

Orgs. Frank Marcon e
Danielle Parfentieff de Noronha

JUVENTUDES & MOVIMENTOS



Criação Editora

JUVENTUDES & MOVIMENTOS

TÍTULO: JUVENTUDES E MOVIMENTOS

ORGANIZADORES: Frank Marcon

Danielle Parfentieff de Noronha

ISBN: 978-85-60102-06-8 (digital)

ISBN: 978-85-60102-07-5 (impresso)



CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Estácio Bahia Guimarães
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Maria Inêz Oliveira Araújo
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

JUVENTUDES & MOVIMENTOS

Frank Marcon

Danielle Parfentieff de Noronha

ORGANIZADORES



Criação Editora
ARACAJU | 2018

Copyright by organizadores

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome da autora, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Projeto Gráfico:
Adilma Menezes

Capa:
Fotografia de Frank Marcon (2016)

Catálogo Claudia Stocker – CRB5-1202

Juventudes e movimentos

/Frank Marcon; Danielle Parfentieff de Noronha
(organizadores). Aracaju: Criação, 2018.

354 p. 21 cm

ISBN: 978-85-60102-06-8 (versão digital)

ISBN: 978-85-60102-07-5 (versão impressa)

1. Ciências Sociais. 2. Juventudes; 3. Culturas Ju-
venis 4. Políticas Públicas.

I. Título II. Frank Marcon (org.) III. Danielle Par-
fentieff de Noronha (org.) IV. Assunto

CDU 3 (81)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
I PARTE – RELAÇÕES DE PODER, PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES	
JUVENTUDES E MEMÓRIAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO <i>Danielle Parfentieff de Noronha</i>	19
ADOLESCENTES, CORPO E PODER EM ACAMPAMENTOS EDUCATIVOS DE LAZER <i>Maria Cristina Simões Viviani</i>	59
ADOLESCENTES INFRADORES, O CAMPO E AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES A PARTIR DAS ANÁLISES DE GÊNERO <i>Elida Damasceno Braga</i>	87
MULHERES E GRAFFITI – A HOSTILIDADE DA CIDADE SOB UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO <i>Erna Barros</i>	117

II PARTE – SOCIABILIDADES, ESTILOS DE VIDA E CULTURAS JUVENIS

- CENA METAL ARACAJUANA: IDENTIDADES E CONFLITOS
Maurício do Vale Wanderley 127
- EXPRESSIONES CULTURAIS JUVENIS NO BAIRRO SIQUEIRA CAMPOS, ARACAJU (SE)
Mateus Antonio de Almeida Neto 153
- ESTILO DE VIDA UNDERGROUND COMO MODO DE VIDA DESVIANTE
Williams Souza Silva 183
- “O BAIÃO VAI!”: JUVENTUDE, MEDIAÇÕES CULTURAIS E ESTILO DE VIDA NO
FESTIVAL BAIÃO IN LISBOA-PT
Daniela Moura Bezerra Silva 207
- ## **III PARTE – AGÊNCIAS E RESISTÊNCIAS ESTETIZADAS**
- JUVENTUDES, ESPAÇOS PÚBLICOS E OCUPAÇÕES CULTURAIS NA CIDADE DE
ARACAJU
Luana Garcia Feldens Fusaro 243
- “FAÇA VOCÊ MESMO”: UM FESTIVAL DE ROCK NO SERTÃO
Tânia Carolina Viana de Oliveira 269
- MISE-EN-SCÈNE DA PRECARIZAÇÃO: ESTUDO SOBRE O TRABALHO DE JOVENS
ATORES EM SALVADOR
Jefferson Dantas 303
- JUVENTUDES, PRECARIIDADES E ESTETIZAÇÃO: MOBILIDADES, FORMAS DE
TRABALHO E ESTILOS DE VIDA
Frank Marcon 335

APRESENTAÇÃO

Este livro surgiu da ideia de reunirmos pesquisas realizadas nos últimos dez anos sobre a temática das juventudes, no âmbito do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, vinculado à Universidade Federal de Sergipe – UFS e ao Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq. O GERTs existe desde de 2007, embora o interesse dos membros do grupo por pesquisas sobre juventudes tenha iniciado por volta de 2009, se tornando, desde então, uma das principais linhas de investigação de

graduandos, mestrandos, doutorandos, professores e pesquisadores que fazem parte do mesmo.

A ideia de reunirmos e apresentarmos aqui uma boa parte das pesquisas que já realizamos sobre o tema surge da motivação extremamente sensível ao momento em que vivemos, pelas constantes crises sociais, econômicas e políticas que afetam as juventudes de diferentes tempos e lugares. Embora, também seja um momento para avaliarmos os direcionamentos que escolhemos e pensarmos estratégias de continuidades mais duradouras, apresentamos um leque de abordagens, de conceitos, de campos e de metodologias que foram sendo articulados no decorrer de nossos diálogos e pesquisas, passando agora a constituir certa coerência ao movimento que fizemos desde então.

Mesmo que o tema das juventudes seja muito dinâmico e os atores mudem constantemente, já que se trata também do movimento do ciclo da vida pelos quais as pessoas passam, assim como a própria experiência da juventude se torna temporária e contingenciada por certas circunstâncias sociais e históricas, a análise e a compreensão sobre estes movimentos também se tornam essencial.

Na última década essas mudanças ganharam algo de particular. O que vem ocorrendo de maneira mais acentuada desde a última crise mundial, iniciada em 2009, e que afeta mais abruptamente aos adolescentes e jovens entre 12 e 34 anos, no que diz respeito às possibilidades criadas pela sociedade para que eles construam seus próprios caminhos de autonomia e se completa com o descaso e a estigmatização nas formas de representar aos adolescentes e jovens como incapazes, como perigosos, como desinteressados e como alienados políticos

ou tecnológicos. Contra as crises que afetam particularmente aos jovens pela exposição maior à violência e à insegurança, ao desemprego e ao desinteresse escolar, à estigmatização e à exclusão de espaços políticos decisórios, surgem as próprias iniciativas destes jovens e formas de reações individuais e coletivas que provocam tensões geracionais e sociais diversas entre a condição juvenil e a adulta, como, por exemplo, a própria ideia de agência e participação política e de reconfiguração das formas de trabalho, de ócio e diversão, de produção de conhecimento, de geração de renda e de garantias e bem-estar social.

A tensão está posta na crise da representação do que é, de quem é e de como é “ser juventude”, tanto quando pensamos nas precariedades sociais e econômicas que assolam as vidas de adolescentes e jovens de diferentes grupos sociais quanto quando pensamos nos extratos sociais e na ausência de planejamento e políticas públicas eficazes pensadas a partir da articulação entre os próprios jovens, os estudiosos e o Estado. Compreendermos as relações e as disputas de poder que se colocam sobre os significados sociais da *juventude* e como os agentes se mobilizam e devem ser os protagonistas, tanto dos seus próprios estudos quanto das suas políticas, poderiam nos ajudar a entender o quão importante são os diálogos intergeracionais para se encontrar caminhos coletivos, que promovam o entendimento e a transformação.

Utilizamos a palavra juventude aqui entendendo-a como construção social e política, no sentido de que, por um lado, a noção se refere à uma forma de representação social que em diferentes contextos e a partir de diferentes marcadores etários pode ser utilizada como definidora social de uma etapa de tran-

sição no ciclo da vida, especialmente entre aqueles marcadores da etapa transitória do que também se representa como sendo a marca da passagem da infância para a vida adulta. Por outro, mesmo que os balizamentos etários sejam institucionalizados na forma de leis e entendimentos institucionais, a noção de juventude também é construída por outras formas de representações sociais e a partir de entendimentos subjetivos que agregam valor e significados, sendo situacional, contrastiva e relacionalmente negociados entre os que se consideram crianças, jovens e adultos, nos levando ao tema das identidades, ou seja à reflexão sobre como as pessoas se constroem, se representam, são construídas e são representadas a partir daí.

Na primeira parte do livro, *Relações de poder, práticas e representações*, logo no primeiro capítulo, Danielle de Noronha analisa o audiovisual como ferramenta de construção de representações sobre os jovens que viveram durante a ditadura brasileira (1964-1985) no artigo “Juventudes e memórias da ditadura civil-militar: representações no cinema brasileiro contemporâneo”, levando em consideração a relação entre realidade e ficção existente em torno do tema, que pode criar, reforçar ou modificar o imaginário sobre quem foram aqueles jovens, e ainda atuar na construção da memória social sobre o período. No segundo capítulo, “Adolescentes, corpo e poder em acampamentos educativos de lazer”, Cristina Viviani busca compreender como adolescentes de classe média vivem suas experiências com relação ao corpo e os sentidos da adolescência em acampamentos educativos de lazer, visibilizando as diferentes relações de poder que permeiam as experiências dos jovens nestes locais. Élide Damasceno Braga entra na seara dos

estudos sobre adolescentes em conflito com a lei, pensando no modelo que estrutura o encarceramento como *modos operandi* da violência e investindo nas particularidades do tema sobre a questão de gênero, com o capítulo “Adolescentes infratores, o campo e as múltiplas possibilidades a partir das análises de gênero”. Com o ensaio fotográfico “Mulheres e graffiti – a hostilidade da cidade sob uma perspectiva de gênero”, Erna Barros busca entender, através das imagens, a relação entre sensações, linguagens e usos da cidade para as mulheres que utilizam o grafite como forma de expressão e luta, revelando também as tensões e reivindicações relacionadas ao gênero. Neste caso, a perspectiva é das jovens, mulheres e grafiteiras e as disputas sobre os significados e os usos cotidianos da cidade.

Na segunda parte, denominada *Sociabilidades, Estilos de Vida e Culturas Juvenis*, Maurício do Vale Wanderley traz o capítulo “Cena Metal Aracajuana: Identidades e Conflitos”, em que discorre sobre a cena metal em Aracaju, em fins da década passada, buscando entender a relação entre as tensões estilísticas e os sentidos identitários acionados por seus adeptos, revelando um campo de disputas por hierarquias e autoridades sobre o domínio do estilo. Mateus Neto de Almeida Neto analisa as diferenças e semelhanças entre formas de sociabilidade, consumo cultural e estilos de vida entre jovens frequentadores da praça central de um bairro popular, em que a música se torna um dos signos de distinção entre eles, mas também com relação aos frequentadores de mais idade e os não moradores do bairro, que convivem demarcando seus territórios e os gostos musicais como sentidos da diferença. São disputas pelos usos dos espaços em um contexto de sociabilidades e identidades

juvenis. Williams Souza Silva, em “Estilo de Vida Underground como Modo de Vida Desviante”, apresenta parte de sua pesquisa sobre a relação entre juventude e a experiência de carreiras de vida desviantes, procurando entender como as identidades do desvio vão se constituindo como um processo de negação sucessiva de normas, associadas a certos consumos culturais, certas formas de agir, mas também às formas de ocupação de certos tempos e espaços estigmatizados como marginais, consolidando um estilo de vida autodenominado *underground*, que para muitos não se encerra no ser jovem. Em “‘O Baião Vai!’: Juventude, Mediações Culturais e Estilo de Vida no Festival Baião in Lisboa-PT”, Daniela Moura Bezerra está interessada na análise e compreensão de estilos de vida juvenis que se constituem a partir da imigração e tomam a música como uma possibilidade de agência e afirmação identitária, analisando os paradoxos existentes entre o consumo colonial e turístico de um estilo de vida e de modo de ser *versus* seus efeitos políticos afirmativos. Analisa a experiência de jovens brasileiros que vivem em Lisboa e movimentam certa cena da música considerada “brasileira”.

Na terceira e última parte, *Agências e Resistências Estetizadas*, Luana Feldens Fusaro traz o artigo “Juventudes, Espaços Públicos e Ocupações Culturais na Cidade de Aracaju”, em que analisa os movimentos culturais de ocupação de espaços públicos por parte de grupos de jovens interessados em reunir amigos e se expressar artisticamente, destacando três experiências distintas, de três diferentes grupos juvenis, que movimentaram a ocupação das praças na cidade com atividades musicais, políticas e artísticas. Algo que se tornou um fenômeno de grande potência entre 2014 e 2016 e marcou um momento de virada

sobre o entendimento das juventudes sobre as formas de viver a cidade e o espaço público. Tânia Carolina Viana de Oliveira, em “Faça Você Mesmo: um Festival de Rock no Sertão”, analisa a experiência de jovens de uma cidade do interior do estado de Sergipe, Nossa Senhora da Glória, na movimentação em torno da criação e da produção de um festival de rock em uma região onde os estilos hegemônicos da produção cultural são todos direcionados às músicas tradicionais, como o forró e suas versões eletrônicas contemporâneas, e aos festejos dos santos, principalmente do calendário junino. Jefferson Dantas reflete sobre a relação entre ser jovem e viver do trabalho de ator de teatro, a partir do valor social da arte dramaturgica no presente, mas também em função do estilo de vida e da informalidade associadas a estas carreiras em “*Mise-en-Scène da Precarização: Estudo sobre o Trabalho de Jovens Atores em Salvador*”. São formas de viver a vida, contestando, criando e trabalhando, mas que quase sempre representam um contrassenso para o mundo econômico dos adultos e seus tipos ideais de conquista de autonomia. Frank Marcon finaliza esta coletânea com o capítulo “Juventudes, Precariedades e Estetização: Mobilidades, Formas de Trabalho e Estilos de Vida”, em que retoma algumas de suas pesquisas etnográficas realizadas nos últimos anos para analisar a relação entre estilos de vida, os usos da expressão estética como empoderamento simbólico dos jovens e como tais agências estão implicadas por novas formas de entender e vivenciar tais experiências diante da ameaça de empregos precários.

Além dos textos acima, outros estudiosos ligados ao GERTs concluíram pesquisas sobre juventudes nos últimos anos, que por opção dos autores e pelo momento particular da vida de

cada um não tiveram tempo hábil para se integrar a proposta e não constam nesta coletânea, mas merecem nosso registro pela originalidade e pela qualidade das contribuições, podendo ser encontradas nas bases digitais de dissertações e teses da biblioteca da UFS. Estão lá, na íntegra, a pesquisa de Mara Raissa Santos Silva e Freitas, com a dissertação *Jovens Mulheres, Hip-Hop, Estilo de Vida e Feminismo*; Wener da Silva Brasil, com a dissertação *“O Coletivo Fora do Eixo: Juventude Organizada, Produção, Circulação e Consumo Cultural”*; Liana Matos Araújo, com a dissertação *“Juventudes e Quadrilha Junina: estilos de vida e sociabilidades no cenário do consumo”*; e Sérgio da Silva Santos, com a dissertação *“O cotidiano das posses de hip hop em Maceió: territorialidades, visibilidades e poder”*.

Por último, ressaltamos a relevância de se investir nos estudos sobre juventudes no país e a partir da área das Ciências Sociais, mais especificamente da Antropologia e da Sociologia em interface com as mais diferentes áreas de conhecimento. No Brasil, mesmo recuperando os primeiros interesses sobre o tema no final dos anos 1960, e a ênfase sobre participação política estudantil, percebemos a maneira bastante episódica com a qual se dera atenção às juventudes, sendo esta retomada de modo mais significativo nos anos 1990, no início de 2000 e após 2013. Ainda temos um campo de estudos difuso, assim como resultados políticos frágeis e pouco investimento direcionado especificamente para se pensar o fenômeno da experiência juvenil e todas as suas peculiaridades, idiosincrasias e dinâmicas no contexto da sociedade brasileira.

Antropólogos e sociólogos precisam estar atentos e sensíveis ao tema, tomar frente para consolidar e institucionalizar esses

estudos e se envolver na discussão sobre políticas de Estado permanentes para as juventudes, tanto em uma perspectiva macro quanto micro federativa. Os jovens estão sempre em movimento e entre os possíveis objetos de pesquisa que atualmente merecem atenção dos investigadores e investigadoras da área estão as novas relações e modos de (auto)representação possibilitados pela irrupção da internet e crescimento das redes sociais; as debilidades provocadas pelas múltiplas formas de violência e precariedades à que estão submetidos; as atuais formas de participação política e mobilização social; além das questões que envolvem os novos desafios e perspectivas em relação a temas como trabalho, poder, lazer, sociabilidades e conhecimentos.

Desejamos que esta coletânea, a partir de suas experiências contextuais e culturalmente situadas, possibilite diálogos com outras realidades, suscite interesses, seja um estímulo às novas pesquisas e contribua com as reflexões de políticas sociais sobre, para e com as juventudes.

Boa leitura!

Primavera, Sergipe, 2018.

RELAÇÕES DE PODER, PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

Foto: Frank Marcon, 2016



JUVENTUDES E MEMÓRIAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Danielle Parfentieff de Noronha

Maria ainda não chora, mas na sua alma já leva um pressentimento de morte, pois o marido não voltou a casa e em Nazaré diz-se que Séforis foi queimada e há homens crucificados. Acompanhada do filho primogênito, Maria repete o caminho que José fez ontem, com toda a probabilidade, num ponto ou noutro, pousa os pés nas marcas das sandálias do marido, não é estação de chuva, o vento não passa duma brisa suave que mal toca o solo, mas já as pegadas de José são como vestígios de um animal que tivesse habitado estas paragens numa extinta era, dizemos, Foi ontem, e é o mesmo que dizermos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar.

José Saramago, 1991.

Doutora em Medios,
Comunicación y Cultura
pela Universitat Autònoma
de Barcelona, mestra em
Antropologia pela Univer-
sidade Federal de Sergipe
e jornalista, graduada pela
Universidade Metodista de
São Paulo. E-mail: danielle-
denoronha@gmail.com

Entre as décadas de 1950 e 1970, o ocidente passou por diversas transformações comportamentais e culturais, principalmente nos centros urbanos, que resultaram na construção de novos estilos de vida e novas formas de produção e consumo, inclusive relacionadas à arte. Neste âmbito, no Brasil, surgiram diversos movimentos artísticos, como o tropicalismo e os cinemas novo e marginal, que nasceram do diálogo com outras culturas, ao mesmo tempo que exacerbavam a cultura nacional – e a construção de uma identidade nacional (Xavier, 2012) –, e da compreensão da arte como artifício de crítica social. Atualmente, muitas dessas transformações e movimentos que ocorreram a partir daqueles anos são creditados aos jovens, que são entendidos como protagonistas de muitas dessas mudanças. Há um imaginário em torno da juventude do período, não apenas nos campos cultural e comportamental, mas também no que diz respeito à política, sendo o ano de 1968 um marco (Garcia e Vieira, 2008). No caso brasileiro, a ditadura civil-militar¹, instaurada no país entre 1964 e 1985, levou muitos jovens a se envolverem na luta contra o regime militar – por diferentes ideais e objetivos diversos – sendo transformados em ícones da resistência ao regime autoritário.

A participação desses jovens na luta contra o regime militar é conhecida através de diversos meios que buscam representá-la, como a televisão, os livros, páginas na internet e o cinema. A

1 Utilizo o termo civil-militar, pois entendo que o golpe não foi uma ação apenas dos militares, mas também de diversas empresas e empresários que o apoiaram e ajudaram a financiar as ações militares. Como exemplo, cito o caso de Henning Albert Boilesen, presidente da Ultragás. Sobre este tema, ver o documentário “Cidadão Boilesen” (2009), de Chaim Litewski.

partir de memórias – próprias ou de terceiros – diversas pessoas tentam contar algo mais sobre esse episódio recente da história do país e, dependendo de quem conta, a história ganha diferentes versões, que podem questionar, transformar ou legitimar os discursos hegemônicos relacionados à memória do período.

Principalmente através dos movimentos estudantis nas instituições secundaristas e universitárias de todo o país e/ou a partir de engajamento com líderes de movimentos contrários à ditadura, se acreditava que a luta – armada ou pacífica – era uma solução possível para o término do regime, processo em que muitas pessoas foram torturadas, exiladas ou simplesmente desapareceram². Parto da premissa de que hoje há algumas ideias pré-concebidas sobre quem foram os jovens que viveram o período, lembrando que entre eles também estavam os que apoiaram o golpe ou aqueles que eram acrícos ou apolíticos, entre outras tantas realidades. Porém, como demonstra Helena Abramo (1997), a ideia que se tem atualmente da juventude que atuou contra a ditadura é assimilada de uma forma positiva e homogênea, que acaba sendo uma forma de tipificação ideal da juventude brasileira.

Parto inicialmente da hipótese que essa tipificação idealizada da juventude foi, em parte, influenciada pelas releituras de-

2 Há registros de cerca de 475 pessoas desaparecidas no período. Segundo o projeto “Brasil: Nunca Mais”, ao pesquisar os dados constantes de 707 processos políticos formados pela Justiça Militar entre 1964 e 1979, o estudo “contou 7.367 acusados judicialmente e 10.034 atingidos na fase de inquérito. Houve quatro condenações à pena de morte, não consumadas; 130 pessoas foram banidas do País; 4.862 tiveram cassados os seus mandatos e direitos políticos; 6.592 militares foram punidos e pelo menos 245 estudantes foram expulsos da universidade” (Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, 2007, p. 30).

envolvidas posteriormente, principalmente após o fim do Ato Institucional N° 5 (AI-5)³, quando diminuiu a força da censura a trabalhos artísticos. Entendo que as narrativas desenvolvidas a partir da arte, primeiramente no campo literário e, depois, no audiovisual, são responsáveis pela criação de grande parte dessa representação relacionada aos jovens⁴.

