre os antigos e os novos trabalhadores bancários. A origem da diferenciação dos grupos e, conseqüentemente, do conflito geracional que se estabelecia estava na sua formação enquanto trabalhadores. Por um lado, havia uma geração de trabalhadores forjada no período em que a organização do trabalho e as relações que se estabeleciam no ambiente laboral seguiam o paradigma taylorista/fordista em que o trabalho era segmentado, seguia rígidos manuais de orientação para execução de tarefas e, nos bancos, caracterizava-se por ser essencialmente administrativo. De outro lado, obser-

vava-se uma geração de trabalhadores formados no período pós-reestruturação produtiva em que a organização do trabalho e as relações que nele se estabelecem seguem o paradigma flexível em que os trabalhadores precisam ser polivalentes e capazes de executar múltiplas tarefas, lidar com situações não prescritas em manuais e, sobretudo, o trabalho bancário passa a ser fundamentalmente comercial¹⁴.

Por ingressarem em uma organização já reestruturada, os novos trabalhadores do banco, para além de não questionarem o modelo vigente, o legitimavam, ao contrário dos antigos trabalhadores que, majoritariamente, resistiam às mudanças impostas pela reestruturação do setor ou, quando as aceitavam, se submetiam a elas como uma imposição e, em muitos casos, tinham dificuldade em se adaptarem ao novo modelo organizacional e de negócios do sistema bancário.

Como observamos em Oliveira (2017), das mudanças desencadeadas pela reestruturação, aquela que mais profundamente afetou a organização do trabalho bancário e, por consequência, o perfil dos trabalhadores foi o protagonismo assumido pelas atividades comerciais dos bancos brasileiros. As principais características do trabalho bancário reestruturado resultam de sua atividade ser, atualmente, basicamente de vendas. O trabalhador bancário se tornou, primordialmente, um vendedor e aspectos como a polivalência, a intensificação do trabalho (resultado das metas de produtividade) e a necessidade de lidar com tarefas não prescritas são consequências desta alteração na atividade dos bancos.

É importante observar, no entanto, que a concentração das atividades bancárias no segmento de vendas de produtos e serviços, com foco na qualificação do relacionamento com os clientes, não é uma característica apenas do sistema bancário

14 Sobre as transformações no trabalho bancário, cf. Oliveira (2017).

brasileiro reestruturado. As transformações pelas quais passaram os bancos franceses, por exemplo, revelam a sobreposição da cultura do bancário em contato com o cliente em relação à cultura administrativa. As instituições francesas passaram a orientar suas ações com foco na realização de negócios e na venda de produtos e serviços, automatizando, terceirizando ou mesmo integrando às atividades de vendas parcela significativa das tarefas administrativas (Jinkings, 2004). As instituições bancárias dos Estados Unidos e da Espanha adotaram o mesmo paradigma e, nestes países, a maior parte das operações de rotina foi automatizada, ao mesmo tempo em que os bancários se tornaram gradativa e continuamente vendedores de serviços financeiros (Castells, 1999).

No cenário internacional, as instituições financeiras dos países centrais adotaram diferentes estratégias que, posteriormente, se tornaram paradigmáticas globalmente. De um lado, Estados Unidos e Grã-Bretanha adotaram a estratégia de “aquisição de clientes”, oferecendo baixos preços e facilidades crescentes na prestação de serviços. Nesta perspectiva, a racionalização se dá pela maior segmentação do trabalho, favorecendo as contratações por tempo parcial, como meio de reduzir custos e ajustar os níveis de emprego à flutuação da demanda. Neste sentido, o treinamento de pessoal é considerado menos um investimento que um gasto. De outro lado, Alemanha e França adotaram a estratégia de “cultivo de clientes”, que exige altos investimentos em capital humano, a fim de consolidar a relação do banco com os clientes. O objetivo é estabelecer uma relação de confiança e fidelidade com o maior número possível deles. Não basta, portanto, vender produtos do banco, é preciso vender a própria instituição. No caso brasileiro, a estratégia adotada está muito próxima ao modelo de “cultivo de clientes”. Contudo, ao contrário dos países onde foi concebido o modelo, não há no setor bancário brasileiro uma preocupação efetiva com a formação e a qualificação profissional dos trabalhadores, o que o aproxima do modelo de “aquisição de clientes”. Neste sentido, o sistema

bancário brasileiro reestruturado caracteriza-se pelo hibridismo (Larangeira, 1997)¹⁵.

Em uma estrutura organizacional voltada para os negócios e o estreitamento das relações com os clientes, as características profissionais mais valorizadas são a capacidade de gerenciamento, o talento para vendas, a habilidade em se relacionar com os clientes e, em menor grau, a capacidade de compreender os movimentos do mercado financeiro. A organização do trabalho bancário alicerçado na venda de produtos e serviços ocasiona a redefinição da identidade profissional dos trabalhadores dos bancos, que passam a ser vendedores e precisam estar capacitados a prestar um atendimento integral aos clientes (Jinkings, 2004).

Essas transformações no trabalho bancário reestruturado produziram o corte geracional aqui analisado. A mudança no perfil dos trabalhadores bancários, que os tornou essencialmente vendedores, e as metas de produtividade que estão atreladas a esse novo modelo de trabalho nos bancos são as desencadeadoras principais do conflito que se estabelece entre as gerações de trabalhadores do banco estudado.

Os bancários forjados no período taylorista/fordista acusavam os novos trabalhadores bancários de legitimarem o modelo flexível de organização do trabalho e seus efeitos sobre o conjunto dos trabalhadores, como metas abusivas de produtividade, extensão da jornada de trabalho e remuneração variável. Os novos

15 Ainda que, posteriormente, alguns bancos como, por exemplo, o banco aqui estudado tenham criado suas próprias universidades virtuais para a qualificação de seus trabalhadores, do nosso ponto de vista, essa é uma atualização das práticas que, em Oliveira (2009), chamamos de autodidatismo. Por outro lado, a inexistência de uma efetiva preocupação com a formação e a qualificação dos trabalhadores bancários no Brasil pode ser atestada pela alta rotatividade de mão de obra na categoria. Investimento em formação e qualificação de trabalhadores não é barato e, portanto, seria um contrassenso a constante substituição de trabalhadores nos quais os bancos investiram em qualificação por outros não qualificados para o trabalho bancário.

trabalhadores, por sua vez, enxergavam a antiga geração de trabalhadores como não adaptada ao trabalho bancário, seja por incapacidade, seja por desinteresse, e não comprometidos com os ideais e os resultados da empresa.