A partir dessas considerações, o presente artigo busca refletir algumas questões sobre como as juventudes do período ditatorial são representadas no cinema brasileiro pós-retomada⁵, a partir da análise⁶ do filme “Batismo de Sangue” (2006), de Hel-

3 O AI-5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 com o objetivo de impedir o avanço “comunista” e preservar o interesse da “revolução”, como os militares chamavam o golpe de 1964. Foi considerado “o golpe dentro do golpe”. A implementação do AI-5, dentre as mudanças que previa, deu plenos poderes ao governo, decretou recesso ao Congresso Nacional, às Assembleias Legislativas e às Câmaras de Vereadores, aumentou os mecanismos de censura a todos os meios de comunicação e arte e instaurou de vez a prática da tortura e a “caça aos comunistas”. O fim AI-5 ocorreu em dezembro de 1978. Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br>

4 Um produto cultural determinante para disseminação mais efetiva de certas ideias sobre esses jovens foi a minissérie “Anos Rebeldes”, transmitida em 1992 pela Rede Globo. Se trata de uma minissérie de Gilberto Braga, exibida em 20 capítulos, que mostra o impacto da ditadura na vida de um grupo de jovens, do golpe de 1964 a 1971, com um epílogo em 1979, ano da anistia dos exilados. Entre abril e setembro de 2017, a Globo voltou a exibir uma série sobre o tema com “Os Dias Eram Assim”, composto por 88 capítulos, na faixa das 23h.

5 É chamada de retomada do cinema brasileiro a produção realizada a partir de 1994. Fernando Collor de Melo quando tomou posse como presidente da república, em 1990, extinguiu os mecanismos de sustentação do cinema brasileiro. Com o impeachment do então presidente, a retomada do cinema brasileiro começou em 1992, no governo de Itamar Franco. Antonio Houaiss, Ministro da Cultura da época, criou a Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual e começou a liberar recursos para produção de filmes. Em 1993 iniciaram a elaboração da Lei do Audiovisual (8.685), que entrou em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso, e começou a gerar frutos em 1994 e 1995. Sem entrar no mérito da pertinência ou não deste mecanismo, as leis de incentivo fiscais, como a lei Rouanet – Lei nº 8.313/91, são as principais formas de fomento do cinema brasileiro até os dias de hoje.

6 A análise do filme foi realizada através de uma etnografia fílmica. Para uma descrição mais detalhada da metodologia utilizada, ver de Noronha, 2013.

vécio Ratton. Trata-se de uma obra considerada ficcional, mas baseada em um livro biográfico, isto é, que remete ao “real” a partir das memórias de pessoas que viveram a juventude no período militar, em uma ótica pós-ditatorial⁷, uma releitura sobre o que se entende do passado.

O problema remete inicialmente à participação do cinema no processo de tematização, manutenção e transformação do imaginário sobre quem foram aqueles jovens, muito imbricada à impressão de realidade causada pelas obras cinematográficas, que podem ajudar a criar (ou a reforçar) a forma como são caracterizados socialmente. O artigo⁸ está dividido em três partes: na primeira realizo uma discussão sobre a relação entre cinema, representação e juventudes; em seguida apresento um panorama das produções que tratam sobre a ditadura desde a perspectiva de jovens – com ênfase na disputa pela memória sobre o período – e, por último, apresento uma análise mais densa do filme citado.

7 O livro foi publicado em 1979, antes do término da ditadura (1985), mas após o encerramento da AI-5 (1978).

8 Este trabalho está baseado na minha dissertação de mestrado (de Noronha, 2013), na qual também analisei o filme “O que é isso, companheiro?” (1997), de Bruno Barreto. Para escolher os filmes que foram analisados na dissertação, selecionei obras de ficção que tinham o tempo das ações narrativas datadas no período autoritário e eram baseadas em histórias consideradas biográficas. São elas: “Lamarca” (1994), “O que é isso, companheiro?”; “Araguaya - a conspiração do silêncio” (2004); “Quase dois irmãos” (2004); “Zuzu Angel” (2006); “1972” (2006?); “Batismo de Sangue” e “Em teu nome” (2010). Procurei nestes filmes pontos em que as representações sobre os jovens se aproximavam ou se afastavam e também os meios com os quais os filmes representam a memória do período. Utilizei uma tabela para comparar as informações e percebi que tanto em “Batismo de Sangue” quanto em “O que é isso, companheiro?” grande parte das características utilizadas nos demais filmes para caracterizar a juventude se repetia, porém a partir de diferentes pontos de vista em relação à ela, o que apontou para uma tensão pela significação de quem foram aqueles jovens, muitas vezes a partir de significados aparentemente naturalizados, com caráter discursivo (Hall, 1997).

Cinema, juventude e representação

A partir da década de 1960, as ciências sociais passaram a dar mais atenção aos jovens⁹ e muitos trabalhos foram realizados com o objetivo de discutir a cultura juvenil e os diferentes papéis que eles começaram a desempenhar em todo o mundo¹⁰. Entretanto, no âmbito brasileiro, foi na década de 1990 que foi possível perceber uma crescente preocupação com a juventude, tanto com a criação de políticas públicas como no meio acadêmico (Abramo, 1997)¹¹. Em geral, a rebeldia, as tensões, e, principalmente, a diferença foram alguns dos elementos que chamavam mais atenção quando se buscava entender e pesquisar o comportamento juvenil naquele período¹².

9 A partir da década de 1960 é possível perceber outros objetos, enfoques e preocupações das ciências sociais em relação à juventude, porém, tanto a antropologia quanto a sociologia já contavam com estudos sobre o tema. Carles Feixa (1996, p. 1 – tradução minha), em seu texto sobre a “antropologia das idades”, lembra que “desde Maine e Morgan (mas também desde Frazer e Boas), a idade foi considerada, junto com o sexo, como um princípio universal de organização social, um dos aspectos mais básicos e cruciais da vida humana”.

10 Apenas como exemplo, cito os livros “Outsiders – Estudo da sociologia do desvio” (2008), escrito no início dos anos 1960 por Howard Becker, que trouxe uma mudança na forma como a sociologia tratava o tema, e “Resistance through rituals” (1975), organizado por Stuart Hall e Jefferson Tony, que traz alguns textos sobre as subculturas jovens inglesas do pós-guerra e apresentam um novo paradigma teórico para pensar as juventudes desde as ciências sociais (Feixa, 1996).

11 Como é o caso do estudo “Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano” (1996), de Helena Abramo.

12 Atualmente o estudo das juventudes já é um campo consolidado nas ciências sociais, bem como em outras disciplinas como educação e serviço social, em que são analisados diversos temas relacionados aos jovens, como é o caso deste livro. Como exemplo, ver Sposito, 2009.

O mesmo aconteceu com a produção cultural, que cada vez mais passou a ter o jovem como protagonista¹³, com uma importante ênfase ao audiovisual – incluindo aquele que é produzido no Brasil principalmente após a retomada –, que começou a olhá-lo não apenas como consumidor, mas também como tema. No cinema, a princípio, podemos perceber uma preponderância da presença do jovem pelo viés do problema social ou pela exacerbação de um ideal de juventude¹⁴ (Braslavsky, 1986), com a (re)produção de estereótipos e tipificações que persistem nos meios hegemônicos até hoje.

Porém, como parte da disputa pelos significados de temas relacionados à juventude, só neste ano, 2018, é possível listar algumas produções que trazem jovens como protagonistas, tais como “Alguma coisa assim”, de Esmir Filho e Mariana Bastos; “Ferrugem”, de Aly Muritiba; “Mulher do pai”, de Caroline Leone; “Paraíso perdido”, de Monique Gardenberg e “Unicórnio”, de Eduardo Nunes”, a partir de temáticas e representações diversas, assim como ocorre nas pesquisas, demonstrando uma maior pluralidade de assuntos relacionados ao universo juvenil exibidos pela produção cinematográfica brasileira atual. Tal questão pode ser atribuída, em parte, à tecnologia, que possibilitou tanto que jovens pudessem produzir mais autorrepre-

13 Mesmo antes da década de 1960, o jovem já era mitificado pelo cinema, como o caso de James Dean e de filmes como “Juventude Transviada” (1955). Como acredita Eric Hobsbawn (2005), a juventude como uma nova camada social autônoma foi simbolizada pela ideia de herói, antecipada por Dean, na década de 1950, e também por vários astros do rock – uma importante expressão cultural juvenil – como Janis Joplin, Buddy Holly, Jimi Hendrix, que tinham um estilo de vida fadado à morte precoce.

14 Principalmente no cinema hollywoodiano também é muito comum encontrar o jovem desde a perspectiva do herói.

tações (de Noronha, 2015), principalmente nas redes sociais e YouTube, quanto começassem a estar mais presentes atrás das câmeras de produções audiovisuais comerciais e, principalmente, independentes.

O audiovisual é uma importante ferramenta para construções de representações sobre o mundo ao redor. Através da relação entre a imagem em movimento, o áudio e os conhecimentos prévios dos responsáveis por sua produção e, posteriormente, dos espectadores, são desenvolvidos discursos factícios (Duch e Chillón, 2012; de Noronha, 2017) que se aproximam da realidade, muitas vezes ocultando o caráter construído existente nas narrativas imagéticas. O “efeito de real” (Barthes, 2004) produzido pelo audiovisual auxilia no seu entendimento como “verdade”, isto é, como algo que realmente ocorreu, e invisibiliza todos os processos de escolha, recorte e montagem – tanto estéticos quanto ideológicos – que são inerentes à produção de qualquer imagem.

Nesse sentido, quando assistimos a uma obra audiovisual estamos diante de um produto cultural, situado no tempo e no espaço, que terá sua interpretação pelo público receptor, também inserido em uma determinada realidade sócio-histórica. Deste modo, as imagens são também construções culturais que priorizam determinadas histórias em detrimento de outras, em que muitas vezes serão (re)produzidos estereótipos e tipificações naturalizadas socialmente que atuarão posteriormente na interpretação e, também, na forma como os diferentes grupos se identificam e são identificados, tanto na representação quanto em suas realidades cotidianas.

Por um lado, as representações (re)produzidas pelo cinema nem sempre conseguem olhar para a pluralidade existente por

trás dos grupos sociais, o que inclui a juventude, uma categoria que é construída social e culturalmente (Pais, 2003). Em nossa sociedade, é possível pensá-la como uma “fase da vida”, em que um grupo de pessoas é determinado pela idade ou também pelo momento social em que se encontra, identificado geralmente por ser intermediário entre a infância e a vida adulta – considerada como um momento em que se assumem responsabilidades, mas que é norteadas pelas mais diferentes trajetórias (Pais, 2003). Entretanto, se trata de uma categoria heterogênea, que deve ser pensada no plural e não está relacionada apenas ao critério etário (Campos, 2010). Conforme destaca José Machado Pais (2003), a definição da cultura juvenil é como qualquer narrativa mítica, uma construção que existe mais como representação social do que como realidade.

Por outro lado, os jovens estão entre os principais consumidores de cinema em todo o mundo. No Brasil, por exemplo, os oito filmes mais vistos em 2017 são voltados para o público juvenil. Além disso, as produções ainda têm outras características em comum: são todos filmes estadunidenses, divididos entre animações e aventuras fantásticas de super-heróis¹⁵. Por mais que eles sejam os principais consumidores desses filmes, cuja maioria traz jovens como protagonistas, grande parte da juventude que assiste a eles não se vê representada nas telas, o que também irá influenciar na construção que estes jovens farão da diferença – em termos de gênero, raça, sexualidade e

15 O filme mais visto em 2017 foi “Velozes e Furiosos 8”, seguido de “Liga da Justiça”; “Bela e a Fera”; “Meu Malvado Favorito 3”; “Mulher-Maravilha”; “Homem-Aranha: de volta para o lar”; “Thor: Ragnarok”; e “Logan”.

classe social, por exemplo – e das percepções que eles terão de si próprios e dos outros.

Dessa forma, é interessante perceber como os jovens são influenciados diretamente pelo cinema, mas também notar como o cinema reflete os discursos e linguagens sociais, como influencia toda a sociedade, e, a partir daí, exerce um papel nos processos identitários dos jovens. Como pondera Stuart Hall (1997), as identidades culturais são construídas no interior da representação. E, nas palavras de Manuel Castells (1999, p. 28 – tradução minha), “para um determinado indivíduo ou um ator coletivo, pode haver uma pluralidade de identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na representação de si mesmo quanto na ação social”.

Todas as representações sobre os jovens, tanto nas artes como nas pesquisas – que optam por apresentar determinado ponto de vista –, são responsáveis por influenciar a forma como a sociedade os enxerga e como eles próprios se veem, pois estão atreladas às diversas tensões que permeiam a formulação e a apropriação da memória. Portanto, parto da premissa de que as juventudes são diversas e as representações nem sempre são capazes de se livrar dos estereótipos e tipificações naturalizadas. Ao focar no tema da ditadura, ao lado da grande mídia e dos trabalhos acadêmicos, os produtos culturais também se tornaram importantes mecanismos de representação dos jovens que viveram o período ditatorial. Os filmes são capazes de criar diálogos com a memória relacionada à nação e produzir e reformular as narrativas míticas sobre essa juventude.

Nesse sentido, penso que tais representações além de dizer algo sobre os jovens do período, também falam sobre os jovens

atuais, na expectativa de que eles tenham atitudes similares, já que é formulado um discurso de juventude ideal brasileira. Por outro lado, ao mesmo tempo, também se pode utilizar os mesmos discursos para afastar os jovens de hoje da política e do pensamento crítico, seja porque estas questões – e inclusive a ideologia – são tratadas como “coisas do passado”, seja porque se busca deslegitimar as lutas sociais através da visibilização das falhas, do isolamento e das violências sofridas.

Para Flávia Biroli (2011, p 77), “os estereótipos e a realidade se alimentam uns dos outros, confirmando papéis, comportamentos e valores socialmente produzidos”. Neste sentido, grande parte das pessoas é capaz de criar no imaginário uma ideia visual do que é o jovem. Segundo Campos (2010, p. 113), diferentes imagens e imaginários “tendem a fornecer coordenadas para a forma como a sociedade representa os jovens (e estes se representam)”.

Com base na importância que a imagem exerce na formulação social de representações, o cinema aparece como um dos principais espaços de produção e reprodução de estereótipos, que acabam por se repetir em outros meios. Como já mencionei, o cinema brasileiro contemporâneo, tanto em filmes do gênero documental quanto ficcional, utilizou a ditadura como tema em diversas obras e a juventude está representada em grande parte delas. Entendo que a juventude é frequentemente acionada, mesmo por aqueles que não viveram naqueles anos, porque, além da efetiva participação de alguns jovens na luta contra a ditadura, já existe um imaginário social construído – devido às releituras que foram desenvolvidas posteriormente – que relacionam os jovens ao período, o que inclui os produtos

do audiovisual. No geral, os filmes apresentam diferentes olhares sobre essa participação juvenil, e do período em geral, em que se busca fornecer sentidos à forma como os jovens atuaram na ditadura, a partir de distintas perspectivas, mas também através da repetição de determinadas representações que foram elaboradas e já foram assimiladas no imaginário social.

Memórias da juventude de ontem no cinema de hoje

Como dito anteriormente, a juventude encontra-se muitas vezes atrelada à ideia de tensões e problemas sociais e parte dos jovens que viveu na ditadura aparece dentro desta perspectiva. Para Abramo (1997), foi a partir da ditadura que a juventude brasileira se mostrou como uma categoria que podia realizar uma “transformação profunda” para grande parte da sociedade e começou a chamar mais atenção de governantes, pesquisadores, etc. A associação dessa juventude com rupturas sociais ou com o perfil questionador e corajoso também foi responsável por, a partir dos anos 1960, levar os jovens a uma categoria social representativa politicamente e, desta forma, tornar-se tema de interesse de diferentes estudos das ciências sociais e de diversas representações e releituras sobre o período.

Algumas releituras sobre a participação dos jovens na luta contra a ditadura apontam, em primeiro lugar, que o golpe civil-militar que ocorreu no Brasil interrompeu os planos e perspectivas de parte de uma geração cheia de promessas e esperanças. Segundo Zuenir Ventura (2008, p. 46), por exemplo, essa juventude era “oniponente, generosa, megalômana, a cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos

de sua ação. Essa ilusão terminou em 64; a inocência em 68”. Em segundo lugar, demonstram que os jovens dividiam opiniões sobre a eficiência de seus atos, tanto do lado dos militares como dos movimentos contra a repressão e dos civis, mas de alguma forma assustavam os responsáveis pela ditadura e eram considerados como elementos que poderiam prejudicar os objetivos do golpe. E, por último, indicam que, principalmente a partir de 1968 e da implementação do AI-5 no final deste ano, aqueles que resolveram lutar sofreram diversos tipos de repressão, como censura, tortura ou desaparecimento forçado. Dados do Projeto “Brasil: Nunca Mais” destacam que os jovens são responsáveis por uma grande parcela dos processos contra os crimes da ditadura e ainda é importante lembrar que há muitos casos que não foram julgados ou casos de pessoas que ainda estão desaparecidas¹⁶, o que pode aumentar consideravelmente os números oficiais divulgados:

Os números referentes à idade dos atingidos causam impacto e convidam à reflexão: 38,9% tinham idade igual ou inferior a 25 anos, realçando a forte participação dos jovens nas atividades de resistência ao Regime Militar e evidenciando sua corajosa predisposição ao enfrentamento de riscos (Pederiva, 2004, p. 213).

16 Sem o objetivo de realizar uma reflexão crítica sobre o tema, é importante destacar que o país buscou promover um maior diálogo sobre a ditadura, com a ampliação de espaço oficial para a difusão de diferentes memórias sobre o período, além de dar passos mais efetivos para esclarecer os diversos abusos em relação aos direitos humanos que ocorreram no regime, com a criação da Comissão Nacional da Verdade, que foi sancionada em novembro de 2011 e instalada oficialmente em 16 de maio de 2012 pela presidenta Dilma Rousseff, com o objetivo de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”. O relatório final da Comissão foi divulgado em dezembro de 2014 e está disponível no site: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>

Analisar essa juventude hoje possibilita um amplo campo de pesquisa devido à efervescência que ocorria em diversos meios importantes para a (trans)formação da sociedade. Também para entender como são representados hoje e como influenciavam a juventude atual ou o que se espera dela, além da maneira como se busca construir aquele passado. O cinema brasileiro contemporâneo utilizou a ditadura civil-militar como tema em diversas obras¹⁷, conforme destacadas no quadro abaixo. A maioria das releituras sobre o período exibidas nos filmes deu voz às diferentes memórias que estavam silenciadas ou não evidenciadas. Destaco que não é o objetivo perceber a relação das obras com o “real” ou com a “verdade”, mas ter contato com diferentes versões que nos permitam identificar as similaridades e diferenças entre as narrativas. Neste sentido, é importante mencionar que a memória está em constante disputa, pois quem detém o controle do que é lembrado impõe hegemonicamente uma versão dos fatos e, deste modo, condiciona a formação da memória social.

Além disso, a representação do período militar nos filmes está vinculada a diversas escolhas estéticas e ideológicas. A complexidade do cinema está desde a opção entre o que está dentro do quadro ou fora dele até a seleção e sequências das cenas na montagem. Espera-se do espectador, um público cultural e socialmente determinado, a compreensão da imagem

17 Além dos filmes que trazem a ditadura como tema central, há também obras que tratam de outros assuntos, mas remetem a ela por serem narradas durante o período ou porque de alguma forma a repressão fez parte da realidade dos personagens da obra. Como exemplo, cito a cinebiografia da cantora Elis Regina, “Elis” (2016) dirigida por Hugo Prata, que inicia um pouco antes do golpe e ainda mostra a repressão sofrida por Elis e outras pessoas próximas a ela.

que leve à identificação com os personagens e o espaço, gerando uma participação afetiva no mundo representado (Xavier, 2001). Neste sentido, filmes inspirados em momentos históricos trazem em sua narrativa subjetividades que levam o público a trabalhar ainda mais a sua percepção de real. Porém, como já mencionado, o cinema representa um ponto de vista. O que vemos nas telas é uma interpretação, uma representação.

Quadro analítico sobre a presença de jovens em filmes brasileiros de ficção pós-retomada sobre a ditadura civil-militar

Título do filme	Diretor(a), idade	Ano de lançamento	Principal temática	Principais características da participação jovem	O(A) diretor(a) participou da luta contra a ditadura?	Características da filmografia do(a) diretor(a)
Lamarca	Sérgio Rezende, 67	1994	Filme baseado na biografia de Carlos Lamarca / Luta armada.	Jovem como protagonista / Coragem / Isolamento / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Grande número de Cinebiografias, entre elas, dois filmes sobre personagens da ditadura.
O que é isso, companheiro?	Bruno Barreto, 63	1997	Filme baseado no sequestro do embaixador estadunidense / Luta armada.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Irresponsabilidade / Imaturidade / Isolamento / Exílio / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Filmes com diferentes temáticas, alguns baseados em Jorge Amado.
Ação entre amigos	Beto Brant, 54	1998	Grupo de amigos que participou da luta contra a ditadura reencontra o torturador 40 anos depois / Vingança / Luta armada.	Jovem também como protagonista / Isolamento / Esperança / Amor / Traição / Sentimento nacional.	Não.	Filmes políticos, alguns trabalhos baseados em Marçal Aquino.

Título do filme	Diretor(a), idade	Ano de lançamento	Principal temática	Principais características da participação jovem	O(A) diretor(a) participou da luta contra a ditadura?	Características da filmografia do(a) diretor(a)
Dois côregos	Carlos Reichenbach, (1945-2012)	1999	Clandestinidadade / repressão / alienação dos jovens.	Jovem como protagonista / Amor / Descobertas / Ingenuidades / Alienação.	Atuou como cineasta.	Cinema político e social com preocupação de diálogo com diferentes públicos.
Araguaya – A conspiração do silêncio	Ronaldo Duque, -	2004	Filme baseado na guerrilha do Araguaia / Luta Armada.	Jovem como protagonista / Isolamento / Amor / Coragem / Sentimento nacional.	Não.	Curta-metragens, documentários e programas de TV.
Quase dois irmãos	Lúcia Murat, 69	2004	Filme baseado nas memórias da diretora sobre a relação de presos políticos e presos comuns e o desenvolvimento do crime organizado no RJ.	Jovem também como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Amizade / Ideologia / Sentimento nacional.	Participou da luta armada.	Filmes políticos, sendo a grande parte sobre a ditadura.
Cabra-cega	Toni Venturi, 62	2004	Filme baseado em diversos depoimentos, que narra as confusões e pensamentos íntimos de um guerrilheiro / Traição / Luta Armada.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Isolamento / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Filmes de diferentes temáticas, com destaque para momentos históricos brasileiros e questões políticas.
Batismo de Sangue	Helvécio Raton, 69	2006	Filme baseado na participação dos frades católicos na luta contra ditadura / Luta armada.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Fé / Isolamento / Exílio / Amor / Ideologia / Sentimento nacional.	Participou da luta armada.	Filmes de diferentes temáticas, maioria voltado para o público jovem.

Título do filme	Diretor(a), idade	Ano de lançamento	Principal temática	Principais características da participação jovem	O(A) diretor(a) participou da luta contra a ditadura?	Características da filmografia do(a) diretor(a)
Zuzu Angel	Sérgio Rezende, 67	2006	Filme baseado na história da estilista Zuzu Angel que teve seu filho desaparecido durante a ditadura / Luta armada.	Jovem também como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Rebel- dia / Isolamento / Relação com a família / Senti- mento nacional.	Não.	Filmes de diferentes temáticas, com destaque para momentos histó- ricos brasileiros e questões políticas.
1972	José Emilio Rondeau, -	2006	Filme baseado nas memórias do diretor sobre a juventude do período.	Jovem como pro- tagonista / Juven- tude universitária / Cultura / Amor / Eferescência cultural.	Não	Primeiro longa-me- tragem. Carreira como produtor musical e jornalista.
O ano em que meus pais saíram de férias	Cao Ham- burger, 56	2006	O período da ditadura visto pela ótica de uma criança.	Relação com a família / Exílio / Isolamento.	Não.	Filmes de diferentes temáticas.
Sonhos e desejos	Marcelo Santiago, 57	2006	Filme narra as confusões e pen- samentos íntimos de três militantes / Traição / Luta Armada.	Jovem como protagonista / Juventude uni- versitária / Medo / Prazer / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Primeiro longa- -metragem como diretor. Foi super- visor de produção e de pós-produção de "O que é isso, companheiro?". Também foi codire- tor de "Lula, o Filho do Brasil" (2009).
Corpo	Rossana Foglia, - e Rubens Rewald, 53	2008	Refletir sobre a ditadura a partir dos dias atuais.	Jovem também como protago- nista / Luta armada / Tortura / Família / Esquecimento / Rememorar o passado / Repa- ração.	Não.	Diretores e rotei- ristas. Rewald tem uma longa carreira no teatro e foi roteirista do filme "Hoje". "Corpo" foi a estreia dos diretores na direção de um longa-metragem.

Título do filme	Diretor(a), idade	Ano de lançamento	Principal temática	Principais características da participação jovem	O(A) diretor(a) participou da luta contra a ditadura?	Características da filmografia do(a) diretor(a)
Em teu nome	Paulo Nascimeto, 54	2010	Filme baseado na história do militante Bona / Luta armada.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Exílio / Isolamento / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Dramas. Experiência com TV e publicidade.
Cara ou Coroa	Ugo Giorgetti, 76	2012	Filme inspirado em algumas memórias e na história do grupo teatral estadunidense Living Theatre.	Jovem como protagonista / Arte / Cultura / Resistência / Repressão / Família.	Não.	Filmes com temas diversos, com especial atenção ao esporte.
A Memória que me Contam	Lúcia Murat, 69	2013	O filme é uma homenagem a ex-guerrilheira Vera Sílvia Magalhães, baseado também nas memórias da diretora.	Jovem como protagonista / Militância / Rememorar o passado / Reparação.	Participou da luta armada.	Filmes políticos, sendo a grande parte sobre a ditadura.
Hoje	Tata Amaral, 57	2013	O filme é baseado no livro baseado no livro "Prova Contrária", de Fernando Bonassi.	Rememorar o passado / Tortura / Repressão / Superação / Reparação / Perdão.	Não.	A maioria dos filmes é drama com mulheres como protagonistas e temas sociais.
Tatuagem	Hilton Lacerda, 53	2013	Filme inspirado em grupos teatrais do período.	Jovem como protagonista / Arte / Homossexualidade / Resistência.	Não.	Roteirista de filmes como "Amarelo Manga" e "Baixio das Bestas", estreia na direção de longa-metragem.
Marighella	Wagner Moura, 42	2019 (ano de lançamento previsto)	Filme baseado no livro Adaptação do livro "Marighella - O Guerrilheiro Que Incendiou o Mundo", de Mário Magalhães / Luta armada.	-	Não.	Estreia do ator Wagner Moura na direção de um longa-metragem.

Através do quadro acima, ressalto algumas características comuns entre os filmes de ficção do período pós-retomada. Com algumas exceções, como o caso de Beto Brant (1964), que nasceu no ano do golpe, ou Wagner Moura, que nasceu no meio do regime (1976), grande parte dos diretores viveu nos anos de chumbo, no período do AI-5, quando era jovem. A juventude, principalmente a universitária, é acionada como a principal protagonista do período, o que remete ao modo como os diretores entendem aqueles jovens e também ao embate pela ressignificação do passado, em que se busca trazer diversos sentidos para essa luta da juventude, além da construção de “heróis”. Ademais, vale a pena ressaltar que os jovens retratados nos filmes geralmente são brancos, de classe média, escolarizados, e os protagonistas das histórias são homens, por mais que sempre tenham mulheres envolvidas, mas como coadjuvantes.

Os filmes “Zuzu Angel”, “Dois Córregos”, “A memória que me contam” e “Hoje” são os únicos que têm como protagonistas personagens femininas. Nos dois primeiros elas não tiveram envolvimento com a luta armada. Além disso, a grande maioria dos filmes foi dirigido por homens, o que pode indicar a razão pela qual os protagonistas são, na maioria, masculinos. Dois dos quatro filmes que têm protagonistas mulheres contaram com diretoras atrás das câmeras: Lúcia Murat e Tata Amaral. Neste quesito também merece atenção o filme “Corpo”, por mais que o protagonista seja um homem, a ditadura é rememorada pelo corpo de uma mulher.

De diferentes formas estéticas e técnicas, a partir de pontos de vista distintos, a maioria dos filmes traz à tona memórias menos evidenciadas, baseadas em biografias, o que demons-

tra uma intenção de tratar o período numa perspectiva memorialista e histórica. Mesmo tratando de histórias diferentes, os filmes se relacionam ao situar a narrativa num espaço e tempo comuns, a partir de fatos mais concretos da história do país, como a Copa do Mundo, a chegada dos astronautas à lua, ou ainda mais relacionadas à ditadura, seja por acontecer no momento da morte de Mariguella, seja por levantar a questão dos presos políticos, assim, acionando uma memória comum sobre a nação.

Com exceção de Lúcia Murat e Helvécio Ratton, que participaram de grupos guerrilheiros, os diretores não fizeram parte da luta armada, o principal tema retratado nos filmes, que acaba por colocar outras questões narrativas comuns em grande parte das obras, como a tortura, a traição e o isolamento. A trama central dos filmes ou os personagens principais não estão relacionados diretamente com a vida pessoal da maioria dos diretores, mas o tema tem ligação com as memórias e com a juventude deles. Mais do que engajamento, penso que em alguns casos trata-se de um tipo de desejo de reparação, que não precisa ser necessariamente pela dor física sofrida ou pela perda de alguém, mas por um período de suas vidas em que tiveram que fazer escolhas totalmente relacionadas ao autoritarismo do regime militar e/ou pela compressão do cinema como artefato político e de contestação social. Neste sentido, o sentimento nacional e o amor pelo Brasil acabam se tornando outras características que se repetem nos filmes, que destacam este sentimento como uma das principais motivações dos grupos armados.

É possível perceber outros casos em que aqueles que não vivenciaram a ditadura ou não possuem alguma memória es-

pecífica do período, mas tiveram a oportunidade de ter contato com outras versões do que estava acontecendo no país, se envolvem na história, a partir de certas identificações, e tomam o discurso do outro para si (Halbwachs, 1990). Como exemplo, cito o caso do filme “Em teu nome” (2010), dirigido por Paulo Nascimento. Segundo o diretor, a ideia inicial era fazer uma ficção que mostrasse a década de 1970 com um novo olhar; não sob a ótica dos conflitos daquele período, mais retratada e conhecida por todos, mas de um ponto de vista mais humanista. Porém, quando teve contato com as memórias de João Carlos Bona Garcia, um estudante que se envolveu na luta armada no início dos anos 1970 e se tornou exilado político, percebeu que ali existia um roteiro pronto¹⁸.

Como dito, dentre os temas mais rememorados que se relacionam com a juventude está a luta armada, a vida clandestina e, em consequência disto, aparecem a tortura, a repressão e os desaparecimentos forçados, questões muito presentes nos filmes, como “Lamarca”, “Ação entre amigos”, “Zuzu Angel”, “Araguaya” e “Cabra-cega”. A tortura significa uma violência que não foi punida e se torna um importante signo para demonstrar outras versões sobre o período. Como no caso de Nascimento, não há necessidade de que os próprios diretores tenham sofrido torturas. Não necessariamente eles precisaram ver com os próprios olhos, mas devido às suas trajetórias, suas memórias, tornam-se também aqueles que se importam e acham importante lutar para ratificar novas versões. Porém, há também aqueles que buscam retratar a própria

18 Entrevista realizada pela autora com o diretor para reportagem “Filmagens de ‘Em Teu Nome’ terminam nesta sexta no Chile” publicada no portal UOL em fevereiro de 2009.

dor, como o caso de Lúcia Murat, que sofreu na pele a violência máxima da repressão e busca em suas memórias o principal tema de seus filmes. Conforme ela demonstrou no filme “Que bom te ver viva” (1989), foi preciso encontrar “o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo”. Desta forma, o cinema se tornou uma forma de manifestar a sua versão.

Murat, devido a sua própria história, traz a temática da ditadura como questão central de sua carreira, acumulando uma série de filmes sobre o período. O mesmo não ocorreu com Ratton, que tem mais filmes voltados para jovens e romances. Sérgio Rezende tem duas produções sobre a ditadura, porém, ele tem grande parte da carreira voltada para cinebiografias e a ditadura é um período interessante para se buscar personagens para tratar em filmes de ficção. Outros diretores como Beto Brant ou Carlos Reichenbach têm em suas filmografias filmes de temática política, o que pode ajudar a explicar a aproximação com aqueles anos, principalmente de Reichenbach, que durante a ditadura militou no cinema. Os dois filmes que mais se afastam na forma como as juventude são usualmente representadas no cinema brasileiro são “O que é isso, companheiro?” e “Sonhos e Desejos”, principalmente porque enfocam mais nos estereótipos e caricaturas sobre quem eles foram, além dos erros e no despreparo dos jovens (de Noronha, 2013). Sobre isto, lembro que o diretor de “Sonhos e Desejos” trabalhou na obra de Barreto.

Ainda destaco que é possível perceber a centralidade de São Paulo e Rio de Janeiro como cidades das narrativas, o que remete à hegemonia do eixo Rio-SP, tanto no imaginário quanto na produção audiovisual. Um exemplo que foge desta questão

é “Tatuagem”, produzido no Recife, que, entre outros enfoques, traz a questão da resistência a partir do teatro, assim como o filme “Cara ou Coroa”. “Corpo”, seguido de “Hoje” e “A memória que me contam”, inaugura no cinema brasileiro uma outra forma de narrar o tema a partir de um olhar contemporâneo para o período, em que se rememora o passado a partir da perspectiva atual. Como disse Tata Amaral¹⁹ (2018), se trata de um filme que recorre à memória viva da ditadura.

A composição dos jovens nos filmes acontece desde as roupas, os cabelos e as barbas – que buscam referências nas décadas de 1960 e 1970 – como também nos gostos e costumes, em que são trazidas desde preferências musicais até questões como a libertação sexual. A universidade, os livros, as discussões pautadas por escritores “socialistas” são outros fatores bastante frequentes. Acontece uma repetição de símbolos já estabelecidos na memória social sobre o período. O “herói” também deixa transparecer os sentimentos, em que diversas confusões e medos são ativados, quando muitos personagens são construídos a partir do dualismo entre engajamento e rebeldia. Penso que a ditadura civil-militar representa uma ruptura no país que ainda será muito revisitada. Há histórias muito vastas e o cinema reafirma as diversas tensões que existem em torno do tema e faz parte também do processo em que memórias silenciadas buscam espaço, o passado se rein-

19 Entrevista realizada pela autora com a diretora para a série de reportagens “Elas por trás das Câmeras” publicada no site da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC: abcine.org.br

terpreta e o perdão ainda está, claramente, em um longo processo de negociação²⁰.

“Batismo de Sangue”: o contato com a dor do(s) outro(s)

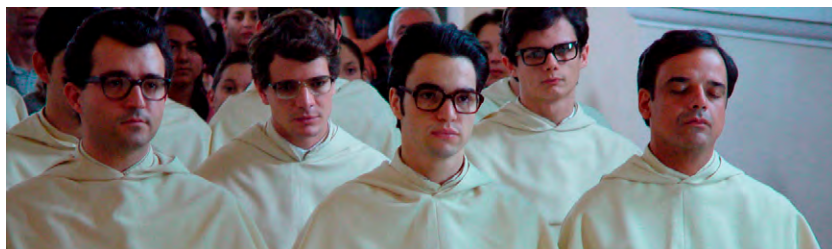


Imagem 1 - Frame extraído do filme “Batismo de Sangue”

A memória está em constante disputa e o cinema se tornou um campo possível de luta. O filme “Batismo de Sangue” é um exemplo. Utiliza-se da facilidade que o cinema tem em narrar uma história – a partir do uso da imagem e do som – para reproduzir o período. É a partir do livro “Batismo de Sangue”, em

20 O momento político que estamos vivenciando no ocidente, com especial atenção à América Latina e, especificamente, ao Brasil, se demonstra importante para refletir sobre a centralidade da construção da memória social a partir de versões que contestem as narrativas hegemônicas e apresentem novas perspectivas e pontos de vista. No caso da ditadura civil-militar, tais versões atuam para visibilizar narrativas silenciadas sobre aqueles anos para que possamos compreender o presente e lutar para que o passado não se repita, questão que aponta também para a necessidade de refletirmos sobre a importância de repensar a distribuição e exibição de tais filmes. No Brasil estamos (re)vivendo a ascensão dos discursos de ódio, a criminalização de movimentos sociais, perseguição de lideranças políticas de esquerda e retrocessos sociais diversos, principalmente após o golpe parlamentar-midiático-judicial que destituiu a presidenta eleita Dilma Rousseff. Observamos, inclusive, a assustadora ascensão de um candidato à Presidência da República que defende abertamente a tortura e o assassinato de opositores, cujos discursos vêm inspirando uma escalada de violência contra negros, pobres, mulheres, homossexuais, nordestinos, índios, etc. em todo o país.

que estão relatadas as memórias de frei Betto, que a história do filme é formulada. O diretor Helvécio Ratton²¹, que assim como os personagens principais da obra também lutou contra a ditadura, se propõe a representar um ponto de vista sobre o período, rompendo a barreira do silêncio e tocando em questões que não são fáceis de abordar, como a tortura.

Os jovens representados em “Batismo de Sangue”, a partir do mito construído em torno da juventude que viveu o período, são heroicos, porém ingênuos, e simbolizam o bem que luta contra o mal. Penso que a ligação dos jovens retratados no filme com a religião, e o poder simbólico que a figura do religioso possui socialmente, auxilia ainda mais nesta distinção maniqueísta que propõe a obra de Ratton, em que, didaticamente, de um lado está a pureza e do outro o perigo.

Para compor os jovens, ativar símbolos comuns à sociedade e levar os espectadores para a narrativa do filme, o autor utilizou ferramentas próprias do discurso cinematográfico que são capazes de transportar o público para o tempo e espaço narrados através da aproximação com a realidade. O “efeito de

21 Assim como frei Betto, o diretor Helvécio Ratton possui memórias sobre o período, pois também participou de grupos que lutavam contra a ditadura. Desta forma, a concepção do filme está completamente relacionada com suas memórias e com a maneira que compreende e vê aquele passado. Ratton iniciou sua militância no movimento secundarista e quando entrou na faculdade de economia passou a militar no movimento estudantil e na organização clandestina Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), em Belo Horizonte, MG. Em 1969, muitos membros dessa organização foram presos e ele resolveu deixar a cidade e ficar clandestino em outras regiões até 1970, quando saiu do país e se exilou no Chile. Durante a sua militância foi preso três vezes. As duas primeiras ocorreram antes do AI-5. A terceira foi em sua volta ao país, em 1974, quando passou 40 dias preso e sofreu algumas torturas psicológicas. Segundo o diretor, em entrevista realizada à autora na época da pesquisa para a dissertação, ele possuía o desejo de representar no cinema outro ponto de vista sobre o período. Para conhecer mais sobre a relação do diretor com o tema, ver de Noronha, 2013.

real” (Barthes, 2004) possibilita que o público se identifique à história e possa interpretá-la – cada um a seu modo – levando em consideração as relações entre as linguagens e os discursos existentes no texto e no contexto ao qual pertencem, conforme a ideia de heteroglossia proposta por Mikhail Bakhtin (2002). Neste sentido, para conseguir compreender o trabalho de Raton também foi preciso investigar sobre todo o percurso do filme enquanto produto/artefato cultural (Hall, 1997).

A participação da juventude na oposição ao regime militar se tornou um tema frequentemente revisitado em obras que narram o período, algumas vezes sendo o foco principal da trama. “Batismo de Sangue” é um desses filmes que tem como protagonistas jovens, porém, com uma particularidade, eles são jovens dominicanos. A história se inicia em São Paulo, no fim dos anos 1960. Conta a participação dos frades em apoio à luta contra a ditadura. A partir de ideais cristãos, os freis Tito (Caio Blat), Betto (Daniel de Oliveira), Oswaldo (Ângelo Antônio), Fernando (Léo Quintão) e Ivo (Odilon Esteves) passam a apoiar o grupo guerrilheiro Ação Libertadora Nacional (ALN), comandado por Carlos Marighella (Marku Ribas). Os frades se baseiam na bíblia e em filósofos, como Santo Thomas de Aquino, para demonstrar a importância da participação da igreja na ação contra a ditadura. A relação entre os frades e Marighella foi descoberta pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), o que levou à prisão dos jovens, quando alguns foram torturados.

Diferentes jovens, de distintos grupos, fizeram parte da resistência contra os militares. São diversos os ideais que os levaram a militar a favor da democracia. No caso deste filme, o fato de se

tratar de um grupo do convento dominicano já nos assinala sobre qual juventude se trata. Porém, é importante lembrar que, mesmo se tratando especificamente de cristãos, estamos vendo jovens. A relação com a igreja e a fé está presente em toda a obra, mas também algumas caracterizações comuns ao universo juvenil e a forma como a juventude da época normalmente é representada, como o gosto pela música, pela literatura e a vida na universidade.

A análise não tem a intenção de priorizar as questões estéticas do longa-metragem, porém, é importante ressaltar alguns pontos referentes à linguagem e às técnicas utilizadas. Para ajudar a contar a história foram utilizados mecanismos como roupas, cenários e acessórios que nos remetessem para o momento passado no filme. Na universidade, por exemplo, vemos jovens de minissaia, uma das mudanças comportamentais da época, ou também de cabelos e barbas compridos.

As capas das revistas e dos jornais e o cuidado em manter-se fiel em locais onde realmente se passaram alguns fatos são alguns dos elementos que auxiliam a representação do período. Também são referenciados marcos históricos, que aparecem como pano de fundo na imagem da novata televisão, como a viagem do homem à lua e o milésimo gol de Pelé. O mesmo acontece com fatos marcantes do regime, como a instauração do AI-5 e o sequestro do embaixador estadunidense. A fotografia do filme, desempenhada por Lauro Scorel, ABC, é outro detalhe fundamental para transpor a obra para o fim da década de 1960. O claro e o escuro fazem o papel de trazer a luz e a falta dela. O início do filme traz cores vivas, claras, que escurecem conforme os fatos vão se desenrolando, como se a esperança

tivesse sido perdida. Também não são poupadas as imagens duras e frias que retratam a tortura e a dor daqueles que foram presos, em que a presença da câmera, muitas vezes como parte do corpo dos torturados, se torna um elemento fundamental para a construção daquela narrativa.

O filme começa com o suicídio de frei Tito, durante seu exílio na França. O final é o ponto de partida, e a história que se inicia a seguir tentará explicar os motivos que levarão o jovem a acabar com a própria vida. Os ideais sociais aproximam os frades da luta armada de Marighella, que busca “a consciência do povo pela ação”. Em nenhum momento eles pegaram em armas, mas serviram como apoio para levar ou esconder pessoas, por exemplo. Diversos grupos da juventude da igreja católica apoiaram a luta contra a ditadura, como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP). Não fica claro no filme a importância e o tamanho do apoio dos setores da igreja, mas em alguns momentos, como durante um sermão contra a repressão numa missa ou quando se fala da possibilidade de encontrar apoio em uma igreja em Conceição do Araguaia, no Pará, tenta-se demonstrar um pouco sobre esta relação, o que visibiliza não apenas memórias individuais, mas de todo um grupo ligado à igreja católica.

Segundo a perspectiva apresentada no filme, a militância de grande parte da juventude aconteceu a partir de influências nas universidades ou pelo contato com algum integrante dos grupos revolucionários, como familiares ou amigos. A importância do papel da universidade na militância dos jovens está muito presente no filme. Tito, estudante de filosofia, é interrompido durante uma aula para participar de uma reunião com outros

integrantes do movimento estudantil, que tinha como principal objetivo discutir sobre o congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) e a eleição do novo presidente. Nesse momento, nos deparamos com uma juventude engajada e sonhadora, que acredita na transformação social. Durante a caminhada de Tito pela USP vemos cartazes com fotos de revolucionários como Che Guevara e folhetos contra o regime que tentam nos levar a entender as discussões que aconteciam nos corredores universitários.