Ocupando os espaços e definindo os papéis

Como resultado da integração dos novos trabalhadores ao atual modelo de trabalho nos bancos e, por outro lado, da resistência da geração anterior ao referido modelo e mesmo suas dificuldades de adaptação, observou-se a rápida ascensão dos novos trabalhadores às funções gerenciais nas agências bancárias.

A ocupação dessas funções por trabalhadores da nova geração em detrimento da geração anterior gerou um duplo descontentamento destes. Em primeiro lugar, sentiam-se injustiçados e atribuíam as promoções dos novos trabalhadores a fatores outros que não a competência profissional e os serviços prestados ao banco. Além disto, tinham dificuldade em compreender ou aceitar o processo de ocupação das funções gerenciais por trabalhadores recém-chegados ao banco, uma vez que suas próprias trajetórias de ascensão na hierarquia do banco resultaram de longos e penosos processos que, não obstante, eram alcançados por uma pequena parcela dos trabalhadores bancários (Oliveira, 2009).

O que se observou, portanto, foi um grupo que ingressara recentemente no banco e ascendera rapidamente aos cargos médios de chefia enquanto o grupo mais antigo, para além de, no passado, percorrer um longo e seletivo caminho para alcançar tais posições na hierarquia da instituição, passou a ser preterido pelo primeiro. Aos olhos do segundo grupo, a ascensão meteórica dos integrantes do primeiro grupo era resultado menos de seus méritos que de simpatia dos gestores com os novos trabalhadores. Aos olhos destes, por outro lado, os antigos trabalhadores eram preteridos em consequência do seu não comprometimento com

a instituição ou, em outras palavras, de sua postura laboral procrastinadora ou pouco qualificada para as exigências do trabalho bancário reestruturado.

Exageros à parte, as percepções dos dois grupos parecem reproduzir suas distintas realidades no que se refere à ascensão profissional no banco. Contudo, importa analisar os motivos que levaram a tamanha distorção, uma vez que não se explicam pela “simpatia” dos gestores pelos trabalhadores que ingressaram no banco no período pós-reestruturação. Não é razoável supor que as promoções no banco fossem orientadas por outro critério que não a competência dos trabalhadores, especialmente frente a uma realidade de altas metas de produtividade que, normalmente, incidem em cadeia. Significa dizer que as metas a serem alcançadas pelos gestores do banco dependem em grande medida da competência dos trabalhadores que ocupam os cargos de chefia média e, neste sentido, ao não priorizarem a competência dos trabalhadores prejudicariam seus próprios desempenhos profissionais.

O primeiro e mais evidente aspecto que pode explicar a dificuldade dos antigos trabalhadores em alcançar postos de chefia é o fato de, naquele período, os cargos de chefia média existirem em número significativamente menor que atualmente. Ao observarmos o organograma de uma agência bancária hoje, notamos que quase todos os trabalhadores, quando não todos, ocupam funções comissionadas, ao contrário do período que precede a reestruturação bancária¹⁶.

A expansão dos cargos comissionados pode ser explicada, em parte, pela intensificação do trabalho que caracteriza sua pre-

16 Uma agência da CAIXA, em 2018, contava com 12 trabalhadores bancários, dos quais, nove tinham funções comissionadas. Uma agência de um banco privado, em 2013, contava com oito bancários, todos comissionados. Outra agência de um segundo banco privado, em 2012, contava também com oito bancário, sendo sete comissionados.

cariedade no modelo flexível, na medida em que a jornada diária de trabalho da categoria bancária é de seis horas, ao passo que, assumindo um cargo comissionado, sua jornada pode ser de oito horas que, acrescida das duas horas extras legalmente permitidas, pode alcançar dez horas. Os bancos encontraram na criação de diversificados cargos comissionados de chefia média um caminho para contornar a jornada de trabalho da categoria.

A expansão dos cargos comissionados pode ser explicada também pela diversificação dos produtos e serviços oferecidos pelos bancos, resultado do protagonismo da atividade comercial. Os bancos segmentaram seu atendimento, em primeiro lugar, diferenciando os clientes entre pessoas física e jurídica e, a partir desta distinção, os classificam de acordo com seu potencial de investimento nos produtos e serviços oferecidos. A segmentação pode ocorrer ainda pelo tipo de serviço oferecido pelo banco. Mais recentemente, no banco aqui analisado, foi criado um setor exclusivo para atender seus correspondentes bancários¹⁷ (até então, pertencentes à carteira de pessoas jurídicas). Toda essa segmentação, que objetiva prestar um atendimento mais especializado aos clientes e assim fidelizá-los, exige um grande número de cargos comissionados que vão desde os gerentes gerais das agências, passando pelas gerências de cada segmento e seus respectivos assistentes, até os caixas executivos. Isso se considerarmos apenas os cargos ligados ao setor de negócios dos bancos. Acrescente-se a isso o aumento do número de agências bancárias¹⁸.

Portanto, a explicação para as diferentes trajetórias dos distintos grupos geracionais, no que se refere à ascensão a cargos co-

17 Sobre os correspondentes bancários, cf. Sanches (2006); Oliveira (2017).

18 Em 1994, havia 17.400 agências bancárias no Brasil. Após a reestruturação do setor, eram 16.002 em 1998. Posteriormente, esse número volta a crescer, alcançando 23.126 em 2014. A partir de 2015, assume trajetória descendente e, em junho de 2018, chegou a 20.983. Disponível em: https://www.bcb.gov.br/pre/composicao/comp_evol.asp. Acesso em 09/08/2018.

missionados, é o crescimento do número de gerências médias e de funções intermediárias. No entanto, a maior oferta de cargos comissionados não explica o porquê de estes cargos serem ocupados majoritariamente pelos novos trabalhadores, sendo os antigos preteridos para tais funções.

Parece evidente que a preferência pelos novos trabalhadores na ocupação desses cargos não pode ser explicada por simpatias pessoais ou quaisquer outros critérios que não sejam a competência dos trabalhadores, como referimos acima.

Portanto, para compreendermos o protagonismo dos novos trabalhadores, ou como se tornaram os “estabelecidos” no banco, deslocando a geração anterior ao papel de *outsiders*, é importante notar que foram as próprias competências exigidas para a execução do trabalho bancário que mudaram com a reestruturação do setor. É, portanto, uma estratégia comercial e administrativa dos bancos colocar nos postos gerenciais e intermediários, diretamente ligados ao setor comercial, trabalhadores forjados na realidade atual das relações de trabalho, uma vez que estes trabalhadores naturalizam as exigências impostas pela organização reestruturada. Significa dizer que é a competência o critério para a ascensão profissional no banco, mas estas competências mudaram e são determinadas por outras habilidades, especialmente aquelas relacionadas a vendas. É o que Lahera Sánchez (2005) define como o uso do modelo gerencial de participação dos trabalhadores como um dispositivo para a construção da ordem na empresa, ou seja, da integração do trabalhador com os seus interesses, assim como o adestramento dos trabalhadores para um comportamento amistoso e colaborativo, internalizando a cultura empresarial para que se comportem como se fossem seus os interesses da companhia. Os trabalhadores são levados a crer que estão agindo corretamente quando seus esforços são em benefício da empresa e que não existem interesses coletivos ou individuais conflitantes. Agindo em benefício da empresa, estão agindo em benefício de

todos. Assim, segue Lahera Sánchez, trabalhadores qualificados serão aqueles integrados aos valores empresariais e a qualificação não mais se definirá pelo “saber-fazer”, mas pelo “saber-ser” ou “saber-estar”, em que o que se valoriza é o compromisso com os valores gerenciais.

Ainda que alguns trabalhadores da geração forjada no período taylorista/fordista adotassem a postura de compromisso com os valores e interesses da empresa, o que Grün (1986) chamou de trabalhadores “reconvertidos”¹⁹, estes representavam uma minoria no grupo.

É interessante observar que, uma vez ocupando tais funções, os trabalhadores acabam reféns da própria ascensão profissional, uma vez que os salários de trabalhadores comissionados podem ser até cinco vezes maiores que o seu salário-base²⁰ e, desta forma, o medo de perder a função faz com que os trabalhadores aceitem as condições de trabalho impostas pelo banco, na medida em que uma redução salarial de quatro quintos dos seus rendimentos acarretaria sérios transtornos para suas vidas pessoais e familiares²¹.

Observemos a relação da remuneração comissionada de uma gerente geral de uma agência do banco com seu salário-base. A

19 Grün se referia aos trabalhadores que enfrentavam um momento de mudança de paradigma organizacional e se adaptavam rapidamente ao novo padrão de organização do trabalho que, naquela análise, era a introdução do modelo taylorista/fordista no sistema bancário.

20 Cumpre observar que os salários base dos trabalhadores do banco variam de acordo com sua referência na estrutura salarial unificada. As referências são conquistadas considerando tempo de serviço e merecimento, sendo o salário-base da referência mais baixa R\$ 2.832,00 e da mais alta R\$ 8.276,00 (valores de março de 2019).

21 Segundo a presidenta da CONTRAF-CUT, o “pessoal de banco público [que] perde a comissão, volta a ganhar o piso. Claro que com tudo que acumulou ao longo da carreira, que são aquelas promoções por mérito e antiguidade. Mas cai significativamente a renda deles. Então, esse trabalhador, na época de greve, sofre ameaça de perder a comissão se aderir ao movimento” (entrevista realizada em 2017).

referência dessa gerente na estrutura salarial situa-se no meio entre os dois extremos da carreira no banco e sua remuneração base é de R\$ 4.884,00. No entanto, devido à sua função de gerente geral, alcança remuneração mensal de R\$ 19.877,00²². Significa dizer que sua remuneração comissionada é mais de quatro vezes seu salário-base²³.

Deve-se destacar, no entanto, que mesmo os trabalhadores da nova geração não aderiram integral e acriticamente ao modelo comercial adotado pelo banco e mesmo a adesão aos valores e interesses da empresa são, em muitos casos, menos a comunhão destes valores que a compreensão de ser esta a única forma de alcançar os cargos de chefias médias e, conseqüentemente, melhor remuneração.

O principal ponto de descontentamento dos novos trabalhadores com o modelo de atuação adotado pelo banco se referia, assim como os antigos trabalhadores, às vendas de produtos e serviços. Contudo, ao contrário da antiga geração, que não aceitava ou, ao menos, não concordava com o papel de vendedores, a nova geração não se opunha a essa atividade, sua divergência era quanto às metas de produtividade estabelecidas pelo banco que, normalmente, estão acima do razoável, segundo os próprios trabalhadores.

A integração e naturalização dos novos trabalhadores ao modelo flexível de organização do trabalho se explicam pelo que Elias e Scotson (2000, p. 26) definem como a compreensão da mecânica da estigmatização, que depende do exame rigoroso do papel desempenhado pela imagem que cada indivíduo faz do seu grupo e, conseqüentemente, de sua própria posição social como integrante dele. Os grupos dominantes, detentores de algum nível de superioridade de forças, atribuem a si mesmos, como

22 O piso para a função de gerente geral de agência no banco estudado é de R\$ 18.501,00.

23 Informações e valores referentes a março de 2019.

coletividade ou como característica individual daqueles que os integram, algum tipo de qualidade carismática a que todos que estão inseridos nestes grupos participam. No entanto, paga-se um preço pela participação na superioridade de um grupo e de seu carisma grupal singular e o preço a ser pago é a “submissão às normas específicas do grupo” e deve ser “individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle dos afetos”. Pertencer a um grupo detentor de algum tipo de fonte de poder que confere superioridade, assim como o orgulho e a satisfação do pertencimento, “estão funcionalmente ligados à disposição dos membros de se submeterem às obrigações que lhes são impostas pelo fato de pertencerem a esse grupo”.