Porém, também somos apresentados ao lado inexperiente e ingênuo dessa juventude durante o congresso da UNE em Ibiúna. Por mais que seja rapidamente representado no filme, já no momento em que é invadido por militares e todos os estudantes são presos – com uma dose excessiva de violência –, visibiliza algumas das falhas que o movimento estudantil cometeu, quando acreditou ser possível levar mais de mil estudantes para uma cidade do interior em segredo.

No filme, a juventude da época se dividia entre a música e a literatura. Em meio a efervescência cultural que o país vivia, temos a presença de Chico Buarque e Noel Rosa na rádio e nas canções interpretadas por Tito em alguns momentos da trama. Os livros são evidenciados em diversas ocasiões, como por exemplo, na cena em que Betto narra uma carta escrita aos pais, em que descreve a situação na cadeia e menciona que os frades andam lendo muito. Também lembro que o local onde os dominicanos marcavam os encontros com Marighella é uma livraria.

O amor, outro tema recorrente do universo juvenil, está presente em “Batismo de Sangue”, mesmo que suavemente. Betto, que é jornalista e trabalha no Jornal da Tarde até um pouco

depois da instauração do censor nas redações, é abordado por uma colega fotógrafa que declara o seu amor pelo frade, que por ser religioso explica que não pode corresponder ao sentimento. A instituição familiar também aparece na obra, principalmente após a prisão dos jovens frades. No filme, não há questionamentos da mãe ou pai em relação às opções políticas dos filhos nem fica clara qual é a posição da família em relação à ditadura. Os familiares aparecem como uma forma de apoio e de força mais focada no indivíduo.

O momento da tortura traz à tona o limite de cada um. Até onde suportamos a dor por uma causa? Os primeiros presos, os freis Fernando e Ivo, chegam ao limite e acabam por entregar informações que levaram o delegado Fleury a encontrar e matar Marighella. Já a tortura que sofreu Tito, posteriormente, foi uma das causas que o levou a cometer o suicídio, segundo a perspectiva desenvolvida no filme.

São diversas as juventudes que viveram o período. No filme, temos contato, primordialmente, com uma juventude ligada à igreja católica, mas também temos contato com outros jovens, engajados, como é o caso dos universitários. Sutilmente também são representados jovens apolíticos, como vemos na cena onde, em um bar, a televisão exibe o Repórter Esso informando a morte de Marighella e os jovens que estão no local não dão importância para a notícia e continuam conversando sobre os diferentes fatos de suas vidas, como o futebol. Deste modo, é possível perceber que há uma homogeneização da juventude, mas apenas no que diz respeito àqueles que participavam dos movimentos contrários ao regime, já que se destaca isolamento e a postura de outros agentes sociais. Há outros grupos no contexto, que possuem re-

lações distintas com a situação política do Brasil. Inclusive, esta questão é um fato que favorece o enaltecimento de determinado grupo social, neste caso da juventude politizada, já que é possível contrastar e mitificar seus atos. É por ela ter sido isolada, que sua luta, que pode ser interpretada e representada de forma positiva ou negativa, ganha mais espaço.

O encontro dos frades com Marighella, no início do filme, pode ser compreendido como um rito de passagem, em que os personagens iniciam uma nova etapa de suas vidas. O título do livro, que se repete no filme, pode ser entendido também dentro dessa perspectiva. Para os cristãos, o batismo de sangue está relacionado ao mártir, como são chamados aqueles que morrem por sua fé. O batismo de sangue é o modo que a igreja católica busca salvar a alma daquele que foi morto por defender a fé sem nunca ter sido batizado. Porém, entendo que o título vai além da referência religiosa e traz uma conotação política. Por um lado, simboliza o rito de passagem da juventude para a adultez, que inclui escolhas políticas e ideológicas que irão moldar seus comportamentos, modos de vida e relações, simbolizando também a morte da ingenuidade. Por outro, como consequência, aponta para os rituais de batismo de sacrifício pela nação aos quais aqueles jovens – entre muitos outros – foram submetidos, em especial, frei Tito.

Considerações finais

A ditadura civil-militar representa uma ruptura no país que ainda será (e precisa ser) muito revisitada. Tem histórias muito vastas e partir do audiovisual temos primordialmente contato

com narrativas que contestam as versões hegemônicas sobre aquele passado e nos apresentam novos personagens, novas perspectivas, novas memórias. Neste sentido, há uma disputa também no campo das significações e dos sentidos e o cinema se apresenta como um espaço possível de discussão política e atuação política.

Ao termos contato com os filmes que buscam rememorar aquele período, percebemos que a grande maioria dos filmes busca evidenciar memórias silenciadas, que dialogam por tratarem de tempos e espaços comuns e atuam para visibilizar novas versões sobre a ditadura. O cinema – e a produção audiovisual que tratou sobre aqueles anos – pode ser considerado como uma importante ferramenta para construção da memória social atual relacionada à ditadura, já que apresenta diversas narrativas alternativas desde 1964, com crescimento após a retomada do cinema brasileiro, antes mesmo de imaginarmos que seria possível constituir uma Comissão Nacional da Verdade.

Os filmes utilizam diversas estratégias próprias do discurso audiovisual para levar o público a construir uma identificação com a história narrada, com intenção de tornar a memória silenciada numa memória compartilhada, para que assim seja evidenciada e possa fazer parte da memória social sobre o período. Mesmo quando as narrativas retratam situações do passado, estão intimamente relacionadas ao presente, isto é, aos contextos social, político e econômico atuais. O cinema é hoje um importante meio de comunicação, criatividade, histórias e identidades (Stam, 2003), sendo uma forma possível de tematizar a juventude. Sobre isto, é importante ressaltar que os jovens são os grandes protagonistas dos filmes sobre a ditadu-

ra no cinema a partir de meados da década de 1990. Os filmes visibilizam histórias individuais – de determinados grupos e pessoas –, mas destacam símbolos comuns, que já fazem parte da memória social sobre o período, reafirmando-os como parte do passado. O objetivo é criar uma identificação com o público, mesmo entre aqueles que não vivenciaram aqueles anos.

No caso específico de “Batismo de Sangue”, sem a pretensão de avaliar a qualidade do filme, revelar a história do período ou a fidelidade do filme em relação às memórias de frei Betto descritas no livro, busquei pontuar algumas questões sobre a forma como é representada a juventude que viveu durante o regime militar, mais especificamente na transição ocorrida entre 1968 e 1969, com a implementação do AI-5.

Podemos perceber que a principal juventude tematizada na obra “Batismo de Sangue” é sonhadora e impulsionada a lutar devido ao momento histórico em que vivia, que facilitava o engajamento. A universidade, o engajamento com movimentos de esquerda, o contato com livros e diversos pensadores aparecem como fatores importantes para o apoio dessa juventude na luta contra a ditadura. Temos contato com jovens que estão vivendo uma grande mudança cultural, política e comportamental e que acreditam na transformação. Parte dos jovens que viveram a transição entre 1968 e 1969 viu as suas liberdades serem confiscadas e a partir de diferentes ideologias buscou mudar o cenário. Porém, talvez pelo isolamento, muitos sofreram a violência máxima do regime ditatorial.

Se a imagem cinematográfica é representação, a partir da ilusão de uma realidade passada, ao aproximar-se de um momento histórico, os autores buscam apagar a ficção, naturalizando

a representação, para evidenciar certas visões sobre o assunto, tomando o seu ponto de vista como verdade. Esta questão pode ser notada em grande parte da filmografia que trata da ditadura, que se tem a pretensão histórica de ser um documento (Ricouer, 2007), como um arquivo, que registra e compartilha o que se passou no momento narrado. Porém, a imagem continua sendo uma representação de apenas uma das possíveis maneiras de entender esse passado. Desta forma, mesmo quando baseado em temas biográficos, memória é representação, que se aproxima da ideia de representância de Paul Ricouer (2007).

No caso dos filmes sobre a ditadura, a presente participação da juventude em suas narrativas está relacionada à maneira como aqueles que eram jovens nos anos 1960 e 1970 reformularam nos anos pós-ditadura a atuação desta categoria, que se faz presente em grande parte das releituras que trata sobre aqueles anos, em diversos formatos. Como dito, isso também está relacionado com as representações que trazem as juventudes como protagonistas em diversas transformações culturais e sociais em outros lugares do mundo.

O cinema é mais um espaço em que os discursos sobre os jovens e o período se tensionam, que influencia e é influenciado pela forma como a nação compreende esta fase de vida e, também, como os jovens se veem dentro da sociedade. Por trás da representação e das disputas pela memória do período estão conceitos que fazem parte de todo esse cenário tenso, em que há uma briga pelos significados das palavras verdade e silenciamento. Neste sentido, também é a forma como a sociedade lida com a verdade que está em disputa, pois esses temas estão atrelados a todos os discursos sobre a ditadura e já fazem parte

do imaginário sobre o período. O que se busca é indicar o modo como a sociedade entende e compartilha o passado, a partir da relação entre imaginário e memória. Como dito anteriormente, acredito que esta questão está muito atrelada à ideia de reconciliação, em que o perdão ainda está sendo negociado, e a conciliação social ainda está em curso. Por fim, o cinema se apresenta como um importante objeto de estudo para refletir sobre as formas como as juventudes são imaginadas e construídas socialmente – o que inclui pensar sobre as implicações práticas coletivas e individuais –, bem como para buscar compreender as disputas que ocorrem em torno dos processos identitários e da formulação da memória coletiva.

Referências filmográficas

1972. Direção: José Emilio Rondeau. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 2006.

Ação entre Amigos. Direção: Beto Brant. São Paulo: Dezenove Som e Imagem Produções, 1998.

Alguma coisa assim. Direção: Mariana Bastos e Esmir Filho. São Paulo: Saliva Shots, 2017.

Anos Rebeldes. Direção: Gilberto Braga. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1992.

O Ano em que meus Pais Saíram de Férias. Direção: Cao Hamburger. São Paulo: Caos Produções Cinematográficas, 2006.

Araguaya – a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Distrito Federal: Ronaldo Duque e Associados, 2004.

Batismo de Sangue. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes; 2006.

Bela e a Fera. Direção: Bill Condon. EUA: Walt Disney Pictures, 2017.

Cabra Cega. Direção: Toni Venturi. São Paulo: Olhar Imaginário, 2005.

Cidadão Boilisen. Direção: Chaim Litewski. Rio de Janeiro: Palmares produções e jornalismo, 2009.

Corpo. Direção: Rosana Foglia e Rubens Rewald. São Paulo: Glaz Entretenimento, 2007.

Dois Córregos. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: Dezenove Som e Imagem, 1999.

Em teu nome. Direção: Paulo Nascimento. Rio Grande do Sul: Accorde Filmes, 2010.

Ferrugem. Direção: Aly Muritiba. Curitiba: Grafo Audiovisual, 2018.

Hoje. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Primo Filmes, 2012.

Homem-Aranha: De volta para o lar. Direção: Jon Watts. EUA: Columbia Pictures, Marvel Studios e Pascal Pictures, 2017.

Juventude transviada. Direção: Nicholas Ray. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1955

Lamarca. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: S.p., 1994.

Liga da Justiça. Direção: Zack Snyder. EUA: DC Entertainment e Warner Bros, 2017.

Logan. Direção: James Mangold. EUA: Twentieth Century Fox Animation, 2017.

Meu malvado favorito 3. Direção: Kyle Balda e Pierre Coffin. EUA: Illumination Entertainment, Universal Pictures, 2017.

Mulher do pai. Direção: Heloisa Passos. Porto Alegre: Okna Produções, 2018.

Mulher-Maravilha. Direção: Michelle MacLaren. EUA: Atlas Entertainment, Cruel & Unusual Films e DC Entertainment, 2017.

Paraíso perdido. Direção: Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Casé Filmes e Dueto Filmes, 2018.

Quase dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2004.

Que bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989.

O que é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 1997.

Os dias eram assim. Direção: Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2017.

Sonhos e desejos. Direção: Marcelo Santiago. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 2006.

Tatuagem. Direção: Hilton Lacerda. Recife: REC Produtores Associados, 2013.

Unicórnio. Direção: Eduardo Nunes. Rio de Janeiro: 3 Tabela Filmes e Produções Artísticas e Canal Brasil, 2018.

Velozes e Furiosos 8. Direção: F. Gary Gray. EUA: Original Film, 2017.

Zuzu Angel. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda, 2006.

Referências bibliográficas

Abramo, H.W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, nº6, 1997.

_____. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano.** São Paulo: Scritta. 1996

Bakhtin, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.

Barthes, Roland. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Becker, Howard S. **Outsiders, estudos da sociologia do desvio.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008

Betto, Frei. **Batismo de sangue.** São Paulo: Círculo do livro, 1982.

Biroli, Flavia. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 6. Brasília, p. 71-98, 2011.

Braslasky, Cecília. **La juventud argentina: informe de situación.** Centro Editor: Buenos Aires, 1986.

Campos, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. In: **Sociologia, Problemas e Práticas**, nº63, Lisboa, 2010.

Castells, Manuel. **La era de la información. Economía, sociedad y cultura**. México: Siglo XXI Editores, 1999.

De Noronha, Danielle Parfentieff. **Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue**. Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

_____. **“Eu mesmo me represento!** A autorrepresentação em imagens na pesquisa sobre juventudes”. Atas Conlab, Portugal, Lisboa, 2015.

_____. **Representaciones de la diferencia: género, raza y trabajo en la prensa hegemónica brasileña**. Tese de doutorado: Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

Duch, Lluís.; Chillón, Albert. **Un ser de mediaciones: Antropología de la comunicación**, Vol 1. Barcelona: Herder, 2012.

Garcia, Marco Aurélio; Vieira, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e contestadores – 1968**: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

Feixa, Carles. Antropología de las edades. In: Prat & Martínez (orgs.). **Ensayos de Antropología Cultural**. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat. Barcelona, Ariel, 1996. Halbwachs, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

Hall, Stuart; Jefferson, Tony (eds.) **Resistance Through Rituals. Youth subcultures in postwar Britain**. London: Hutchinson; Birmingham: The Center of Contemporary Cultural Studies from the University of Birmingham, 1975.

Hall, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Cultura, Mídia e Educação - Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

Hobsbawn, Eric. **A era dos extremos – O breve século XX**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2005.

Pais, José Machado. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 2003.

Pederiva, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** Juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: PUC, 2004.

Ricoeur, Paul. **A memória, a história e o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Saramago, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Sposito, M. P. (Coord.). **O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira:** educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006). Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. v.1-2.

Stam, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2003.

Ventura, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

Xavier, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ADOLESCENTES, CORPO E PODER EM ACAMPAMENTOS EDUCATIVOS DE LAZER

Maria Cristina Simões Viviani

Os acampamentos educativos são empresas que oferecem serviços de lazer durante as férias escolares. Os acampamentos no Brasil têm uma forte influência estadunidense, trazendo consigo a ideia de um consumo de lazer de qualidade, que seja produtivo na perspectiva dos pais que estão contratando o serviço para os seus filhos. Essas instituições geralmente recebem crianças e adolescentes da faixa etária de 6 a 17 anos.

Bacharel e Licenciada em Educação Física pela Universidade Estadual de São Paulo. Possui mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe. Estuda corpo e suas relações de poder. E-mail: cris.vivi@hotmail.com

Os acampantes frequentadores desses espaços se percebem longe da vigilância de seus pais, e veem sua estadia no acampamento como uma possibilidade de transgressão das regras impostas pelos seus responsáveis no dia a dia. Entretanto, o acampamento, enquanto empresa contratada, segue as perspectivas dos responsáveis desses adolescentes que a contrata, tendo assim funcionários encarregados pelo monitoramento e controle das atividades dos acampantes.

A partir de pesquisa etnográfica realizada durante o ano de 2017, procuro entender em que medida o lazer voltado a este público específico de adolescentes também funciona como um sistema disciplinar. Além de analisar de que forma os adolescentes frequentadores desses espaços negociam suas expressões com os monitores das atividades no acampamento ou burlam o controle da instituição. Meu objetivo é entender como os acampantes, aproveitando que estão longe dos pais e da escola, mas estando juntos dos amigos, expressam afetos e formas de se entender no mundo.

O controle dos corpos e das emoções é presente nas relações dos adultos com os adolescentes no acampamento. Por outro lado, há também uma resposta a esse controle manifesta por eles ao reivindicarem autonomia no espaço. O trabalho de campo foi feito durante as “temporadas de férias” escolares no acampamento Corujas¹. Durante sua estadia, os acampantes possuem atividades programadas do período da manhã até a hora de dormir. Os responsáveis por eles podem optar por tem-

1 O nome do acampamento, bem como o nome das pessoas que aparecem no decorrer do texto, foi alterado para se preservar a privacidade de todos os envolvidos.

poradas de cinco, seis ou sete dias em janeiro, ou de seis dias em junho, como tempo de permanência no acampamento. A cada ano, as temporadas variam entre 35 e 96 acampantes. Seus celulares são recolhidos no dia de chegada e devolvidos apenas no momento de retornarem às suas casas. Apesar de estar aqui interessada na análise das experiências dos considerados adolescentes, é importante registrar que todas as atividades realizadas no acampamento são conduzidas em grupos divididos nas seguintes faixas etárias: 6 a 9 anos, 10 a 12 anos e 13 a 17 anos.

Esses acampamentos são geralmente caracterizados por uma predominância de área verde em local afastado dos grandes centros. Trazem atividades culturais, artísticas e esportivas como forma de desenvolvimento e entretenimento de crianças e adolescentes (Silva, 2004). O Corujas, por sua vez, tem 30 hectares de área com lago, campo de futebol, piscina, quadra de vôlei de praia, refeitório, recepção e dormitórios. É uma área construída e pensada para este propósito: receber crianças e adolescentes para momentos de lazer e interação. São diversos funcionários: equipe de vendas, cozinha, faxina, manutenção, segurança, responsáveis pela Saúde e Bem-Estar (DSBE) e equipe de lazer. A maioria desses acampamentos oferece uma programação com atividades lúdicas, vendendo uma proposta de lazer pedagógico que trabalhe aspectos cognitivos, motores e sociais.

Ao longo do texto continuarei utilizando a expressão “acampantes” para me referir a todas as crianças e adolescentes que estavam no acampamento durante a pesquisa. Os “monitores”, por sua vez, são os funcionários contratados para tratar diretamente com os acampantes, realizando, orientando, coordenando

do e acompanhando todas as atividades do dia (jogos, refeições e descansos). Têm como responsabilidade o acompanhamento e monitoramento dos acampantes em seu período de estada. A equipe de monitores é formada majoritariamente por estudantes universitários entre a faixa etária dos 18 aos 24 anos. É importante notar que a maioria deles é jovem, em processo de formação universitária ou recém-formado e, para muitos, esse é o primeiro emprego.

A coordenação do acampamento trata diretamente com os monitores e com os acampantes. Diferente dos monitores, a coordenação entra nos dormitórios apenas em momentos específicos e dorme em quarto separado. A coordenação é responsável pelas atividades propostas e pela programação em geral. Como também exerci o papel de coordenadora do acampamento, enquanto realizei a pesquisa, registro que reconheço a influência direta quanto ao acesso às informações privilegiadas que obtive, ao mesmo tempo em que percebi que o acesso a algumas informações também me foram dificultadas em virtude de minha posição hierárquica e etária no acampamento. Assim, estou ciente de que tive acesso situado e mediado pelo que a minha condição dentro do Corujas possibilitava.

O serviço de um acampamento educativo não é contratado diretamente pelo adolescente que vai usufruir dos dias de lazer, mas, sim, pelos seus pais ou responsáveis. Desta maneira, o acampamento muito além de tentar garantir que o acampante volte feliz, dando um retorno positivo sobre o período em que esteve longe dos pais, também deve convencer seus responsáveis de que o serviço prestado ao seu filho valeu o dinheiro investido. Assim, essas instituições de lazer se empenham para

que os responsáveis tomem a decisão de enviá-lo novamente ao Corujas no ano seguinte.

Com isso, é importante lembrar que a relação entre os acampantes e a empresa que oferece tal atividade tem diversas nuances. Mesmo que se busque um trabalho pedagógico sério, a fim de que as crianças e os adolescentes se desenvolvam em suas diversas potencialidades, eles ainda assim serão entendidos como clientes. Essa realidade não desqualifica os esforços das empresas em oferecer um serviço pedagógico de qualidade, mas não é uma relação livre de disputas. Enquanto existe uma hierarquia institucionalizada socialmente dos adultos sobre as crianças, concomitantemente existe uma relação de contratado e contratante, na qual há a prerrogativa institucional de que quem tem a razão é sempre o cliente. Assim, percebo a formação de um campo de disputa de poderes nas relações formadas durante a temporada de férias e em contextos de instituições de lazer educativo.

Além disso, ainda existe uma tendência dessas empresas em posicionar-se de maneira neutra em temas polêmicos ou mesmo assumir posicionamentos conservadores sobre certas questões com o objetivo de evitar algum tipo de comprometimento com o contratante. Corpo e sexualidade são questões tratadas com muito cuidado pela instituição, que orienta os monitores a evitá-las para não gerar possíveis conflitos. Porém, quando tais temas surgem há uma reprodução da moralidade presente nos discursos de instituições que lidam com o público adolescente, assim como em boa parte das instituições escolares de onde eles proveem.

No entanto, se de um lado as instituições pensadas por adultos direcionadas ao público jovem reproduzem discursos con-

servadores, há uma disputa deste espaço pelos próprios adolescentes na reivindicação por sua autonomia. Da mesma forma em que eles sabem que existem comportamentos sexuais que são malvistas ou até negados para a sua idade (pela família, pela escola e outras instituições), os acampantes entram em conflito com as autoridades da empresa, negociam e disputam espaços de acordo com os seus interesses.

Durante o trabalho de campo, percebi que a categoria adolescente é a forma mais recorrente utilizada pelos monitores, coordenadores e pelos pais para se referirem aos acampantes, assim como também é a forma pela qual os acampantes se referem a eles próprios. A utilização da categoria nas esferas do mundo pedagógico, legal e da saúde institucionalizou o termo adolescência de tal forma que esta denominação passou também a ser utilizada no cotidiano como marcador de uma etapa do ciclo vital. É sobre essa noção de adolescência como definidora dos acampantes, como sujeitos que vivem uma fase da vida na transição da infância para a vida adulta, que este estudo encontra sua delimitação. Eles e elas também se autodeterminam e se reconhecem enquanto “adolescentes” e agenciam suas vidas a partir deste entendimento. De modo mais específico, os adolescentes que frequentam o Corujas são, no geral, brancos, de classe média, estudantes de escolas particulares, moradores de condomínios fechados e estão distribuídos de forma equilibrada entre o sexo masculino e o feminino.

Segundo Urresti (2011), a adolescência é a idade do descobrimento da arbitrariedade do mundo social – o mundo dos adultos. As instituições que trabalham com esse público se tornam reguladores da sexualidade juntamente com a família com

a preocupação de condicioná-lo a um padrão social através do controle de seu comportamento. (Elias, 1990). Contudo, é também nessa fase que eles vão passando da dependência familiar, em termos de valores, gostos e preferências, a uma autonomia pessoal mais ampla, gerando crises pessoais e familiares e conflitos com as instituições (Urresti, 2011).

É junto com seus pares que os adolescentes criam novas referências de como pensar e se comportar. Há no imaginário dos acampantes, gestos, posturas, hábitos, vícios e expressões que reconhecem os sujeitos como membros de um grupo. Através desses códigos corporais eles se reconhecem como parte daquele espaço. Esse corpo que é visto, que é evidente, e que é valorizado enquanto símbolo e capital em nossa sociedade – em especial na fase da adolescência e juventude – é constantemente olhado e vigiado para moldar-se aos padrões de comportamentos dispostos e adquiridos durante o processo civilizatório (Elias, 1990). Foi por meio desse processo que o comportamento sexual começou a ser modelado a depender da faixa etária do indivíduo. Esse comedimento leva a uma modelagem social que torna automático o comportamento desejável, condicionando os corpos a uma aceitação de determinado padrão de conduta (Elias, 1990).

Os adolescentes frequentadores do acampamento trazem consigo a sua vivência e percepção de mundo que são expressas através de seus comportamentos corporais. Eles têm sua própria maneira de se portar que pode ser revista, como também podem aprender novos padrões de conduta com seus pares durante sua estadia. Aqui, pretendo compreender como eles reproduzem e contrapõem os sentidos adultos sobre seus cor-

pos e suas sexualidades no acampamento, observando como interagem com as rotinas e regras estabelecidas neste local e negociam seus entendimentos e desejos sobre o que é viver tal experiência.

Regras e rotina do acampamento

A programação diária destinada às diversas faixas etárias que frequentam o acampamento é planejada por adultos. Muitas vezes a coordenação se vale de estereótipos das crianças e dos adolescentes no momento de pensar um cronograma único. Os acampantes são divididos, na maioria das vezes, apenas pelo critério da idade, tomando como base aspectos motores e cognitivos, e desconsiderando os aspectos sociais e suas particularidades. Assim, a instituição cria o imaginário de um modelo único de ser criança e ser adolescente, que também é definido obedecendo a ideia de que grupos de idade devem se relacionar entre seus próprios pares. Uma visão etapista e progressiva da infância, da adolescência e da juventude. Ou seja, os acampamentos são empresas que mesmo oferecendo serviços às crianças e adolescentes, não deixam de ter uma perspectiva adultocêntrica².

Entendo que o lazer é uma vivência com caráter desinteressado em que não se buscaria outra recompensa além da satisfação provocada pela situação, ou seja, uma escolha livre

2 Duarte (2012) define o termo “adultocêntrico” para se referir às relações que são tensionadas entre as classes de idade, havendo uma opressão de adultos sobre crianças e jovens. O autor defende que essas relações hierarquizadas se instalaram nos imaginários sociais resultando em sua reprodução material e simbólica.

de atividade durante o tempo de ócio. Porém, os momentos de ociosidade raramente acontecem no dia a dia de um acampamento, e as escolhas (quando há) são limitadas e pensadas pela instituição. Isso não quer dizer que os acampantes não estejam se divertindo, mas, sim, que não estão tendo um tempo de lazer autônomo. As atividades sendo estipuladas, regradas e dirigidas por adultos implicam na perda da liberdade criativa da criança ou do adolescente.

Essa relação hierárquica, que reforça uma perspectiva adultocêntrica no acampamento e em muitas áreas da sociedade, remete a um controle social das relações de domínio entre as classes de idade, em que a capacidade e a possibilidade de decisão são definidas como inerentes à adultez, o que posiciona o adulto como ponto de referência na sociedade, o naturalizando como potente e valioso e com controle sobre os demais grupos de idade (Duarte, 2012). Vivolo-Filho (2003), define o acampamento educativo como:

Um local com estrutura física organizada e segura, onde a criança ou o jovem encontra novas possibilidades de atividades que proporcionam as mais variadas experiências, com supervisão completa de uma equipe de **profissionais qualificados e preocupados com o desenvolvimento da autonomia da criança e do jovem, através do convívio social e contato com a natureza** (grifo meu, p. 4).

Porém, podemos questionar a quantidade ou a qualidade dessa autonomia relendo os termos da mesma frase: “estrutura física organizada e segura” e “supervisão completa”. São termos que demonstram um sistema de vigilância constante a que esses

acampantes estão submetidos, com seus comportamentos observados a todo o tempo, dando pouco espaço para autonomia.

Em um sistema de vigilância hierárquica, como acontece em acampamentos educativos, o exercício da disciplina se utiliza de técnicas que induzem os efeitos do poder. Com o comportamento de cada acampante sendo vigiado, apreciado e sancionado, com suas qualidades e méritos medidos, pode-se caracterizar o acampamento enquanto um sistema vigilante e controlador dos sujeitos e por consequência dos corpos. Com isso, o acampamento, enquanto instituição disciplinar, também reproduz uma lógica normalizadora, que compara, diferencia, hierarquiza e homogeniza (Foucault, 2014).

Mesmo que essas instituições de lazer clamem por respeitar a individualidade das crianças e dos adolescentes que recebem, parece incompatível que se mantenha o controle e a vigilância sobre os acampantes, respeitando todas as suas singularidades. A programação de um acampamento educativo obedece a horários e normas de disciplina que recordam a rigidez de instituições militares. Como exemplo, muitos dos termos utilizados no cronograma de atividades do acampamento, como “alvorada”, “inspeção” e “grito de guerra”, remetem às práticas de regimes militares de organização.

Existem formas sutis de submissão e hierarquia que estão presentes dentro da rotina do acampamento, que incluem punições para os casos de não serem respeitadas São horários fixos das atividades diárias, como refeições, banho e descanso, em que não é permitido que o acampante escolha cumpri-las separadamente ou não cumprir. Foucault (2014) percebe os horários rígidos, a distribuição de tempo e as atividades regulares

como técnicas de coerção de um indivíduo obediente, sujeito a hábitos, regras e ordens. Uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deixa funcionar automaticamente.

No acampamento em que realizei o trabalho de campo as atividades se iniciavam com a alvorada por volta das nove horas da manhã e terminavam com o momento de voltar para os quartos para irem dormir, por volta da meia noite. Nos primeiros dias de acampamento as crianças e adolescentes muitas vezes não compreendem o cronograma de atividades. Não entendem que existe um horário pré-determinado para se fazer cada atividade e que eles devem andar sempre em grupo. Toda essa logística elaborada pela coordenação e pela gerência do acampamento é pensada para que se assuma uma “eterna vigiância”. Foucault (2014) define essa técnica enquanto “arte das distribuições”, na qual a disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço. Busca-se tirar o máximo de vantagens, neutralizando os inconvenientes, como um acampante questionando a programação ou um monitor que não saiba onde um dado acampante está.

Com o passar dos dias da temporada, os acampantes “automatizam” os horários e as condutas que são esperadas deles pela monitoria. Param de questionar as atividades que ocorrem em horários fixos, como as refeições e o horário do banho. Esta “inculcação” da disciplina de horários, Foucault (2014) chama de “mecânica do poder”. Entendendo que é uma forma de domínio sobre os corpos que não apenas os torna disciplinados para que façam o que se quer, mas também para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia

que são determinadas. Desta forma, a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos dóceis, embora não sem a resistência de outros menos docilizados e contestadores.

É através de técnicas como essa, que mesmo inconscientemente, os acampantes deixam de pedir (e até de querer) fazer atividades que não são propostas nos horários fixados. Comenta-se entre a monitoria que “eles entram no ritmo”. “Entrar no ritmo” nada mais é do que dizer que foram disciplinados conforme as regras impostas pelo acampamento. Com isso, percebemos como os procedimentos disciplinares revelam um tempo linear cujos momentos se integram uns aos outros e que se orienta para um ponto terminal e estável (Foucault, 2014).

Essa rotina é uma prática primordial nesse processo de disciplinarização dos corpos. É através dela que os acampantes compreendem e aprendem onde devem estar em cada horário do dia, evitando problemas de logística para a instituição e frustração de suas vontades. Assim, há um condicionamento dos corpos e emoções que obedece ao relógio do acampamento. Os pais e responsáveis pelas crianças e adolescentes conhecem esta proposta e parece que buscam a opção do acampamento nas temporadas de férias escolares também em função disso.

A distribuição espacial e topográfica dos quartos no acampamento também foi pensada de modo que os coordenadores e monitores assumam o controle dos acampantes através de uma vigia facilitada por sua disposição. Ou seja, os quartos dos acampantes ficam um ao lado do outro, enquanto os quartos da gerência e da coordenação ficam atrás, em um desnível do terreno acima dos demais. Dessa forma, as varandas dos quartos da gerência e da coordenação têm uma visão privilegiada

dos quartos abaixo, facilitando a visualização das ações dos acampantes. A distribuição espacial também segue uma lógica disciplinar.

Foucault (2014) descreve algo similar quando procura entender o funcionamento do sistema “panóptico” como um sistema disciplinar aplicável a todos os estabelecimentos onde, nos limites de um espaço que não é muito extenso, é preciso manter sob vigilância um certo número de pessoas. Trata-se de um aparelho arquitetural como dispositivo disciplinar. Essa arquitetura disciplinar organiza unidades espaciais que permitem a observação e o reconhecimento daqueles que devem ser vigiados, sem que necessariamente eles percebam. Consiste em um espaço determinado, recortado e vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos em um lugar fixo em que seus movimentos são controlados e os acontecimentos são registrados (Foucault, 2014).

É com essa noção de domínio dos adultos sobre os adolescentes, que a instituição de lazer, por meio da coordenação e de sua monitoria, regula a autonomia dos acampantes. No Corujas, e na sociedade contemporânea ocidental em geral, essa relação desigual permeia os modos de relação, as decisões tomadas e o controle de poder (Duarte, 2012) entre adultos e não-adultos.

Outra forma de buscar assegurar o controle sob os corpos dos acampantes são as regras explícitas e implícitas que definem o modo de se portar dentro dos dormitórios, durante as refeições, ou nos momentos dos jogos e brincadeiras, mas também com respeito aos tabus das relações permitidas e não permitidas durante uma temporada. Os relacionamentos amorosos e a demonstração de afetos íntimos são proibidos não só no

Corujas, mas em muitos outros acampamentos educativos. Também existem acampamentos onde se é permitido “ficar” (expressão utilizada para beijar na boca), como dizem os acampantes. Porém, o limite dado por essas instituições é de que os acampantes podem fazer ali o “que seria aceito em público”, e isto cria uma limitação subjetiva do que é permitido ou não. Com isso, muitos acampamentos optam e justificam banir por completo também esses comportamentos de sua instituição.

De toda forma, as equipes de monitoria frequentemente são instruídas a separar os (possíveis) casais de forma discreta, evitando causar exposições ou frustrações dos acampantes envolvidos. Essa discricção também é necessária para que eles não sintam que estão sendo proibidos de fazer algo que desejam. A frustração dos acampantes é sempre evitada por parte dos gestores a fim de fazer com que o adolescente queira voltar ao acampamento, seguindo a lógica de satisfação do cliente.

Em meio a esse quadro, é possível identificar disputas sobre o corpo e o agir dos adolescentes. Há uma negociação constante dos monitores com os acampantes para que estes não burlem as regras e ao mesmo tempo não se sintam reprimidos. Há também a negociação dos acampantes com os monitores para que não sejam tão duros e que os liberem, mesmo que de forma discreta, a satisfazerem as suas vontades.

Dessa forma, os responsáveis “monitoram” as atitudes dos acampantes, e caso escutem ou vejam algo que indique algum impulso de contato físico amoroso, logo sinalizam aos demais monitores para que todos fiquem atentos para que nada aconteça. Caso seja necessário, é reforçado aos acampantes envolvidos que no acampamento não é permitido esse tipo de com-

portamento, e lhes é sugerido trocar seus contatos de WhatsApp para marcar um encontro fora do Corujas. Contudo, os acampantes se articulam para fugir da vigia dos monitores para um beijo escondido, por exemplo.

Muito geralmente, a regra de proibição de envolvimento amoroso nesses acampamentos educativos se estende também para os funcionários e no Corujas não é diferente. Mas da mesma forma que ocorrem as subversões por parte dos acampantes, elas também acontecem entre os monitores. Existem casais já formados na equipe de monitores, como também existem casais que acabam por se envolver durante o trabalho, mesmo que esta prática não seja permitida.

Por vezes, o sistema disciplinar não consegue dominar todos os possíveis efeitos de contrapoder que dele nascem e que formam resistências. As transgressões de ordem pessoal às regras institucionais são respostas ao poder de dominação desses corpos. E por mais que a distribuição dos acampantes e o posicionamento dos monitores durante as atividades busquem concentrar o máximo de vantagens e neutralizar os inconvenientes, o sistema disciplinar pode vir a encontrar problemas a resolver, para os quais a economia do poder não estava suficientemente aparelhada (Foucault, 2014).

Todavia, os que infringem as regras do acampamento sofrem sanções. Começam a ser excluídos das atividades e passam mais tempo conversando com a psicóloga. As punições fazem parte dos sistemas disciplinares e, como pondera Foucault (2014), estes sistemas se regulam na sociedade através de mecanismos de penalização com leis próprias. Demarcam um espaço deixado vazio pelas leis, qualificam e reprimem um conjunto de

comportamentos que escapa aos grandes sistemas de castigo por sua relativa indiferença. Desta forma, cada sistema cria e gerencia a especificação dos delitos, as formas particulares de sanção e as instâncias de julgamento estabelecendo uma “infrapenalidade” (Foucault, 2014).

Na oficina, na escola, no exército, funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseiro, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes ‘incorretas’, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações (Foucault, 2014, p. 175).

A punição implica no treinamento do comportamento pelo emprego do tempo e na aquisição de hábitos. Foucault (2014) defende que a penalidade que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza até que por fim exclui o indivíduo. Isto posto, no caso do acampamento, caso nenhuma punição resolva, a psicóloga entra em contato com os responsáveis pedindo para irem buscar o acampante, excluindo-o do ambiente.

Com isso, o que se busca é um enquadramento de postura reafirmado durante a temporada através da estrutura disciplinar do acampamento. É através da repetição de valores culturais da sociedade dita civilizada que se tenta submeter esses corpos e suas emoções a uma norma social. Valendo-se de uma

rotina bem definida, de um sistema de regras e punições, sutilmente os corpos são docilizados e controlados por uma estrutura hierárquica advinda do mundo adulto e idealizado como modelo aos adolescentes, no qual a divisão clara entre os sexos e as faixas etárias são relacionadas a responsabilidades que devem ser contempladas.

Mediante o exposto, as regras existem no acampamento. Todo o momento é permeado por elas. Mesmo assim, elas são frequentemente questionadas, transgredidas ou quebradas, ao mesmo tempo que outras regras são internalizadas e assumidas. Também há diferentes formas de absorvê-las e de vivenciá-las entre os adolescentes. As dinâmicas possíveis na negociação dessas regras giram em torno de poderes específicos ligados à posição daqueles corpos mediados por questões sociais, etárias e de gênero naquele contexto.

Sexualidade e transgressão

Como explicitado anteriormente, as relações amorosas de contato são proibidas no acampamento e frequentemente reprimidas pela monitoria. Mas, se por um lado, o Coruja os repreende, há uma disputa no acampamento pelos próprios adolescentes na reivindicação por sua autonomia. Da mesma forma que eles sabem que existem comportamentos sexuais que são negados para a sua idade, os acampantes entram em conflito com as autoridades da empresa e disputam espaço para se comportarem da maneira que desejam. Eles criam estratégias para subverter o controle da instituição e agirem de acordo com suas vontades.

O varal para pendurar as roupas para secar fica atrás dos dormitórios tanto feminino quanto masculino. Com o tempo os adolescentes foram percebendo que quando alegavam que precisavam pendurar as suas roupas, o monitor os liberava para saírem do dormitório sem questioná-los. Decorrente dessa percepção, os adolescentes começaram a marcar encontros com seus pares no espaço onde se localiza o varal, fora dos olhares da monitoria.

Assim, o varal tornou-se estratégico para subversão das regras por parte dos acampantes. Ao final do dia, casais combinavam de se encontrar escondidos para “ficar”. O lugar, que ficou conhecido pelos acampantes como ponto de encontro, se tornou uma forma para se referir a um casal que esteja se relacionando ou com expectativas de se relacionar amorosamente dentro do acampamento. Frases como “foram pro varal?” ou “eles se encontraram no varal?” remetiam a um entendimento que houve um encontro em que o casal se beijou.

O varal se tornou um código utilizado dentro do acampamento para se referir a um local sobre o que se quer dizer sem ser explicitamente dito. Um código útil, que também pode ser negado caso alguém comprometedor escute, argumentando ingenuidade sobre não existir outra forma de utilização do local além de estender as roupas molhadas. Esse espaço criado e codificado caracteriza uma subversão consequente da disputa da sexualidade entre os adolescentes e a supervisão dos monitores, que representam a instituição adulta.

O varal, inclusive, não era ponto de fuga apenas para os acampantes, como também para os monitores. Após os acampantes irem dormir, os casais de monitores também iam para

o varal em busca de transgredirem as mesmas regras que eles próprios faziam valer durante o dia. Ocorrendo, assim, uma discrepância entre as regras e as práticas quando o assunto é corpo, controle e sexualidade, mesmo que publicamente prevaleçam os princípios de controle (Elias, 1990).

A sexualidade nesse exemplo vai de encontro ao que diz Elias (1990) quando afirma que a divergência do comportamento adulto para o comportamento infantil é menor entre o que é abertamente permitido e o que ocorre por trás da cena. E, neste caso, a principal tarefa do educador, e para qual a expectativa dos pais converge, consiste em guiar o adolescente na direção desejada. Contudo, essa direção apontada pelo monitor nem sempre é seguida, abrindo espaço para as subversões dentro desse sistema disciplinar.

Existem outras situações em que as regras são subvertidas, como nos jogos, por exemplo, nos quais os acampantes não quebram as regras diretamente, mas transformam seus códigos mudando o seu significado. O jogo “Viuvinha” (ou “Rouba Amigo”, como também é chamado) é um jogo feito em roda dentro do refeitório após o horário das refeições. Nele, os acampantes se dividem em duplas ficando um acampante obrigatoriamente sozinho. As cadeiras são colocadas em círculo, e cada dupla se posiciona de forma que um fique de pé atrás da cadeira, e o outro adolescente sentado nesta mesma cadeira de costas para a sua dupla olhando para o centro da roda. O acampante que ficou sem dupla será a “viúva”, e se posiciona atrás da cadeira sem ninguém sentado nela. Seu objetivo é piscar para os acampantes que estão sentados a fim de “roubá-los” para a sua cadeira. O adolescente que está de pé atrás da cadeira do

acampante que a “viúva” piscar deve ser rápido, e encostar no ombro do colega antes deste se levantar e correr para a cadeira da “viúva”. Caso a sua dupla que estava sentada na cadeira posicionada à sua frente for mais rápido do que ele, e conseguir levantar da cadeira antes do toque no ombro, ele ficará sem dupla e se tornará automaticamente a próxima “viúva” que deverá arranjar um novo par. É um jogo cíclico, em que a cada momento há um novo acampante sem dupla que deve piscar para roubar o par do outro.

Esse jogo que é utilizado pela monitoria para entreter os acampantes é visto por eles como uma oportunidade de flerte. Enquanto alguns não param na cadeira porque a todo momento recebem piscadelas, outros não saem porque ninguém pisca para eles. Assim, os adolescentes utilizam de um jogo proposto pela própria instituição para usá-lo em proveito de um comportamento que teoricamente é proibido dentro do acampamento sendo mais uma forma de disputa de poder e negociação sobre o que caracteriza o jogo e qual o seu real objetivo para os que participam.

Nas noites de boate, por sua vez, geralmente sempre tocam as mesmas músicas no acampamento. A boate ocorre duas vezes para cada acampante. Uma apenas com o seu grupo de ida e outra com todos reunidos no encerramento da temporada, na última noite antes de partirem do Corujas. As mesas e cadeiras do refeitório são afastadas criando uma pista de dança. A luz branca usada cotidianamente é apagada, dando lugar às luzes coloridas e efeitos de fumaça. O refeitório é decorado e preparado para quarenta e cinco minutos de música alta e pouca luz.

Frequentemente os corpos que ocupam a pista de dança fazem os mesmos movimentos, existindo um valor atrelado ao

corpo hábil e sensual e que sabe dançar as coreografias do momento, sendo um sinal de status e de inserção social entre os acampantes. A boate é um momento privilegiado para que ocorra uma autoafirmação diante do grupo através do corpo habilitado, como também um momento que pode não ser apreciado por quem não se percebe eficaz para a dança, ou até mesmo não tem afinidade com a prática. Mas geralmente é um dos acontecimentos mais esperados na temporada pelos acampantes, quando eles se observam e se exibem para os seus pares.