No caso dos bancários, o preço a ser pago por estar inserido no grupo que ocupa a posição de superioridade, o grupo “estabelecido”, era a sujeição ao modelo de organização do trabalho e sua legitimação. Ainda que esses trabalhadores não internalizassem completamente os interesses da empresa, assim como a cultura empresarial e a necessidade de manter uma atitude amistosa e colaborativa, seu comportamento e seu discurso externos eram de aceitação e legitimação do modelo de trabalho vigente.

Portanto, o que conferia superioridade e posições de poder no trabalho bancário, e as consequentes condições de grupos “estabelecido” e *outsider*, era o maior ou menor grau de adaptação, e de legitimação, ao paradigma organizacional vigente. Decorre daí o deslocamento dos antigos trabalhadores à condição de *outsiders* e a assunção dos novos à condição de “estabelecidos”, repetindo o processo analisado por Grün (1986) quando o grupo que ora denominamos de antigos era formado pelos ingressantes no trabalho bancário e deslocavam os então antigos trabalhadores para a condição de *outsiders*, quando o sistema bancário, com a introdução dos computadores, deixava de organizar o trabalho e as relações que nele se estabeleciam a partir daquilo que o autor chamou de “capital-confiança” para adotar o paradigma taylorista/fordista.

É frequente que entre grupos interrelacionados um deles apresente um nível mais alto de coesão em relação ao outro e esta integração diferencial é fator determinante para o seu excedente de poder, uma vez que seu elevado nível de coesão possibilita que seus membros assumam as posições sociais com potencial de poder mais elevado, o que acaba por reforçar sua coesão e, ao mesmo tempo, excluir destas posições os membros dos outros grupos. Isto constitui essencialmente aquilo que se pretende destacar ao abordar uma figuração “estabelecidos”-*outsiders* (Elias & Scotson, 2000). No trabalho bancário, a coesão e o excedente de poder decorrem do tipo de formação dos grupos enquanto trabalhadores e sua aceitação/adaptação/legitimação ao paradigma organizacional vigente.

O grupo estabelecido, tendencialmente, atribui ao conjunto do grupo *outsider* as características “ruins” de sua “pior” parcela ou, em outras palavras, imputa a todo um grupo o comportamento de uma parcela minoritária daquele grupo (Elias & Scotson, 2000). Isto pode ser observado no banco em análise através dos discursos dos novos trabalhadores, segundo os quais os antigos trabalhadores “não se sentem como atuantes naquela empresa”, “estão ali para ter os benefícios”, “não sabem que fim vai ter o trabalho que eles estão executando”, protagonizam brigas “por cargos e funções”, “não se sentem parte de uma empresa”, estão no banco “de uma maneira acomodada”, querem “esperar a aposentadoria, não querem trabalhar”, “querem um emprego, não um trabalho”, etc. (apud Oliveira, 2009). Por outro lado, “a autoimagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu grupo exemplar” (Elias e Scotson, 2000, p. 23), ou seja, o grupo como um todo é retratado a partir das características dos seus “melhores” quadros. O que também pode ser observado a partir dos discursos dos próprios trabalhadores, segundo os quais os novos trabalhadores “têm uma visão mais profissional”, têm “acesso a informações de uma forma mais dinâmica”, “busca aprender”, “têm visão de negócio”, “sabe sua participação na empresa”, “têm vontade de crescimento profissional”, querem “que-

brar paradigma”, não querem ser vistos “como um funcionário público”, são “proativos”, etc. (apud Oliveira, 2009). Os usos distorcidos dessa metonímia, em direções opostas, dizem Elias e Scotson (2000), possibilitam ao grupo “estabelecido” comprovar sua condição de superioridade a si mesmo e aos outros, na medida em que sempre há algo a provar que seu grupo é “bom” e que o outro é “ruim”.

Assim como na comunidade analisada por Elias e Scotson (2000), no banco aqui analisado os membros do grupo formado pelos novos trabalhadores estigmatizavam os membros do grupo mais antigo não por suas qualidades individuais, como pessoas. A estigmatização era resultado da identificação desses indivíduos com um grupo considerado distinto e, do ponto de vista profissional, menos qualificado que o primeiro, o que significa dizer que a compreensão do problema que envolve os grupos que disputam o poder no ambiente de trabalho e a afirmação da sua superioridade dependem do entendimento da natureza de interdependência dos grupos.

Ascensão e queda dos grupos “estabelecidos” e outsiders

Segundo Elias e Scotson (2000), a peça central da figuração de interdependência dos grupos opostos é um equilíbrio instável de poder acompanhado das tensões que lhe são inerentes. Um grupo pode estigmatizar o outro de forma eficiente apenas enquanto ocupa as posições de poder que estão inacessíveis ao grupo estigmatizado. Afixar o rótulo de inferioridade a outro grupo “é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social” (2000, p. 24). Neste sentido, o estigma social que o grupo instalado nas posições de poder atribui ao grupo excluído de tais posições costuma formar a autoimagem deste último, enfraquecendo-o e desarmando-o. Por outro lado, a perda do monopólio das principais fontes de poder por parte de um grupo e a im-

possibilidade de excluir do acesso a essas fontes outros grupos interdependentes podem diminuir ou mesmo inverter a capacidade de estigmatizar. Quando isso ocorre, os *outsiders* tendem a retaliar aqueles grupos que até então estavam na posição de “estabelecidos”, lançando mão da contraestigmatização.

No caso do trabalho bancário, essas disputas de poder e a superioridade de um grupo em relação a outro grupo interdependente, com a conseqüente estigmatização que o grupo detentor das fontes de poder impõe ao outro, ocorrem quando há uma mudança no paradigma organizacional, quando as relações de trabalho passam por um processo de reestruturação em que os modos de trabalhar e o tipo de atuação dos bancos são reconfigurados. Foi o que Grün (1986) observou quando os bancos introduziram os computadores no ambiente de trabalho e substituíram a organização baseada no “capital-confiança” pelo paradigma taylorista/fordista, se apropriando do saber dos trabalhadores e sistematizando-o em manuais; é o que observou-se após a reestruturação bancária da década de 1990 que adotou o modelo flexível na organização do trabalho, cuja principal característica é a transformação da atividade bancária de administrativa em comercial.

Portanto, a ascensão de grupos de trabalhadores bancários ao papel de “estabelecidos” e o deslocamento de outros ao papel de *outsiders* ocorrem quando trabalhadores identificados e adaptados a novos paradigmas organizacionais são inseridos em ambientes de trabalho em que ainda se encontram trabalhadores identificados com modelos de organização do trabalho já superados, não se adaptando ou pouco se adaptando ao novo modelo. Diferentemente de outros casos de disputas de poder entre grupos interdependentes, notadamente aquele analisado por Elias e Scotson, no trabalho bancário não se observa uma alternância nas posições de poder entre dois grupos definidos. O que ocorre é a entrada em cena de um novo grupo que, normalmente, assume uma posição de superioridade em relação ao

grupo antes “estabelecido” e este, por sua vez, gradualmente desaparece dando lugar apenas àquele, até que uma nova mudança ocorra na organização do trabalho e insira novos trabalhadores dotados de novas competências no sistema bancário.

Corte geracional e ação sindical

A experiência sindical que emergiu no ABC paulista no final da década de 1970 e ficou conhecida como “Novo Sindicalismo” tinha como uma de suas características a capacidade de mobilização de grandes contingentes de trabalhadores, resultado de sua organização pela base e uma estratégia de confronto com o setor empresarial. Por outro lado, para além do ímpeto reivindicativo dos interesses objetivos dos trabalhadores, aquele foi um movimento de luta pela conquista de direitos de cidadania (Rodrigues, 2011; Vêras de Oliveira, 2011). Essa experiência sindical teve forte presença no cenário nacional na década seguinte, mas perde força nos anos 1990, quando comparado ao período anterior, consequência dos reflexos da reestruturação produtiva e da adoção do receituário neoliberal pelo governo brasileiro (Ladosky e Rodrigues, 2018; Oliveira, 2003; Rodrigues, 2003; Vêras de Oliveira, 2011).

O sindicalismo bancário é parte fundante daquela experiência sindical (Fontese Macedo, 2014; Vêras de Oliveira, 2011)²⁴ e, portanto, não ficou alheio às transformações na ação e na organização sindical observadas desde os anos 1990, sejam vindas de fora, impostas pelas conjunturas adversas, sejam endógenas, resultado da reorganização interna das entidades sindicais que estruturavam a ação sindical originária de fins da década de 1970.

24 Na fundação da CUT, seus estatutos foram formulados pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema em parceria com o Sindicato dos Bancários de São Paulo (Vêras de Oliveira, 2011). Naquela década, os dois sindicatos eram reconhecidos como polos fundamentais da CUT, polarizando e repartindo o poder (Fontes Macedo, 2014).

Observando especificamente o sindicalismo bancário, Soares (2016) recupera a análise de Rodrigues (2011), que divide os dirigentes sindicais cutistas e sua disputa pelo controle político da entidade entre o que chamou de “esquerda socialista” e “esquerda contratualista”, para propor uma compreensão das dificuldades da ação sindical e do seu afastamento das suas bases a partir de um processo de burocratização do movimento sindical. Segundo o autor, a exemplo do fenômeno observado por Rodrigues (2011) na CUT, o sindicalismo bancário, controlado pela “esquerda contratualista”, passou por um processo de transformação organizacional que resultou em um sindicalismo burocratizado e distante “das organizações nos locais de trabalho e das bases” (Soares, 2016, p. 512). A burocratização do movimento sindical levou a um tipo de sindicalismo pragmático e que privilegia a negociação para a obtenção de ganhos graduais, o que representa uma estratégia de ação sindical que muitos consideram inválida, uma vez que as bases pouco participam das definições das ações e, conseqüentemente, dos rumos da categoria²⁵. Neste sentido, Soares (2016) observa um distanciamento crescente entre representantes e representados, acarretando baixa participação dos trabalhadores nas mobilizações promovidas pelo sindicalismo da categoria.

Ainda que o processo de burocratização do movimento sindical tenha considerável influência nas dificuldades encontradas pelo sindicalismo na ação e mobilização de suas bases, propomos abrir uma outra frente de análise que considere o corte geracional como um fator importante para o distanciamento entre o movimento sindical e suas bases, especialmente na categoria bancária, o que, conseqüentemente, se reflete no enfraquecimento do poder de pressão e de negociação da organização sindical.

25 Soares (2016) não explicita a quem se refere especificamente (se sindicalistas cutistas da chamada “esquerda socialista”, se sindicalistas da oposição bancária, que se articulam fora da estrutura oficial, ou simplesmente trabalhadores da base da categoria) e qual sua representatividade na categoria como um todo.

Ladosky e Rodrigues (2018) já indicaram esse caminho, ainda que não tenham aprofundado a discussão. Segundo os autores, o corte geracional entre os trabalhadores desencadeado, na década de 1990, pela associação de uma concepção de Estado neoliberal com o processo de reestruturação produtiva continua produzindo efeitos sobre as classes trabalhadoras e o sindicalismo atualmente.

As mudanças na organização do trabalho que vêm se desenrolando desde os anos 1990 e o contingente de trabalhadores forçados no interior desse tipo de organização e de relações de trabalho se refletem em “profundas mudanças culturais no mundo do trabalho” que levam as novas gerações de trabalhadores a incorporarem novos valores e estes estão muito distantes daqueles que norteavam a ação sindical do final da década de 1970. O que observa-se é um crescente distanciamento político-organizativo entre trabalhadores e entidades representativas, reflexo do acelerado processo de inserção de inovações tecnológicas e organizacionais nos processos de trabalho, transformando a estrutura do “universo simbólico de trabalhadores e dirigentes sindicais”. Nessa nova configuração do mundo do trabalho, os trabalhadores “não se reconhecem no discurso das lideranças, incapazes de traduzir em demandas os novos anseios das classes trabalhadoras” (Ladosky e Rodrigues, 2018, p. 70).

O distanciamento entre trabalhadores e lideranças sindicais pode ser observado na fala de uma dirigente sindical bancária. O trecho abaixo do discurso da sindicalista é uma boa ilustração da falta de sintonia entre os valores que norteiam o movimento sindical e aqueles que regem a conduta de boa parte dos trabalhadores.