O saber dançar pagode, funk e axé, de acordo com alguns padrões de movimentos, é muito valorizado e imbricado na cultura dos corpos entre os adolescentes que frequentam o Corujas. A grande maioria deles dança e as coreografias são frequentemente com movimentos sensuais. O passo de dança “sarrada no ar”, por exemplo, é feito em diversas vezes no decorrer do dia mesmo em momentos em que não está tocando música. A “sarrada no ar” é um movimento feito com o quadril, jogando-o para frente enquanto as mãos em paralelo vão em direção à genitália no sentido contrário. É um passo de funk com referências ao ato sexual e se popularizou através dos Mcs³. Os adolescentes parecem ter uma percepção ambivalente de gestos corporais como esse e os usam como forma de autoafirmação por dois códigos prováveis: o de conhecerem um passo de funk famoso em seus meios e mostrarem que são habilidosos na dança; e também de demonstrarem aos colegas que têm conhecimento da referência icônica do gesto como referência ao ato sexual.

3 MCs (com a pronúncia “emicis”) significa Mestre de Cerimônias. O acrônimo é usado pelos cantores de música funk.

Anastácia dança funk e sabe todas as músicas que estão tocando no momento e suas coreografias, assim como muitos de seus pares. Porém, o que chama a atenção em Anastácia é o fato de, como comentam entre os monitores, ela ser “muito pra frente”. Quando a monitoria faz esse tipo de comentário significa que o adolescente já incorporou muito do que é considerado como parte do universo adulto, principalmente sexualizado, comparado com o conhecimento de outros acampantes de sua idade. O comentário usado para se referir à Anastácia (e também a outros adolescentes) demonstra um desconforto dos monitores quanto à uma percepção de que determinadas atitudes da acampante não condizem com a expectativa de um determinado padrão de comportamento previsto para a sua idade.

Anastácia tem 15 anos e é uma das adolescentes que expressa ansiedade quanto ao acontecimento da “Festa Jovem”, uma festa apenas para quem tem a partir dos 12 anos de idade. Na Festa Jovem da temporada de janeiro de 2018, havia um casal conversando de maneira mais íntima, o que fez com que uma das monitoras ficasse atenta a eles. Eloá trabalha como monitora no Corujas, porém naquela temporada especificamente havia sido contratada como fotógrafa. Eloá se aproximou do casal e o interrompeu chamando para participar da festa junto aos demais. A intenção era separar o casal e fazê-lo se juntar aos outros acampantes. A monitora alertou o casal dizendo: “tô de olho, hein?”, demonstrando estar vigilante sobre os dois. Eloá expunha, mesmo que subliminarmente, que caso a regra fosse quebrada, o casal sofreria sanções. Anastácia, ao ver a atitude de Eloá, foi questioná-la, dizendo que ela não poderia fazer aquilo pois não era a sua função, enquanto fotógrafa-

fa, separar os casais. Ou seja, Anastácia, por ser acampante há muitos anos, se sentiu na autoridade de questionar a atitude de uma novata no Corujas. Mesmo que essa novata fosse uma funcionária e vista como superior dentro da estrutura de hierarquia do acampamento.

Em tal exemplo, as relações de poder se entrecruzam de várias formas. Poder da monitora Eloá ao demonstrar uma autoridade vigilante sobre o casal e não permitir que ele se expressasse sexualmente; poder do casal sobre Eloá, por ser formado por clientes do acampamento e a monitora ser funcionária; autoridade da acampante Anastácia para com Eloá por frequentar o acampamento há mais tempo e acreditar ter mais conhecimento sobre o espaço do que a monitora; autoridade de Eloá com Anastácia por ela ser mais velha e funcionária do Corujas. São disputas diversas de poder sobre o corpo que acontecem concomitantemente nas relações dentro do acampamento e são negociadas subjetivamente. Essas disputas podem se configurar com menor ou maior visibilidade dentro das relações do Corujas, podendo ser, inclusive, veladas.

Foucault (1979) coloca a disputa de poder no centro da análise sobre a dinâmica social. Essa disputa de poder se dá na ordem discursiva, do que se pode e do que não se pode dizer ou fazer, questionando como as verdades são construídas e como se tornam hegemônicas. Assim, essa microfísica do poder se dá por meio de ordens discursivas nas disputas por fazer valer certas vontades. Com isso, não existe apenas um opressor e um oprimido, mas, sim, uma dinâmica de relações em que todos se envolvem. A autoridade no caso de Anastácia e Eloá é reivindicada pelo lugar etário e pelo papel social no acampamento.

Segundo Foucault (1979), o poder não é algo que se detém como uma propriedade. Ele funciona e se exerce em rede. Portanto, o poder em si não existe, mas, sim, práticas ou relações de poder. Deste modo, ele deve ser analisado como algo que circula entre os indivíduos que exercem o poder e também sofrem a sua ação. Para o autor (1979), da mesma forma que não existe propriamente o lugar do poder, também não existe o lugar próprio da resistência. Sempre que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência, sendo pontos móveis e transitórios que se distribuem por toda a estrutura social.

É curioso perceber como um comportamento proibido e teoricamente banido do acampamento é tão presente nas conversas e nas intenções dos acampantes. Os adolescentes que frequentam o espaço não deixam de almejar e ter esses comportamentos amorosos e afetivos por conta da proibição. Pelo contrário, eles buscam formas de subverter o controle dos corpos e das emoções, procurando brechas para transgredir as regras do Corujas desafiando a disciplina constantemente reforçada pela rotina.

Com essas subversões relacionadas à sexualidade, os adolescentes negociam os sentidos sobre o corpo com o acampamento. Diversas vezes em conversas informais entre si, os funcionários envolvidos no trabalho com os adolescentes relatam surpresas com os envolvimento afetivos e amorosos que acontecem com os acampantes daquela faixa etária. Alegam que são muito novos para terem esses comportamentos e que devem ser reprimidos pelos adultos representantes das instituições e seus familiares.

Os acampantes que demonstram esse tipo de comportamento, visto em nossa sociedade como um comportamento de

adultos, são comentados entre a monitoria como muito “para frente”. Este comentário, como já referido anteriormente, sinalizaria para o entendimento de que o acampante já incorporou muito do que é considerado o universo da vida adulta (principalmente o da esfera sexual), comparativamente com os outros acampantes de sua idade. Porém, com tantos casos de adolescentes expressando por meio de conversas com seus pares o interesse em passar por essas experiências amorosas e sexuais, coloco como questionamento se o comportamento se trata de uma apropriação da vida adulta ou de outros modos de se viver o afeto na adolescência?

O processo histórico civilizatório que se deu através das relações de poder de uma sociedade adultocêntrica ditou e regulou os corpos e comportamentos apropriados condicionando-os a atitudes adequadas para cada faixa etária. Portanto, causam incômodo e desconforto aos adultos as situações em que percebem comportamentos que estão fora desses padrões sociais estabelecidos em seus imaginários e que por ventura se tornam públicos ou fujam à regulação e ao controle das relações e dos afetos por parte dos adultos.

É importante observar que cada vez mais cedo, adolescentes têm absorvido códigos comportamentais considerados pelos pais, professores e instituições como adultos, sendo que isto pode ser encarado ou como parte do processo de maturação ou como um “atropelamento” das fases de vida, a depender do interlocutor, do grupo social e do comportamento em questão.

No acampamento os comportamentos que são interpretados como à frente de sua faixa etária por parte dos gestores, coordenadores e monitores são códigos que trazem maior acei-

tação e liderança entre os adolescentes e os seus pares. É por meio desses códigos e de sua sexualidade que os acampantes também se autoafirmam diante dos demais. O comportamento relacionado à sexualidade entre eles é, então, ambíguo: do mesmo modo que traz aceitação pelos seus pares também pode ser reprimido pelos responsáveis pelo acampamento. É nesta dialética que os adolescentes encontram formas de subverter o controle e produzir outros sentidos sobre o corpo, além de viverem outras experiências e realizarem suas descobertas sobre desejos e afetos.

Considerações finais

Durante a pesquisa, me interessava compreender as negociações e disputas de poder sobre o corpo entre os adolescentes e seus monitores em acampamentos educativos de lazer. Procurei entender quais os significados que os adolescentes frequentadores desse tipo de instituição dão ao corpo e à sua sexualidade e como eles vivenciam estes entendimentos.

Identifiquei no acampamento Corujas uma estrutura hierárquica adultocêntrica que estabelece uma rotina bem definida, com um sistema de regras e punições combinado às relações de poder para que os corpos e emoções sejam controlados em acordo com uma perspectiva adulta, de certo grupo social proveniente de classes médias, cujos filhos estudam em escolas privadas. Os adolescentes criam estratégias para burlarem a vigilância adulta, transgredindo as expectativas de comportamento para a sua faixa etária. Buscam por meio de subversões às regras do acampamento agir de acordo com as demandas de

seus corpos e emoções, reivindicando a expressão de sua autonomia e de sua sexualidade.

Os acampantes demonstram ter seus códigos próprios de interação agindo de forma estratégica nas relações hierárquicas e entre eles mesmos. Muitas vezes, eles tinham a percepção de quando estavam sendo controlados e compreendiam as relações de poder entre eles e monitores. Negociavam e exerciam esse poder manipulando as percepções dos monitores e de seus pares sobre suas atitudes e intenções. Portanto, as relações do acampamento se constroem em meio a um campo de negociações em que se forma uma rede de afetividade na qual se confundem momentos de horizontalidade e hierarquia.

Dessa forma, os adolescentes se colocam e se reivindicam enquanto indivíduos integrais com as suas percepções e convicções de mundo, e não enquanto indivíduos em construção para a fase adulta a serem moldados conforme padrões sociais. As reflexões que surgiram a partir desta pesquisa são úteis para pensar na adolescência desde outras perspectivas, assim como nas instituições adultocêntricas e suas percepções sobre esta fase de vida.

Existem poucos estudos antropológicos e sociológicos que analisam a concepção da adolescência e essas propostas institucionais de lazer, o que aponta para a necessidade de realização de outras pesquisas que permitam entendermos como funcionam estas instituições e outras similares, que ofertam colônias de férias e propostas pedagógicas de lazer, principalmente no que diz respeito ao modo como elas definem os adolescentes, e para quem e para quais objetivos seus serviços são destinados. Seria interessante explorar essas relações também

pelo viés dos marcadores sociais de gênero e etnia em pesquisas futuras, podendo render ainda mais análises relevantes para discussão.

Referências bibliográficas

Duarte, Claudio Quapper. **Sociedades adultocêntricas**: sobre sus orígenes y reproducción. Última década nº36, cidpa valparaíso, julio 2012, p. 99-125.

Elias, Norbert. **O processo civilizador, volume 1**: uma história dos costumes; tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Foucault, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete, 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Silva, Renata Laudares. Atividades recreativas em acampamento de férias. In G. M. Schwartz (Ed.) **Atividades recreativas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2004, p. 72-93.

Urresti, Marcelo. Adolescentes, jóvenes y socialización: entre resistencias, tensiones y emergências. In: **Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades**. Juarez Dayrell, Maria Ignez Costa Moreira, Márcia Stengel (Orgs). Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2011.

Vivolo-Filho, M. A. **Acampamentos no Brasil**: aspectos históricos e importância social. Dissertação de MBA. Universidade de São Paulo, 2003.

ADOLESCENTES INFRATORES, O CAMPO E AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES A PARTIR DAS ANÁLISES DE GÊNERO

Elida Damasceno Braga

Há alguns anos estou envolvida com o tema “Juventudes”. Seja na formação de novos operadores de segurança pública com disciplinas como Direitos Humanos, Ética e Mediação de Conflitos; seja na Educação de Jovens e Adultos em um bairro de periferia da cidade de Aracaju; tenho oportunidades diárias de observar e interagir com muitos jovens. Alguns destes vivem em situações precárias e longe do que entendemos por dignidade humana.

Este artigo faz parte da investigação de doutorado, que está em curso desde março de 2015.

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestra em sociologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: elidabraga74@gmail.com

A pesquisa com a qual estou envolvida nos últimos anos trata de mulheres adolescentes em conflito com a lei que estão cumprindo medidas socioeducativas na Unidade Feminina – UNIFEM¹, localizada em Aracaju – Sergipe. A mesma objetiva compreender os sentidos construídos sobre as adolescentes em conflito com a lei, produzidos sob a ótica do Estado e dos envolvidos no sistema socioeducativo. Outra questão da investigação é observar o modo como as adolescentes se percebem nesse processo e constroem a ideia do que é viver na instituição, assim como elas percebem tais intervenções, ou seja, quais as percepções de si neste contexto.

Dentro dessa grande temática, escolhi apresentar aqui parte da pesquisa e seus percursos iniciais, ou seja, uma análise sobre a relação entre o tema mais geral do campo de estudos sobre adolescentes infratores coligidos com as potencialidades de pesquisa a partir da análise do universo e da rotina da unidade supracitada e também sob o recorte de gênero. Em outro momento trago algumas provocações que emergiram do campo, bem como alguns conceitos que têm contribuído para um entendimento inovador sobre o tema.

Adolescentes infratores: a categoria, o sistema e a legalidade diante de um contexto histórico

A temática da adolescência só aparece como campo de pesquisa científica no final do século XIX. Veiculada, inicialmente, como um período de confusões e estresses ligados às questões

1 Unidade Feminina Maria do Carmo Alves–UNIFEM.

da sexualidade, o conceito adolescência foi trazido à cena das ciências sociais por Stanley Hall. Ele a trata como período marcado por inquietações e confusões de papéis. Para o autor, o adolescente é um sujeito primitivo que carrega todas as forças da natureza em si. Tais forças podem gerar desajustes, mas também colaborar no processo de desenvolvimento humano e noções de civilidade (Hall, 1904). Na base dessa teoria está o processo acelerado de crescimento do corpo, da mente e dos sentimentos, bem como uma nova carga de energia que se introduz no período da puberdade.

Esse autor elaborou uma ideia de adolescência na qual predominam argumentos médicos, cognitivos, psíquicos e científicos, sendo absorvidos também como argumentos jurídicos. A questão que Stanley Hall levanta para a época está no fato de saber quem é esse indivíduo que está numa fase de vida que pode ser entendida pela transitoriedade da infância para a vida adulta. São vários os elementos, tais como, maturidade psicológica, emocional, desenvolvimento da força física, ou seja, corpo e mente.

Tal concepção foi disseminada no ocidente, demarcando a adolescência como uma fase crítica da vida. Com isso, campos do conhecimento científico, bem como o Estado, se apropriaram desses elementos para direcionar políticas e modos de compreensão desta fase da vida, construindo uma noção do que seja adolescência, inclusive juridicamente.

Todavia, o trabalho de Stanley Hall também foi criticado. Uma das críticas mais enfáticas recai sobre o suposto determinismo de que a adolescência é representada como um momento fisiológico e psicológico de modo universalizante. Mead

(1961), no entanto, questiona a universalidade dos conflitos envolvendo adolescentes. Essa autora leva em conta o histórico de vida individual e as condições culturais nas quais os adolescentes se desenvolvem. A mesma vai relativizar a adolescência enquanto fase da vida com situações que dependam das condições culturais vivenciadas.

Outros estudos se seguiram, nos quais essas condições culturais foram evidenciadas. O foco das observações passou para os diferentes grupos sociais e suas diferenciações. Com isso, os modos de vidas e suas experiências foram visitados por diversos pesquisadores a fim de obter a compreensão dessa diversidade cultural (Feixa, 1996). Na década de 1960, surge a proposta dos Estudos Culturais, para os quais a rebeldia, a revolta e a delinquência são entendidas como resistência. Assim, o comportamento cultural das juventudes irá contracenar no campo das teorias e dos conceitos com as relações entre a fase da adolescência e delinquência.

Dentre os autores que abordam a temática, vale destacar Carles Feixa. Este faz uma análise crítica da noção de adolescência, situando as várias mudanças que ocorreram no panorama social no início do século XX. Por exemplo, as reformas na escola, mercado de trabalho, família e serviço militar. Tais mudanças permitiram o surgimento de uma nova geração com uma cultura própria, diferindo dos adultos. Essa geração aponta para a construção de uma categoria que se refere à fase da vida situada entre a infância e a maioridade, com um público que não é mais criança, mas que também não é adulto. A adolescência, portanto, foi inventada nesse contexto (Feixa, 2006, p. 65).

Desse modo o autor coloca a adolescência como algo ambivalente, tendo em vista o reconhecimento social de várias instituições sociais (escolas, internatos, tribunal de menores) de que estes indivíduos já não são mais crianças, tampouco adultos (Feixa, 2006, p. 66). Neste sentido, percebemos os adolescentes também como jovens, haja vista uma categoria englobar a outra até mesmo nos códigos vigentes de acordo com a faixa etária².

A partir da década de 1950, segundo Feixa (2006), com a modernização e o desenvolvimento, a realidade juvenil passa a ser objeto de estudo. Para a época, os jovens eram vistos como problemas. Daí, portanto, aparecem os estereótipos de desviados, anômicos, entre outros. O segmento jovem mais visível socialmente eram os aqueles então denominados como delinquentes, alcoólicos e rebeldes, entre outros.

Nas décadas seguintes, os estudos sobre juventudes começaram a ampliar seu espectro, especificamente no campo da sociologia. Todavia, não se tratava de uma perspectiva geracional de crianças, adolescentes ou jovens, mas como sujeitos de estudos em grupos isolados, por exemplo: índios, homens, mulheres, trabalhadores. Feixa (2006) assinala que a desculpa para não se trabalhar a categoria geracional se dava pelo fato de que ainda não havia um conceito formado de infância, nem de juventude.

Só na década de 1980, como situa o autor, essa visão estereotipada começa a desaparecer e o cenário da juventude passa

2 O Estatuto da Criança e do Adolescente traz a população adolescente para a faixa dos 12 anos completos aos 18 incompletos. No Estatuto da Juventude, estes são assim denominados quando estão entre os 15 e 29 anos. Assim entre os 15 e 18 anos incompletos as duas categorias, jovens e adolescentes, se encontram.

a ocupar um lugar central, ao invés de marginal. Estudos sobre culturas juvenis passaram a se desenvolver desde então. Para Feixa (2006), pode-se pensar sob três aspectos para os quais as investigações nas ciências sociais podem avançar nas próximas décadas, a saber: a construção histórica e cultural; as releituras das teorias sobre gerações na ótica latino-americana e as mudanças da juventude na era da globalização.

Nesse ponto, voltemo-nos um pouco para observar a construção histórica e cultural do Brasil no tocante à colonização e, com ela, certo descompasso em relação à uma parte da população, ou seja, a que vive em situação de precariedade. Para se ter ideia, até a década de 1950, por exemplo, havia uma instituição no Brasil chamada Roda de Expostos. Ela foi importada de Portugal, no século XVIII, para conter situações como o abandono e o infanticídio. As Rodas recebiam as crianças rejeitadas sem que o expositor fosse identificado. A mortalidade infantil na época era alta e várias crianças morreram pouco depois de terem sido deixadas na Roda. Quando não foram depositadas nas rodas de expostos, foram deixadas em lugares diferentes e, muitas vezes, mortas por animais (Marcílio, 1997, p. 66).

É a partir desse momento que uma prática muito comum no Brasil acontece, a adoção. Famílias que adotavam crianças expostas obtinham assistência do governo. No entanto, elas cresciam e muitas eram devolvidas ou abandonadas novamente. Daí via-se vagando pelas ruas na prática delitiva, quando sobreviviam à fome e às doenças. Neste contexto, surgem as casas de correção para menores e o código juvenil. Sistema punitivo que durou até a criação do Estatuto da Criança e do Adoles-

cente, em 1990, na perspectiva de se modificar a perspectiva da correção para a dimensão pedagógica (Marcílio, 1997, p. 67) e ressocializadora.

Todavia, nos dias de hoje, a produção de conhecimento sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, 28 anos após sua criação, abre espaço para uma série de questionamentos relativos a sua concepção e aplicação. O sistema de justiça juvenil carece de discussões sobre a definição clara de papéis. Tais questões marcam o descompasso entre discurso e prática vivenciada nas unidades, para as quais o Estado olha minimamente. Por exemplo, apesar de a unidade estar limpa e decorada, quando se trata do público feminino, isto não garante a reinserção social a partir do critério educacional proposto pelo Estatuto. O que há de mais evidente, sobretudo na unidade feminina observada na pesquisa, é a tensão que se estabelece através do conjunto de forças, controle e punição, na qual o que todas as meninas fazem é observado e relatado aos juízes dos municípios aos quais seus processos estão vinculados. A ênfase predominante é o vigiar e o punir (Foucault, 2011).

Mesmo assim, o aparato que trata dos adolescentes em conflito com a lei no Brasil é denominado de sistema socioeducativo³ e o amparo legal que o rege é o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, criado através da lei 8069/90. O esta-

3 O Sistema socioeducativo de Sergipe é composto por algumas unidades propostas para fins específicos de acordo com as medidas a serem adotadas. Dentre elas, o Centro de Atendimento ao Menor – CENAM (para as medidas de internação do público masculino); a Comunidade de Ação Socioeducativa São Francisco de Assis – CASE (para as medidas de semiliberdade do público masculino); a Unidade Socioeducativa de Internação Provisória – USIP; e a Unidade Socioeducativa Feminina Maria do Carmo Alves – UNIFEM (para todas as medidas aplicadas ao público feminino).

tuto demarca como idade mínima 12 anos completos para ser considerado um adolescente, chegando a 18 anos incompletos, conforme a lei na qual define que “até que a idade seja concluída, todos são menores para fins criminais”. Há, no entanto, uma série de caracterizações retóricas que o difere do Código Penal aplicado aos adultos, tais como: adolescente não comete um crime, mas um ato infracional; o adolescente não é preso e sim apreendido; eles e elas cumprem as medidas⁴ socioeducativas e não a pena de prisão ou detenção.