O que está acontecendo? Você tira [pela rotatividade] uma parte dos bancários que são mais antigos, que participaram de movimentos de redemocratização, de conquistas, que são sindicalizados, que entendem o movimento de conquistas e você repõe por jovens que estão chegando agora, ge-

ração milênio, que tinham oito anos quando o PT chegou ao poder, pegaram todo um cenário de desenvolvimento social. Eles nunca viveram em outra realidade, eles não sabem o que é conquistar nada. E a gente tem dificuldade de sindicalizar essas pessoas.

Tem um corte geracional. Porque eles têm toda uma visão de meritocracia, que a sociedade capitalista coloca, principalmente agora nesse modelo neoliberal, nessa disputa que a gente está vivendo. Eles nunca lutaram por nada. Eles entraram no mundo do trabalho achando que tudo era daquele jeito: está tudo pronto e eu vim aqui vencer os desafios porque eu sou um vencedor. Então, a gente tem uma dificuldade muito grande de sindicalizar os jovens, eles vêm de outra geração, eles não conquistaram, eles não lutaram por conquistas, eles chegaram e estava tudo pronto²⁶.

Quando a dirigente sindical se refere às conquistas e ao poder de negociação do sindicato, explicita-se aquilo que observamos anteriormente acerca dos dispositivos para a construção da ordem nas empresas, da integração do trabalhador com os interesses da empresa e da importância do “saber-ser” e “saber-estar” como atributos fundamentais para a qualificação dos trabalhadores (Lahera Sánchez, 2005).

A gente consegue isso porque tem uma militância organizada, que participa ativamente e que apoia o sindicato. Se fosse toda a categoria, a gente nadava de braçada, a gente trazia até os seguros para dentro do nosso acordo coletivo. Por que a gente não consegue isso? **Porque tem uma parte da categoria que se identifica com o banco.** É a história da meritocracia, que eu acho que é a cooptação do trabalhador, comum no capitalismo. Você não quer se ver como classe trabalhadora, você quer se ver como alguém que está inserido, como alguém que está disputando status social pelos seus próprios méritos²⁷.

26 Secretária-Geral do Sindicato dos Bancários de São Paulo. Entrevista realizada em 2017.

27 Idem.

Outra dirigente sindical, no mesmo sentido, fala da luta pela conquista dos “corações e mentes” dos trabalhadores.

Tem uma coisa que hoje está muito constante na nossa luta, que é a luta de classes. É uma coisa que nós deixamos um pouco de lado e que o trabalhador hoje começa a não se sentir parte de uma classe. E a gente tem que dizer para ele a todo momento: **você não é dono do banco, você é trabalhador do banco**. É uma guerra que a gente tem a todo instante de ganhar corações e mentes dos trabalhadores²⁸.

Portanto, a partir de Ladosky e Rodrigues (2018) e do discurso das dirigentes sindicais observamos que, por um lado, ocorreu no setor bancário, e em todos os setores da atividade econômica, um processo de reestruturação dos processos de trabalho e das relações de trabalho e estas transformações acarretaram um corte geracional, especialmente entre os bancários, com a consequente distinção dos trabalhadores em “novos” e “antigos”, em que os primeiros se tornaram hegemônicos. Por outro lado, a estrutura sindical, ao contrário, não passou por transformações estruturais e, tampouco, a sociedade como um todo viveu rupturas político-institucionais como aquelas que criaram as condições para o surgimento de novas lideranças e novas práticas sindicais nos anos 1970. Dito de outra forma, o sindicalismo brasileiro não registrou um corte geracional e suas práticas e lideranças são norteadas por valores que pouco mudaram desde o ressurgimento do movimento sindical no final da década de 1970²⁹. As mudanças observadas na organização e ação sindicais nesse período são adaptações às conjunturas mais ou menos favoráveis às classes trabalhadoras.

28 Presidenta do Sindicato dos Bancários de São Paulo. Entrevista realizada em 2017.

29 Como dito anteriormente, diferentes gerações, no caso em análise, não se definem por diferenças etárias entre os indivíduos, mas por mudanças institucionais e estruturais que afetam a organização das entidades em que estão inseridos.

A falta de sintonia entre sindicalismo e trabalhadores é uma questão complexa e que, obviamente, não pode ser trada em profundidade nesta seção. No entanto, gostaríamos de elencar alguns pontos que podem ser aprofundados em futuras análises.

A primeira questão se refere à heterogeneidade dos trabalhadores da categoria bancária. Se, como afirma Soares (2016), uma parte dos trabalhadores discorda do sindicalismo de tipo pragmático adotado por sua representação sindical e gostaria de uma ação mais radicalizada, uma outra parcela dos trabalhadores da categoria entende que a ação sindical deve se ater aos seus interesses imediatos e objetivos. Neste sentido, uma dirigente sindical mencionada anteriormente afirma que “os bancários não gostam muito desse debate [político], o sindicato não deveria discutir política, alguns dizem, deveria só cuidar das questões salariais”. Segundo a mesma dirigente sindical, a categoria bancária é muito conservadora, defende pautas políticas das organizações de direita e, ao mesmo tempo, simpatiza com o sindicato e com ele relaciona-se. Nas palavras da própria sindicalista: “muitos desses jovens participam do sindicato, vêm às assembleias, gostam da gente e vestiram verde e amarelo e pediram o impeachment [da presidenta Dilma]”³⁰. Essa relação parece contraditória, mas o que ela pode indicar é uma visão por parte dos trabalhadores de que, por um lado, o sindicato é menos uma órgão de disputa política que de negociação de interesses objetivos e, por outro lado, corroborando aquilo que tratamos anteriormente, que os interesses políticos dos trabalhadores não são, necessariamente, diversos dos interesses patronais.

A segunda questão é que, apesar de boa parte da nova geração de trabalhadores aceitar e legitimar a organização e as relações do trabalho reestruturado, há um contingente destes trabalhadores que se interessa pelas questões sindicais e de defesa dos interesses da classe trabalhadora e estão inseridos em movimentos de

30 Secretária-Geral do Sindicato dos Bancários de São Paulo. Entrevista realizada em 2017.

juventude sindical (Garcia, 2018). Ao analisar a juventude trabalhadora e sua relação com o movimento sindical, Garcia (2018) observa que a transformação da estrutura sindical tem papel central no seu discurso. Em carta aberta publicada ao final do Encontro em comemoração aos 20 anos de Políticas para a Juventude da CUT, realizado em 2017, a juventude cutista declara que é “necessário construir uma nova geração sindical no nosso país, nova não apenas no que diz a respeito à idade mas em sua forma de construir política sindical” (Carta do Ocupa CUT apud Garcia, 2018, p. 82). A autora destaca dois pontos-chave no discurso da juventude sindical: a necessidade de participação em todas as instâncias sindicais, não apenas às políticas e ações voltadas apenas para a própria juventude; e a busca por transformações na estrutura da organização sindical através da ação da sua juventude.

Finalmente, a terceira questão que gostaríamos de abordar é acerca do porquê o sindicalismo ainda se organizar a partir de valores semelhantes àqueles do seu ressurgimento quando há um contingente de trabalhadores da geração pós-reestruturação produtiva dispostos a participar da organização e da ação sindicais. O conflito geracional e as disputas pela ocupação dos espaços observados nos locais de trabalho parecem se reproduzir também no movimento sindical, mas, neste caso, a “antiga” geração ainda é hegemônica.

Segundo Garcia (2018), a ação da juventude é engessada no interior da organização sindical, sua participação nas decisões de caráter político e de construção do sindicato é barrada pelas direções. Os membros da juventude aceitos pelos grupos dirigentes são aqueles que reproduzem os valores vigentes, não aqueles que entendem ser necessária uma transformação na organização e na estruturação dos sindicatos. Apesar da renovação de quadros, do ingresso de jovens militantes no movimento sindical, não há renovação de ideias e de práticas sindicais. De acordo com a autora, a “interação entre juventude e adultos observada no movimento sindical reproduz uma visão de tutela sobre os

jovens, como se estes fossem “papéis em branco” a serem preenchidos, o que dificulta a troca de conhecimentos e perspectivas entre diferentes gerações” (Garcia, 2018, p. 84).

Ainda que necessitem de aprofundamento, os pontos levantados acima talvez ajudem no esforço para a compreensão do distanciamento observado atualmente entre o movimento sindical e os trabalhadores de suas bases.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, analisamos as causas e consequências do conflito geracional no trabalho bancário, especialmente em uma instituição pública, e os papéis assumidos por cada um dos grupos na disputa pelas fontes de poder e as posições de superioridade no ambiente laboral. Para tanto, recorremos ao trabalho de Elias e Scotson (2000) acerca das relações de poder entre grupos interdependentes e as disputas que travam estes grupos para assumirem posições socialmente superiores.

A principal consequência que observamos do referido processo foi o deslocamento do grupo que trabalhava no banco desde o período que precede a reestruturação do setor ao papel de *outsider* ou, dito de outra forma, o antigo grupo de trabalhadores é excluído das fontes de poder e passa a ocupar uma posição de inferioridade em relação ao grupo formado pelos novos trabalhadores que ingressam no banco. Estes assumem o papel de “estabelecidos” e, como parte da luta para se manterem nesta posição de superioridade social, estigmatizam o grupo oposto, caracterizando-o como não adaptado e não adaptável ao modelo flexível, ao passo que criam uma imagem de si mesmos em que se destacam a competência profissional e a incorporação dos valores gerenciais.

Como afirmam Elias e Scotson (2000), em um contexto de disputa entre grupos interdependentes, o problema a ser explorado

não reside em desvendar qual dos lados tem razão e qual está errado, mas em esclarecer quais características estruturais ligam dois grupos de tal maneira que os integrantes de um deles se sentem impelidos a tratar os membros do grupo oposto, coletivamente, como indivíduos menos qualificados em comparação a eles próprios. No caso analisado pelos autores tais características estruturais consistiam no fato de um grupo possuir forte coesão social, por residir ali há algumas gerações, enquanto o outro grupo possuía pouca ou nenhuma coesão, pois, para além de ser estranho na comunidade, seus membros eram estranhos entre si, uma vez que eram recém-chegados ao local. No caso do trabalho bancário, a expressão sociológica da relação “estabelecidos”-*outsiders* é o tipo de conexão que um e outro grupo têm com a organização flexível do trabalho.

Ainda que a origem do processo que descrevemos esteja no ingresso de um grande contingente de novos trabalhadores no banco, que passam a dividir o ambiente de trabalho com os bancários que lá estavam, o que define seus papéis na disputa pelas posições de superioridade é o seu nível de aceitação/adaptação/legitimação do trabalho bancário reestruturado, não simplesmente o fato de serem recém-chegados ou ali estarem há mais tempo.

A mudança no perfil dos trabalhadores, como observamos, se reflete na relação que estes estabelecem com o sindicalismo e a ação sindical. Neste sentido, entendemos que o distanciamento entre o sindicalismo e suas bases, fenômeno amplamente debatido na literatura sociológica, deve ser analisado a partir do corte geracional e, ainda que não tenhamos aprofundado o tema, elencamos algumas questões que podem nortear futuras investigações.

Referências

Araújo, Ângela Maria C. & Cartoni, Daniela Maria & Justo, Carolina Raquel D. Mello (2001). Reestruturação produtiva e negociação coletiva nos anos 90. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.16, n.45, pp. 85-112, fev. 2001.

Araújo, Ângela Maria C. & Vêras de Oliveira, Roberto. (2014). O sindicalismo na era Lula: entre paradoxos e novas perspectivas. In: Vêras de Oliveira, Roberto. & Bridi, Maria Aparecida & Ferraz, Marcos (Orgs.). **O sindicalismo na era Lula: paradoxos, perspectivas e olhares**. Belo Horizonte: Fino Traço, pp. 29-59.

Araújo, Silvia Maria et al. O sindicalismo e o movimento do capital: bancários, metalúrgicos e telefônicos no Paraná. **Caderno CRH**, Salvador. V.18, n.43, pp. 137-149, jan./abr. 2005.

Becker, João Luiz & Lunardi, Guilherme Lerch & Macada, Antonio Carlos G. Análise de eficiência dos Bancos Brasileiros: um enfoque nos investimentos realizados em Tecnologia de Informação (TI). **Revista Produção**, São Paulo, n.13, v.2, pp. 70-81, 2003.