Com isso, o ECA possui um repertório específico. Contudo, na prática, há pouca diferenciação das prisões para adultos, principalmente se estivermos falando de meninos adolescentes, vale a ressalva. Essa, na verdade, foi a primeira questão que saltou aos meus olhos quando cheguei à unidade feminina para fazer as primeiras observações da investigação. Confesso que fiquei surpresa com as diferenças que encontrei ao adentrar as dependências da unidade. Por exemplo, as mulheres têm um lugar para as refeições, o qual é limpo e apropriado; uma lavanderia na qual podem lavar suas roupas íntimas; todo um cuidado, quase maternal, por parte dos funcionários da unidade. Em uma entrevista que fiz com um ex-diretor do CENAM, ele me disse que uma das razões de rebeliões é quando ocorre falta de material de limpeza para os meninos. Em dias de visitas, pelo menos, eles querem exibir o espaço limpo, pois aguardam seus familiares. Quando isso não acontece é motivo para revoltas e rebeliões.

4 As medidas, previstas no Art. 112º, são: Advertência, Obrigação de Reparar o Dano, Prestação de Serviços à Comunidade, Liberdade Assistida e Semiliberdade e Internação (Brasil, 2004).

Na unidade feminina é o oposto, tudo limpo e organizado. Inclusive pude observar, quando me permitiram entrar no espaço mais reservado da unidade, que as paredes das alas das mulheres não contêm pichações, são todas brancas e limpas (isso faz parte das regras a cumprir pelas internas). Deste modo, despontam as noções dos padrões femininos, ora impostos sob a égide do patriarcado, construídos socialmente. Em todos os momentos elas são desafiadas a se comportarem, com boas maneiras, especificamente como “garotas”.

Quando se pensa nas questões de gênero tem-se aí outro ponto de reflexão que emerge das observações do sistema socioeducativo. Tais concepções nesse contexto aparecem bastante demarcadas. O que é ser feminino, o que é ser masculino e pensar sobre isto tem me inquietado bastante. Institucionalmente, se pensa em instituições femininas e instituições masculinas. O Estado, por sua vez, olha para essas instituições, ora para os meninos como ofensores e descumpridores das normas, vendo-os sob formas estereotipadas, ora para as meninas, evocando os afazeres domésticos a fim de que na instituição se mantenha estes mesmos valores, haja vista a suposição de que os mesmos foram perdidos ao entrar para o mundo das delinquências. Assim, educam-se as mulheres “desviadas” do papel ora proposto para elas na sociedade e as mantêm “protegidas”. Vejamos um pouco da minha incursão ao cotidiano da unidade feminina e os papéis desempenhados nesse contexto.

Os primeiros contatos com o campo

Era uma manhã de terça-feira quando fui anunciada do porção principal da Fundação Renascer para o ambiente interno da UNIFEM⁵. Um lugar arborizado que abriga a parte organizacional de todo o sistema socioeducativo de Sergipe. Ao longe, bem ao fundo da fundação, se avista um muro pichado com redes de arames farpados próprios das casas de detenção. Enquanto me aproximava, era como se cortinas fossem se abrindo e, diante dos meus olhos, novos modos de vidas se descortinassem. Era um misto de apreensão e incertezas do que iria encontrar. Um novo anúncio para minha entrada. Desta vez, uma vigilante de empresa privada que, prontamente, me colocou para dentro da unidade. Na entrada eu visualizava um corredor que, posteriormente, me levaria às alas onde as internas estavam. Fui recebida pela diretora e pelo coordenador pedagógico que me mostraram todo o complexo logo em seguida. Conheci as salas de estudos, cozinha, refeitório, lavanderia e, por último, as alas (pelo lado de fora das grades) onde as meninas vivem (nos três regimes: internação, provisório e semiliberdade).

Confesso que esperava um ambiente mais hostil. Cheguei a UNIFEM bastante apreensiva e, para minha surpresa, no primeiro encontro que tive com elas, ao entrar na sala de aula, uma das internas correu para me abraçar e disse: “Me dá um abraço?!”. Pouco tempo depois eu iria entender o quanto de emoções circunda aquele lugar, assim como a complexidade em torno disto.

5 A Unidade Socioeducativa Feminina Maria do Carmo Alves pertence ao Sistema Socioeducativo de Sergipe e é gerenciada pela Fundação Renascer.

A partir daquele momento começaram a se desenvolver as relações de subjetividades do trabalho de campo nas imagens que foram se construindo entre pesquisador e pesquisado. O movimento de estar no campo provoca surpresas. O trabalho traz novos direcionamentos. Quando nos deslocamos, buscando pistas para seguir adiante, surgem novas proposições, novos dados e novas formas de pensar e compreender o que fora proposto. Deste modo, o campo nos reserva cenas, momentos, diálogos incríveis, os quais tornam a pesquisa em um movimento vivo e surpreendente.

Vários sentidos vão se estabelecendo entre pesquisador e pesquisados, sentidos e sentimentos, as emoções se estabelecendo a cada dia, tais como acolhimento, receptividade, brincadeiras que demarcam a entrada no mundo delas, em uma espécie de permissão para isto. Por exemplo, é comum eu chegar a UNIFEM e elas já estarem em aula, o início das atividades com seus horários rígidos faziam com que me cobrassem pelo atraso com brincadeiras do tipo: “Você vai ser demitida viu! Isso são horas?”. Isso virara uma algazarra e as portas de entrada naquele espaço, naquele mundo, iam se abrindo, surgindo conexões necessárias para o avanço da pesquisa.

A proposta, a partir de então, é adentrar cada vez mais e compreender as questões da delinquência feminina que estão imbricadas por diversas problemáticas. O fato de haver um modelo preestabelecido para ser mulher e estas que estão em conflito com a lei quebrá-lo, já as propicia, em certa medida, serem consideradas anormais. O modelo da menininha boazinha, frágil, submissa, do lar é rompido. Há também o fato de serem aco-

lhidas sob o imperativo do patriarcado⁶ e do machismo. Em geral, elas não são tratadas de forma igual em relação aos homens dentro do sistema. Todavia, há um trato específico para as mulheres, uma forma diferenciada de tratamento, sendo mais complacente e amenizada, como já coloquei no início deste texto.

Sobre os dados fornecidos pela UNIFEM

Na fase inicial, de nível exploratório para a pesquisa, a inserção prévia ao campo foi feita junto à Fundação Renascer⁷. Foi realizada então uma consulta a fim de obter dados⁸ reais junto à referida fundação. Recebi dos gestores um arquivo intitulado “Perfil dos adolescentes 2013”, o qual não revelava o quantitativo de adolescentes, tornando-se em dados⁹ obsoletos.

6 De acordo com Weber (1999), o patriarcado é visto como a forma de dominação exercida dentro de regras fixas e que, geralmente, se dá na esfera econômica e familiar. O autor define dominação como a probabilidade de encontrar obediência a algo específico. Enquanto que o poder significa, para ele, a capacidade de impor a própria vontade dentro de uma relação social. Para Sorj (1992) esse poder “é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social”. Assim, podemos pensar a subordinação feminina dentro de um contexto de relações hierárquicas sob esses aspectos. No caso das mulheres adolescentes em conflito com a lei, isto é ainda mais reforçado, por conta das relações de poder e hierarquia que compõem a instituição.

7 Atualmente responsável pela administração do CENAM/USIP, além da Unidade Socioeducativa Feminina Maria do Carmo Alves – UNIFEM e da Comunidade de Ação Socioeducativa São Francisco de Assis – CASE.

8 Os dados fornecidos aparecem apenas em termos de percentual, não revelando, por exemplo, quantos jovens compõem o sistema. Isso dificulta a amostra baseada no universo total.

9 Esses dados nos dão um conhecimento prévio do universo a ser investigado e foram coletados no ano de 2013. Todavia, desde maio de 2014, tento estabelecer contato direto com a UNIFEM e não obtive êxito até a entrega do projeto. Os dados que solicitei sobre as adolescentes femininas ainda não foram liberados. Por telefone, fui informada da mudança que ocorreu com a pessoa responsável por dados estatísticos na instituição. Por isso, os dados que obtive até agora são gerais.

No início de 2015, estabeleci contato com a nova diretoria da UNIFEM. A mesma se dispôs a contribuir com a pesquisa e permitiu acesso às estatísticas do ano de 2014. A comunicação foi bastante favorável, no entanto, foi uma conversa rápida, pois uma das internas entrara em trabalho de parto naquela tarde e ela esperava a condução da mesma à maternidade. A diretora relatou sobre “não ser o momento mais propício” a uma visita pelas dependências, por conta da chegada de cinco adolescentes ainda em fase de adaptação às regras e às normas institucionais, pois, muitas vezes, chegam agressivas (havia uma bastante inquieta). Ela informou da disposição das alas, pois para chegar às demais dependências da unidade faz-se necessário passar pela frente dos quartos das internas, o que poderia ocasionar algum incidente.

A diretora da unidade salientou que essa agressividade inicial dura o tempo necessário para as adolescentes se adaptarem ao ritmo e normas da instituição. Atualmente, a rotina da unidade é seguida através de um Quadro de Trabalho Semanal (QTS), documento importado das instituições militares, o qual fora incluído nesse sistema na gestão de uma oficial da Polícia Militar que esteve à frente da instituição entre os anos de 2007 e 2009.

Ainda sobre a visita, a então¹⁰ diretora se comprometeu em enviar um arquivo com os dados atualizados de 2014, ressaltando que omitiria apenas o nome das adolescentes por questões legais. Sobre o documento repassado no ano anterior e da incompletude dos dados, a mesma revelou a falta de conhecimento sobre o assunto, não podendo resgatar dados dos anos

10 No decorrer do ano de 2015 a mesma teve que se afastar do cargo porque engravidou.

anteriores, mas, somente, a partir de 2014. Isso revela um rompimento com a história da instituição, uma descontinuidade e travamento na produção de dados sobre a mesma.

Um arquivo, dias depois, foi enviado, do qual se depreende: durante o ano de 2014, deram entrada na UNIFEM 34 adolescentes; destas 26% são reincidentes, ou seja, já cometeram outras infrações; 52,9% se declaram usuárias de drogas, mas o documento não especifica quais; as infrações mais cometidas ainda continuam sendo roubo, em três especificidades, perfazendo 73,5% dos casos, seguido de tentativa de homicídio com 11,8%. Observe de forma detalhada:

Tabela. Infrações cometidas pelas adolescentes que passaram pela UNIFEM em 2014.

Tipos de infração	Frequência	Percentual
Roubo	13	38,2
Roubo Majorado	10	29,4
Roubo Qualificado	2	5,9
Tráfico	2	5,9
Tentativa de homicídio	4	11,8
Lesão corporal	1	2,9
Estupro	1	2,9
Homicídio simples	1	2,9
Total	34	100%

Fonte: UNIFEM (dados da instituição)

Sobre as medidas socioeducativas executadas, 88,2% delas estão cumprindo um estado provisório (medida cautelar) e 11,7% medida de internação, sendo que 8,8% evoluíram para a medida de semiliberdade. A idade variou de 14 a 18 anos; 70,5% são da capital e 29,4% vieram dos interiores do estado. Sobre a escolaridade, 73,5% estão no Ensino Fundamental Maior e 23,5% no Ensino Fundamental Menor e uma delas não era se-

quer alfabetizada, perfazendo 2,9% do total. Há um dado interessante no que tange ao uso de remédios controlados; 17,64% fazem uso destes e uma das internas precisou ser transferida para uma clínica especializada durante o ano de 2014.

Dessa maneira, já se observa aqui um panorama diferenciado na organização dos dados da própria unidade, se comparados ao documento anterior, haja vista que agora se sabe o quantitativo de jovens que por lá passaram. No entanto, os dados que foram repassados anteriormente em termos apenas percentuais combinam entre si. Estes não ficam muito distantes quando se observa, por exemplo, a tipificação das infrações, levando a crer que foi negligência de quem organizou o material do ano de 2013, de modo intencional ou não.

Sobre os dados, eles confirmam a interlocução entre baixa escolaridade, uso de drogas, culminando em atos infracionais veiculados midiaticamente como constitutivos da delinquência juvenil. Isso, na verdade, evidencia, já de início, a ausência do Estado e de políticas públicas eficazes. Contudo, há um discurso implícito no sentido de que a responsabilização dos atos praticados nesse contexto é tão somente das adolescentes.

Construindo meu espaço na instituição

No segundo semestre de 2016, depois de prévia autorização, comecei a frequentar semanalmente a Unidade Socioeducativa Feminina Maria do Carmo Alves-UNIFEM. Ela é a única instituição no estado de Sergipe que acolhe as adolescentes mulheres em conflito com a lei. Como também sou professora, fui inserida na unidade como uma espécie de estagiária, com a

função de auxiliar as professoras que estão alocadas lá para o ensino fundamental e reforço escolar. Nas semanas que se seguiram fui expondo a pesquisa e o porquê de estar frequentando o local. Elas acolheram muito bem a ideia, demonstrando interesse em participar¹¹.

Há diversas atividades na unidade, dentre as quais as disciplinas de música, arte e teatro. As internas usam uniformes cedidos pela instituição, bermuda azul, camiseta branca e chinelos verdes. Este uniforme varia para outro usado apenas em dias festivos, quando usam calça jeans e camisa polo rosa. Em geral, elas estão com os cabelos presos, salvo uma menina que sempre fazia um penteado no qual jogava o cabelo de lado (uma espécie de marca registrada dela). Muitas tatuagens, de diversos tipos e nomes. Em geral, utilizam linguagem e gestos pornográficos e quando estão juntas têm grande necessidade de estarem se abraçando e se acariciando¹². Elas demonstram um cuidado especial com as unhas, sempre pintadas em sua maioria. Lá elas dispõem de um dia de beleza semanal, no qual é permitido cuidados com cabelo e unhas por exemplo. Estabeleci um bom diálogo com as mesmas e já são comuns algumas brincadeiras para me recepcionar. Marcam os dias e cobram quando não vou e algumas continuam pedindo abraços quan-

11 Conversei sobre o meu desejo em ouvi-las, de saber um pouco mais sobre elas e sobre o que pensam. Sempre peço que escrevam suas impressões sobre as nossas conversas e os momentos que estamos juntas na sala. A professora abre espaço para diversos temas e alguns deles são sugeridos por elas. Combinamos que nos dias que vou a unidade se tenha esse espaço durante a aula e eu sempre aviso antes a fim de não atrapalhar o plano de aula dela e o andamento da mesma.

12 Um dia desses uma delas me pediu que desse uma aula sobre sexualidade. Entre muitas gargalhadas e euforia ela disse: "falo sobre o que você quiser se você der essa aula!!".

do chego. Com o passar dos meses, os contatos foram ficando mais esparsos. Houve o período de férias do ano letivo que se seguiram às festividades natalinas da unidade.

Em 2017, quando retornei à UNIFEM a fim de restabelecer o contato com as internas, também solicitei à diretora a atualização de dados estatísticos da unidade. Até setembro daquele ano, já passaram pela unidade feminina 44 adolescentes, dentre as quais duas por homicídio, sendo que uma cometeu um homicídio qualificado¹³. Infrações desse tipo não são comuns entre as meninas, haja vista a maior incidência infracional recair sobre o roubo majorado¹⁴ com um total 26 casos que já deram entrada no ano de 2017. Um dado interessante também é o fato de apenas três adolescentes das 44 que por lá passaram são reincidentes de atos infracionais.

13 Segundo o Código Penal (Decreto-Lei 2.848/40), o homicídio qualificado é aquele cometido em circunstâncias que tornam o crime mais grave do que já é. O homicídio simples, por mais que o adjetivo possa parecer impróprio, é o ato de matar uma pessoa em circunstâncias que não ampliem a magnitude deste ato extremo. Dependendo do motivo, o homicídio simples pode até resultar em pena menor. Por exemplo, se o agente comete o crime “impelido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida a injusta provocação da vítima”. Acesso em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/07/16/homicidio-qualificado-e-crime-hediondo-08/10/2017-às-16h11>.

14 Art. 157 - Subtrair coisa móvel alheia, para si ou para outrem, mediante grave ameaça ou violência a pessoa, ou depois de havê-la, por qualquer meio, reduzido à impossibilidade de resistência:§ 2º - A pena aumenta-se de um terço até metade: (...)

I - se a violência ou ameaça é exercida com emprego de arma;

II - se há o concurso de duas ou mais pessoas;

III - se a vítima está em serviço de transporte de valores e o agente conhece tal circunstância.

IV - se a subtração for de veículo automotor que venha a ser transportado para outro Estado ou para o exterior; (Incluído pela Lei nº 9.426, de 1996)

V - se o agente mantém a vítima em seu poder, restringindo sua liberdade.

§ 3º Se da violência resulta lesão corporal grave, a pena é de reclusão, de sete a quinze anos, além da multa; se resulta morte, a reclusão é de vinte a trinta anos, sem prejuízo da multa (Brasil, 2008).

Nesse ínterim, tenho participado de todos os eventos mais importantes da instituição. Aos poucos a equipe gestora e os agentes de segurança me veem como parte desse universo. No segundo semestre de 2017, por conta da qualificação do doutorado, me afastei um pouco. Agora em 2018, retomei as visitas e tenho ido regularmente à Unidade. Quando demoro mais que uma semana, elas perguntam por mim. Trabalho diretamente com uma das professoras e esta tem sido fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, pois sugere temática e formas que podem ser trabalhadas com as garotas. Tive também um avanço técnico no processo quando a diretora permitiu que gravasse os encontros. Isto tem ajudado bastante nas buscas por categorias e, como elas estão cada dia mais soltas e falantes, não conseguiria captar tudo sem esse auxílio.

Bem, podemos ver que o processo de pesquisa é composto desse movimento, alterações e atualizações. É interessante pensar a pesquisa científica como algo que não é meramente artificial e deixar que este fluxo nos encaminhe às muitas reflexões que devem ser feitas sobre esse tema. Algumas delas veremos a seguir, começando pelas proposições de gênero.

Os debates sobre gênero: entre saberes e poderes no contexto de desigualdades

As reflexões sobre juventudes suscitam formas de pensar e repensar outros termos das ciências sociais, dentre eles o gênero. As concepções de gênero têm ocupado lugar de destaque nas ciências sociais, contribuindo para o conhecimento das relações sociais. Sobre essas formulações de gênero quero des-

tacar as noções que trabalham com a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. Aproximo-me das questões trazidas por Brah (2006) quando a mesma se propõe a compreender as dinâmicas do poder visto sob a perspectiva da diferenciação. Penso nas histórias que me são contadas pelas adolescentes, seus percursos de vidas e o quanto são marcadas das mais diversas formas e motivos. Tais formulações permitem uma aproximação não apenas no que se refere à diferença sexual, mas essas

categorias existem em e por meio das relações entre elas. Por esse motivo são categorias articuladas. As categorias de diferenciação não são idênticas entre si, mas existem em relações íntimas, recíprocas e contraditórias. Nas encruzilhadas dessas contradições é possível encontrar mudanças (Piscitelli, 2008, p. 268).

Assim, é nessa perspectiva que eu me proponho a pensar a categoria gênero. De modo mais amplo, permitindo a correlação com diversas categorias que permeiam o social. Entretanto, proponho a busca pela agência dessas jovens mulheres, a capacidade de ação, para além de estar apenas na esteira do masculino, tal qual reforça o senso comum.

Para encontrar essas possíveis mudanças é necessário entender os mecanismos de poder na diferenciação social (Piscitelli, 2008, p. 268). A diferenciação do poder, de acordo com Foucault (2003), está no fato de alguns indivíduos poderem mais ou menos determinar a conduta de outros, entretanto, não de modo repressivo, usando força física, mas pelos atributos de dominação. Essa conjuntura de poder pode desencadear, segundo o autor, resistência e recusa, quando não há sujeição de uma

das partes aos propósitos estabelecidos dentro das relações. Isso contribui para que as relações de poder sejam complexas e produtoras de outros poderes.

Na dimensão desse debate podemos pensar nos espaços institucionais que se ocupam das adolescentes mulheres em conflito com a lei. Espaços nos quais as dimensões das relações cotidianas, os discursos produzidos, os entraves e conflitos vivenciados em toda sua pluralidade, em meio às relações de poder existentes, são pouco explicitados.

Para Foucault (2011), os saberes, técnicas e discursos produzidos se misturam com as práticas de poder exercidas sobre os corpos, sendo o poder exercido através do domínio do corpo, sem necessariamente tocá-lo. Muito mais no âmbito da consciência que no físico. Tais práticas dentro das instituições socioeducativas, por exemplo, são constitutivas do que Foucault (2011) chama de adestramento, ou disciplinarização. A essa conjuntura social, vista por Foucault (2011) como sociedade disciplinar, compete à função de docilização dos corpos, a fim de torná-los úteis por meio do poder disciplinador.

O poder, segundo Foucault (2003), configura-se em lugares estratégicos na sociedade, num tipo particular de relação que influencia e modifica a conduta dos indivíduos. A diferenciação do poder está no fato de que alguns indivíduos podem mais ou menos determinar a conduta de outros, entretanto, não de modo repressivo, usando força física, mas pelos atributos de dominação. Essa conjuntura de poder pode, também, desencadear, segundo o autor, resistência e recusa, quando não há sujeição de uma das partes aos propósitos estabelecidos dentro das relações. Isso contribui para que as relações de poder sejam complexas e

produtoras de outros poderes. Assim, o controle dos corpos se dá por técnicas outras que não seja mais a violência física em si, como já fora na época dos espetáculos punitivos¹⁵.

Efetivamente, tais aspectos teóricos nos ajudam a compreender o mundo social e obter novos olhares sobre os campos investigativos. Embora, os avanços sejam reais, vale ressaltar que o patriarcado, a colonialidade de gênero, a masculinidade hegemônica são concepções nas quais se podem entender que o nosso pensamento é colonial e se desdobra socialmente a partir disto, em um pensamento hierarquizante.

O surgimento de pautas que se interseccionam através dos marcadores de diferenças, a saber, raça, classe, sexo, colonialidade, precarização, dentre outros, faz com que destas discussões surjam outras. A fragmentação facilita o processo de sair da invisibilidade, bem como tenta dar conta das várias demandas que se apresentam. Isso nos coloca frente à produção de subjetividades.