Castel, Robert. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. Petrópolis: Vozes, 1998.

Castells, Manuel. **A Sociedade em Rede (A era da informação: economia, sociedade e cultura; vol. 1)**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Druck, Graça et al. BANCÁRIO: um emprego de múltiplos riscos. **Caderno CRH**, Salvador, n.15, v.37, pp. 217-233, jul./dez. 2002.

Elias, Norbert. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1980.

Elias, Norbert & Scotson, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

Fontes, Paulo & Macedo, Francisco. As ambivalências das conquistas: os dilemas do Sindicato dos Bancários de São Paulo na era Lula. In: Vêras de Oliveira, Roberto & Bridi, Maria Aparecida & Ferraz, Marcos (Orgs.). **O sindicalismo na era Lula: paradoxos, perspectivas e olhares**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 333-356.

Garcia, Mariana Hansen. **Jovens trabalhadores e movimento sindical: percepções e participação sindical**. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Grün, Roberto. Taylorismo e fordismo no trabalho bancário: agentes e cenários. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n.1, v.2, 1986.

Jinkings, Nise. As formas contemporâneas da exploração do trabalho nos bancos. In: Antunes, Ricardo & SILVA, Maria Aparecida M. (orgs.). **O avesso do trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2004. p. 207-241.

Ladosky, Mario Henrique G. & Rodrigues, Iram Jácome. A CUT e o sindicalismo brasileiro nos anos recentes: limites e possibilidades. **Tempo Social**, São Paulo, n.30, v.01, pp. 53-76, abr. 2018.

Lahera Sánchez, Arturo. “Conquistando los corazones y las almas de los trabajadores”: la participación de los trabajadores en la calidad total como nuevo dispositivo disciplinario. In: Castilho, Juan José (org). **El trabajo recobrado: una evaluación de trabajo realmente existente em España**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005. p. 395-440.

Larangeira, Sônia. Reestruturação produtiva no setor bancário: a realidade dos anos 90. **Educação & Sociedade**, Campinas, n.18, v.61, pp. 110-138, dez. 1997.

Larangeira, Sônia. Reestruturação em bancos e telecomunicações no Brasil: excluídos e beneficiados. In: Aguirre, Rosario & Batthyány, Karina (orgs). **Trabajo, género y ciudadanía en los países del Cono Sur**. Montevideo: OIT/Cinterfor, 2001. pp. 111-132.

Netz, Sônia Rosane. Novas tecnologias da informação: suas influências no trabalho bancário. In: **XII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Belo Horizonte, 2005. Disponível em www.ecosol.org.br/txt/netz.doc. Acesso em: 18 mai. 2007.

Oliveira, Marco Antonio. Tendências recentes das negociações coletivas no Brasil. In: Santana, Marco Aurélio & Ramalho, José Ricardo (orgs). **Além da fábrica: trabalhadores, sindicatos e a nova questão social**. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 271-298.

Oliveira, Ricardo Gonçalves de. **“Desterceirização” e a intensificação do trabalho: idas e vindas da flexibilidade no setor bancário estatal**. 2009. 142f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Oliveira, Ricardo Gonçalves de. **Pragmatismo e idealismo sindical: legitimizar ou legitimar-se frente ao avanço da terceirização**. São Paulo: Annablume, 2017.

Oliveira, Ricardo Gonçalves de & DIAS, Sabrina de Oliveira Moura. Novas e Velhas Práticas no mundo do Trabalho: desterceirização e flexibilização das relações de trabalho. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luiz, n.9, v.18, pp. 181-205, jul./dez. 2012.

Pereira, Denise de Castro & Crivellari, Helena Maria Tarchi. A concepção fabril numa empresa bancária. In: Silva, Roque Aparecido da & Leite, Márcia de Paula (orgs). **Modernização tecnológica, relações de trabalho e práticas de resistência**. São Paulo: Iglu, 1991. p. 95-117.

Pessanha, Elina & Morel, Regina. Gerações operárias: rupturas e continuidades na experiência de metalúrgicos do Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo. n.6, v.17, pp. 68-83, out. 1991.

Ribeiro, Luci. Processo social e figuração em Norbert Elias. In: Sell, Carlos Eduardo & Martins, Carlos Benedito (orgs.). **Teoria sociológica contemporânea: autores e perspectivas**. São Paulo: Annablume, 2017. p. 357-379.

Rodrigues, Iram Jácome. Relações de trabalho no ABC paulista na década de 1990. In: Santana, Marco Aurélio & Ramalho, José Ricardo (orgs). **Além da fábrica: trabalhadores, sindicatos e a nova questão social**. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 299-318.

Rodrigues, Iram Jácome. **Sindicalismo e política: a trajetória da CUT (1983 a 1993)**. São Paulo: LTr, 2011.

Ruberti, Kellen Cristina & Gelinski, Carmen Rosário O. Gutierrez & Guimarães, Valeska Nahas. Relações de trabalho no setor de serviços no contexto da reestruturação produtiva. In: **Primeiras Jornadas de Economia Regional Comparada**, Porto Alegre, 2005. Disponível em <http://cdn.fee.tche.br/jornadas/2/E8-03.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2019.

Sanches, Ana Tercia. **Terceirização e terceirizados no setor bancário: relações de emprego, condições de trabalho e ação sindical**. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

Sanches, Ana Tercia. **Trabalho bancário: inovações tecnológicas, intensificação de controles e gestão por resultados**. São Paulo: Annablume, 2017.

Segnini, Liliana. Reestruturação nos bancos no Brasil: desemprego, subcontratação e intensificação do Trabalho. **Educação e Sociedade**, Campinas, n.20, v.67, pp. 183-209, ago. 1999.

Soares, José Luiz. **Radiografia da Mobilização Bancária**. 2013. 334 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Soares, José Luiz. O que terá acontecido ao sindicalismo bancário no Brasil (2003-2014)? **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, n.06, v.02, pp. 497-522, ago. 2016.

Véras de Oliveira, Roberto. **Sindicalismo e democracia no Brasil: do novo sindicalismo ao sindicato cidadão**. São Paulo: Annablume, 2011.

Recebido em 29/04/2020

Aceito em 17/06/2020