A categoria mulher, no entanto, continua essencializada. A mulher continua sendo reificada mesmo quando diz que pode fazer muitas coisas. Pode estar presente em espaços essencialmente masculinizados, ainda assim, continua marcada como mulher. Neste sentido, é importante segundo Brah (2006) entender as categorias que se articulam em torno dessa mulher, tais como, raça, sexualidade, classe, trabalho, nacionalidade, entre outras. Assim, a

15 As punições físicas, os castigos-espetáculos, foram por muito tempo o foco principal do processo penal. Ao se punir o corpo esperava-se desviar o homem do crime. Com o desaparecimento dos suplícios e o nascimento das prisões, surgiu a supressão da liberdade que, de certo modo, também pune o corpo com sua vigilância, privação, mas na forma abstrata da lei (Foucault, 2011).

mulher não pode ser vista como uma categoria única, mas que se percebe a quais categorias está interseccionada.

Dito isso, retomarei essa discussão na continuidade desta investigação. Sigo com mais uma questão que emerge do socioeducativo e nos leva a reflexões também profundas. Trata-se das juventudes delinquentes. Discussão essa, na qual a categoria gênero também aparece bem marcada, bem como uma série de imbricações como o Estado, as políticas e as formas de se relacionar com esses poderes.

Juventudes e violências na perspectiva do juvenicídio e da necropolítica

No Brasil, há uma linguagem oficial para falar de juventudes, a qual se encontra no ECA e no próprio Estatuto da Juventude. Entretanto, na prática, isso tem pouca efetividade a não ser para saber se o indivíduo vai para um presídio ou para uma instituição socioeducativa. As cidades brasileiras, em geral, vivem um cotidiano de muitas violências, com o aumento da criminalidade de acordo com as diversas tipificações. Nos jovens estão concentrados os dados estatísticos de maior relevância criminal. Segundo Adorno (2002), os fatos da violência cotidiana estão elevados à categoria de um dos mais dramáticos problemas sociais nacionais, com sensíveis tensões, em múltiplos planos para que se faça uma análise social. O autor aponta a violência como um campo que comporta vários recortes temáticos, tornando-o bastante complexo.

Em 2017, foi lançado o Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ), no qual o estado de Sergipe ocupa a 9ª posição, dos 27

estados da federação, com relação ao índice de vulnerabilidade. O risco de um jovem negro, entre 15 e 29 anos, morrer por crime de homicídio é 5,85 maior que um jovem branco de mesma idade. No caso das mulheres em Sergipe, na mesma faixa de idade, a taxa de mortalidade de mulheres negras chega a 8,6 por 100 mil para 2,3 mulheres brancas (Brasil, 2017, p.41). Esses dados mostram o que é ser jovem, negro e mulher, no Brasil, sem esquecer, no entanto, de outros marcadores, tais como precarização e criminalização, que também aparecem no contexto.

Os dados acima, somados às leituras sobre juvenicídio, nos colocam frente a um panorama inquietante. Os mesmos constituem-se em importante suporte para pensar diversas questões do sistema socioeducativo. O termo foi cunhado pelo mexicano José Manuel Valenzuela Arce para explicar a matança e o desaparecimento indiscriminado de jovens que tem se constituído num fenômeno crescente, principalmente em países da América Latina. Com essa lente é possível observar que o Estado está moldando uma compreensão de cuidado bastante diferenciada. De um lado, uma instituição voltada para a mulher adolescente vista sob a lógica do cuidado e proteção. Do outro, numa perspectiva totalmente diferenciada, que é a da contenção, encontra-se a instituição voltada para o homem adolescente. Para os meninos a instituição parece cumprir o papel de depositária, apenas de privação da liberdade. Assim, ao privá-los de liberdade, por conta da suposta ameaça que causam à sociedade, o problema das juventudes em conflito com a lei estaria resolvido, isto numa linguagem oculta obviamente.

Enquanto isso, para as meninas existe maior flexibilidade, maior cuidado, diferenciando muito o tratamento entre um e

outro. Deste modo, há uma construção do ideal de masculino e feminino e, ao que parece, a juventude masculina é mais vulnerável e mais estigmatizada, pois, supostamente, oferece mais perigo e necessitaria, assim, ser eliminada. Essa “juventude que ameaça” reflete a produção e reprodução estatal dessa representação de gênero, numa construção bastante desigual.

Abordar o juvenicídio não significa, no entanto, lidar apenas com morte física, mas também com uma morte simbólica, uma morte de expectativas e possibilidades para que essas pessoas se tornem adultos capazes, com condições de disputar o mercado de trabalho, bem como lugares de poder e prestígio na sociedade. Diante disso, consigo visualizar o atual sistema para adolescentes infratores, tendo em vista que essa questão da delinquência, na maneira como esta ideia é construída, necessita de maior compreensão¹⁶. Ela tem gênero, raça e epistemologia. Deixo uma pergunta para a reflexão dos leitores: como a epistemologia colonialista constrói o delinquente?

Nesse ponto, recorro às reflexões de Achille Mbembe que hoje constituem uma crítica pós-colonial. As formas de demonstrar a dominação através do que o autor chama de necropoder. Um tipo de abordagem que se aplica a pessoas que vivem em um estado precário, ou seja, aqueles que vivem fora da sociedade de bem-estar, ocupando lugares diferentes na cena cotidiana. O autor analisa as estruturas que ainda permanecem após o período de colonização, desenvolvendo uma reflexão sobre a questão da soberania do Estado. Mbembe (2006) se apropria dos conceitos de biopoder de Michel Foucault e os utiliza

16 Tal temática será discutida com maior amplitude no decorrer da investigação.

para analisar as formas atuais de poder em voga na periferia do capitalismo. Mbembe (2006) aponta para a objetivação do ser humano como pertencente ao capitalismo, no qual ele é explorado por forças econômicas e ideológicas. Sua análise pode ser aplicada a toda a periferia do capitalismo, especialmente quando percebemos o fenômeno das “massas supérfluas” vivendo em estado de absoluta precariedade, expulso do atual arranjo socioeconômico e ocupando as margens das grandes cidades.

Assim, em termos de política, observa-se a transição da biopolítica para a necropolítica (Mbembe, 2006). Não há mais uma política orientada para a produção da vida, embora ainda adequada à forma social, mas uma política cujo objetivo é a aniquilação em larga escala. Os indivíduos não são mais lucrativos, não são mais necessários na força de trabalho dentro de um amplo processo produtivo. Pelo contrário, são expulsos e jogados no mercado informal e precário, à margem das cidades. Deve-se enfatizar que uma das dimensões da noção de necropolítica é aquela que se refere à “destruição material de corpos humanos e populações consideradas descartáveis e supérfluas” (Mbembe, 2012, p. 135).

Os atuais cenários sociais, que incluem a violência contra os jovens, são responsáveis pela precarização econômica e social, pela estigmatização, pela impunidade e pela morte. Concentração de riqueza nas potências dominantes e a maioria da população cada vez mais pauperizada e precária, isto é, sendo violados seus direitos e garantias fundamentais (Valenzuela, 2015).

O fenômeno do juvenicídio, portanto, tem como cenário a redução de empregos, condições precárias e o surgimento de atividades ilícitas, sendo a alternativa para a aquisição de bens

básicos. Jovens excluídos do estilo de vida proposto pelas opções de consumo neoliberal. O autor apresenta estatísticas que definem as condições de vida dos jovens no mundo, para qual dos sete milhões da população do planeta, os jovens de 15 a 24 anos constituem 17%. Fatos como regiões violentas do mundo, regiões pobres com necessidades como saúde, educação, vestuário e transporte público não são oferecidas corretamente.

A economia informal surge como uma opção para aqueles que estão em situação de pobreza ou vulnerabilidade. Valenzuela (2015) coloca a precarização como um elemento que define essa condição de vulnerabilidade. Outra questão que a autora destaca é o conceito do estigma de Ervin Goffman, no qual as pessoas são identificadas através de marcas negativas, impedindo a aceitação social total. As pessoas estigmatizadas são desacreditadas no grupo ao qual elas pertencem. Estas são desacreditadas, desqualificadas, tornam-se propícias para a aceitação social dos jovens. O julgamento que se faz sobre determinados grupos de pessoas, estereótipos, constrói posições endurecidas e impermeáveis, juntamente com o estigma, o racismo, funcionando como um sistema de classificação social (Valenzuela, 2015). Isso os torna descartáveis, ou seja, menos importantes socialmente e colocados para vários tipos de exclusão, incluindo a vida. Achille Mbembe (2006) descreve essas disposições com o termo *necropoder*, isto é, o poder da morte. No caso dos regimes políticos atuais obedecerem ao esquema de deixar viver e decidir quem deve morrer.

É uma espécie de economia da morte em suas relações de produção e poder. Os governantes – e grandes grupos econômicos – exercem autoridade com o uso da violência e decidem

sobre a vida e a morte. Existem ainda outros componentes que contribuem para o aumento das condições estigmatizantes. As condições de classe, gênero, etnia, também são variáveis que aparecem na precarização e vulnerabilidade, além da estigmatização, criminalização e morte. Aqueles que têm poder, portanto, tendem a ver os jovens como rebeldes, violentos, vagabundos, membros de gangues, perigosos, anarquistas e criminosos. De lá, observa-se que o juvenicídio constrói uma imagem criminal do sujeito juvenil. No caso dos jovens, as mulheres, o índio, o afrodescendente e as condições propícias à juventude estão estruturadas (Valenzuela, 2015).

Logo, tem-se aqui alguns temas suscitados do campo, os quais merecem muita atenção e reflexão por se tratar de uma discussão atual, requerendo cada vez mais profundidade e compreensão dessas urgências sociais.

Considerações finais

Esse assunto não se esgota. Imbricado por diversas questões sociais e também culturais, o tema da adolescência em conflito com a lei precisa mesmo ser visto e revisto sob ângulos diversos. Foi isso que tentei fazer aqui, de certo modo, criando um ambiente reflexivo para as diversas questões que emergem do campo.

A entrada no campo da pesquisa possibilitou conhecer um modo de vida até então desconhecido para mim e isto envolve uma série de emoções. O trato com as adolescentes, ouvindo suas angústias, sabendo que esperam por mim, para esse momento, e que este tempo tem se tornado importante para elas também, nos mostra que o movimento da pesquisa vai além das questões

obrigatórias. Só o fato de ter adentrado em um campo social de difícil acesso, participando e conhecendo o mesmo, já possibilita compreender questões mais profundas sobre a adolescência em conflito com a lei, as quais ainda insistem em ficar escondidas.

Diante do exposto, a rotina da unidade, com horários rígidos, já permite o entendimento do entrelaçamento das relações de poder que se desenvolvem naquela instituição total (Goffman, 1974). Todavia, é possível notar alguma flexibilidade no trato diário com as garotas, evidenciando diferenciações quando se compara com as unidades masculinas do estado. Outro ponto que merece destaque nessa diferenciação é a dimensão educacional. Na unidade feminina, as expectativas geradas no estatuto parecem ser atendidas. Há muitas queixas da parte de professores e socioeducadores sobre as dificuldades de se manterem em sala de aula nas unidades masculinas, o que geralmente não acontece na UNIFEM. Não consigo desenvolver ainda uma análise mais profunda e detalhada, mas cabe aqui indagar se realmente a dimensão educacional que aparentemente está funcionando com as mulheres atende às demandas dessas adolescentes de um modo eficaz.

Com isso, muitas das inquietações surgidas durante as incursões ao campo dão conta, além do tratamento diferenciado entre homens e mulheres no espaço socioeducativo, de elementos que nos encaminham para uma reflexão sobre necropolítica, ou seja, um sistema que decide quem serve para viver e para morrer. Trata-se de uma conjuntura complexa que, advinda de uma construção histórica e cultural pautada na segregação social de crianças e jovens, contribui para um sistema no qual aparecem discriminações por diversos marcadores

sociais, bem como criminalização e precarização de vidas humanas. Tudo isso, diante da atual conjuntura política, nos faz refletir sobre esses e essas jovens infratores e as formas como o Estado vem tratando a criminalidade juvenil.

Assim, a investigação continua e eu continuo percorrendo pistas que me inquietam dia a dia, mas também me fazem crescer e avançar não apenas como pesquisadora, mas muito mais como pessoa humana.

Referências bibliográficas

Adorno, Sérgio. Monopólio estatal da violência na sociedade brasileira contemporânea. In: Miceli, Sérgio (org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-2002)**. Vol. 4. São Paulo: Anpocs/Sumaré; Brasília: Capes, 2002.

Brah, Avtar. **Diferença, Diversidade, Diferenciação**. Cadernos Pagu. 26, p. 329-365, 2006.

Brasil. Lei nº 8.069, 13 jul. 1990. **Dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente**. 3. Ed. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente, 2004.

_____. Presidência da República. Secretaria de Governo. **Índice de vulnerabilidade juvenil à violência-2017: desigualdade racial, municípios com mais de 100 mil habitantes**. Secretaria de Governo da Presidência da República, Secretaria Nacional de Juventude e Fórum Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017, 87p.

Feixa, Carles. “Antropología de las edades”. In: Prat & Martínez (orgs.). **Ensayos de Antropología Cultural**. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat. Barcelona, Ariel, 1996.

_____, C. Generación XX. Teorías sobre la juventude em la era contemporânea. **Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, Bogotá 4(2), 2006, p. 21-45.

Foucault, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Coleção Ditos e Escritos, v.4. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 39 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, 291 pp.

Goffman, Erving. **Manicônios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Hall, Granville Stanley. **Adolescence**: its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education. New York: D. Appleton and Company, 1904.

Marcílio, Maria Luiza. A roda dos expostos e a criança abandonada na infância do Brasil. 1726-1950. In: Freitas, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

Mbembe, Achille. **Necropolítica**. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Raisons Politiques, nº 21. Editora Melusina, 2006.

_____, Achille. Necropolítica, una revisión crítica. In: Gregor, Helena Chávez Mac (Org.). **Estética y violencia**: Necropolítica, militarización y vidas lloradas. México: UNAM-MUAC, 2012, p. 130-139.

Mead, Margaret. **Adolescência y cultura em Samoa**. 2 ed. Buenos Aires: Paidós, 1961.

Piscitelli, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura** (11), nº 2, p. 263-274, 2008.

Sorj, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade. In: Costa, Albertina e Bruschini, C. In: **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 15 -23.

Valenzuela, José Manuel. **Juvenicídio**: Ayotznapa y las vidas precarias en América Latina y España. José Manuel Valenzuela, coord. - Barcelona: Ned Ediciones; - Guadalajara: ITESO; - Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2015, 274p.

Weber, Max. **Economia e sociedade**. – Fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 2. Brasília: UnB, 1999.

MULHERES E GRAFFITI – A HOSTILIDADE DA CIDADE SOB UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO

Erna Barros

A cidade é hostil à presença das mulheres. A partir dessa afirmação, proponho mostrar a cidade a partir de uma perspectiva de gênero e iniciar uma discussão sobre o transitar das mulheres pelos espaços públicos através da prática de grafiteiras apresentadas a partir de um ensaio fotográfico. A exposição dessas imagens é uma narrativa que pretende refletir sobre a cidade como um espaço planejado segundo uma perspectiva hegemônica do masculino em detrimento

Jornalista pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL (2008), mestre em Multi-meios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2012) e atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia - UFS. E-mail: ernabarros@gmail.com.

do feminino para pensar como ela é também um espaço de hostilidade e reprodução das desigualdades e violências de gênero.

A ideia é também apresentar uma juventude de mulheres que grafita e refletir acerca de como ela se posiciona em sociedade e de que formas esta atuação está nos dando pistas sobre a forma como as mulheres experimentam o espaço urbano.

Assim, entendo que a cidade é por excelência um lugar de tensões sociais. Nesse espaço de reflexão posso então pensar as ações individuais no espaço das ruas e nas relações sociais existentes nelas sob um aspecto de tensionamentos muito específicos: o das relações de gênero, da juventude e da experiência da mulher grafiteira nos espaços públicos da cidade. O problema que se apresenta surge da identificação da cidade como um ambiente complexo onde se configuram e se organizam diferentes experiências do “estar na rua”, principalmente se levarmos em conta quem é o indivíduo inserido neste processo. Se é mulher, adentramos inevitavelmente em uma necessária discussão sobre gênero pertinente à observação de que a inserção da mulher no espaço público da cidade está inserida em um contexto muito maior de lutas e conquistas atreladas às bandeiras feministas ao longo das últimas décadas ao redor do mundo. A ideia de que “o espaço urbano não é neutro” nos indica que a cidade não é a mesma para homens e para mulheres.

A cidade é experimentada pela mulher a partir de diversas limitações que envolvem tanto a estrutura física e organização do espaço urbano quanto o comportamento ainda machista, misógino e sexista de seus moradores. Neste sentido, o graffiti dos muros é uma das formas de intervenção imagética que permite que seus praticantes estejam em contato com os espa-

ços da cidade de maneira muito próxima e, assim, a partir de suas práticas como agentes na cidade nos ajudam a questionar: como e para quem estes espaços se organizam, como e para quem se constroem? Afinal, de que maneira a cidade “se abre” “ou se fecha” àqueles que transitam por entre seus espaços, revelando neste movimento uma arquitetura que atende a uma lógica masculina?

Nesse contexto, falar de graffiti é certamente falar de uma forma de ocupação das ruas feita também por mulheres que repensam (e fazem repensar) o lugar da mulher na sociedade a partir das imagens que produzem e de suas próprias inserções na cidade. Diante disto, reflito sobre como se dá a ocupação e a “tomada” desses espaços em uma perspectiva dos sentidos e das emoções que afloram neste contexto, e indagar: como o corpo feminino experimenta estes espaços? Como eles se percebem nas estruturas excludentes de uma cidade pensada sob uma lógica masculina? Que experiências sensoriais são vivenciadas durante esse transitar pela cidade e como esta experimentação pode revelar um contexto de violências de gênero a que as mulheres estão submetidas diariamente? O que significa ter “medo da cidade”?

Falo principalmente de uma juventude que grafita e reivindica o espaço das ruas para transmitir mensagens e atrair a atenção das pessoas a temáticas que representam suas vivências e protestos cotidianos. As grafiteiras muitas vezes evidenciam em seus desenhos e pichações ações de resistência e também o fazem pelo simples fato de estarem nas ruas, dentro de um universo predominantemente masculino. Grafitar, portanto, é por si só um ato político para a mulher, que se insere neste

contexto como uma agente duplamente transgressora, por ser grafiteira e pelo fato de ser mulher.

Quando as grafiteiras picham e grafitam elas propõem uma pausa no olhar daqueles que estão imersos na correria cotidiana dos grandes centros urbanos. Neste sentido, as informações pelas quais essa juventude se mune para grafitar provêm de discussões de caráter político e social e muitas de vezes de vivências cotidianas que atravessam as definições do que entendo por fazer política. Estou me referindo a uma nova forma de expressão que faz dos muros um espaço de debate, interativo e único que constitui uma nova forma de entreolhar a participação dos jovens no entorno onde vivem. Por isto, entendo que as inscrições realizadas por mulheres nos muros das cidades são também traços de uma juventude ávida por se posicionar no espaço público, obtendo visibilidade para suas lutas através do ato de grafitar enquanto ferramenta política, de representação, de empoderamento e de luta.

Dessa forma, para fomentar tal discussão apresento a seguir um ensaio fotográfico pautado em uma pesquisa de campo no qual acompanhei grafiteiras da cidade de Aracaju-SE em suas saídas para grafitar. Seguem portando três pranchas fotográficas que fazem parte de uma série de registros feitos tanto dentro da Universidade Federal de Sergipe – UFS como no bairro Industrial (periferia de Aracaju) e em outros espaços por onde mulheres grafiteiras transitam, em contato direto com uma cidade ainda hostil a suas presenças, mas que não as impede de deixarem suas marcas nos muros como lugares de representação.

A primeira delas é a sequência “Mulheres e o espaço urbano”, na qual a presença da mulher se mostra enquanto elemen-

to que transita por entre uma cidade que muitas vezes prioriza os carros em detrimento dos pedestres, as estruturas em dissonância com as necessidades de mulheres que ainda veem no transporte público e nos espaços vazios da cidade ameaças iminentes apenas por sua condição de mulher, via assédios e violências de gênero das mais variadas formas.

A segunda prancha “Pichações de protesto, o grito das mulheres” é uma sequência de imagens feitas no Campus da UFS na qual apresento algumas inscrições que simbolizam discussões de cunho político e que têm como pano de fundo questões levantadas pelas pautas feministas ao longo dos anos, como a liberdade sexual das mulheres, a constante luta por espaço e o lugar e posicionamento da mulher na sociedade. As imagens mostram ainda o “atravessamento” das imagens, ou seja, tentativas de “calar” a fala desses muros, com riscos e outras pichações paralelas.

A terceira prancha “Graffiti como espaço de representação” refere-se a imagens feitas no bairro Industrial de Aracaju, local que apresenta grande variedade de grafittis, muitos deles feitos por mulheres que buscam conquistar espaço também nesta atividade que é ainda predominantemente masculina, e muitas vezes machista.





“Pichações de protesto, o grito das mulheres” - Pichações feitas por mulheres na Universidade Federal de Sergipe-UFS, 2016



SOCIABILIDADES, ESTILOS DE VIDA E CULTURAS JUVENIS

Foto: Frank Marcon, 2016



CENA METAL ARACAJUANA: IDENTIDADES E CONFLITOS

Maurício do Vale Wanderley

A Cena Metal aracajuana foi objeto de pesquisa etnográfica por mim conduzida nos anos de 2007 e 2008, na capital de Sergipe, sob a perspectiva dos estudos sobre juventude. Apresento aqui uma caracterização dessa cena, ampliando o trabalho já realizado por outros autores, abordando manifestações identitárias, diversos conflitos daí decorrentes, consumo e a relação com o espaço urbano.

Bacharel em Ciências Sociais pela UFS e mestrando em Ciência da Computação. Acredita que pode “caçar, pescar e fazer crítica após a refeição”. E-mail: vdwanderley@gmail.com

Nesta etnografia não foram encontrados primitivos, selvagens, povos tradicionais, categorias privilegiadas pela prática etnográfica; nem mesmo raças ou etnias. A observação não se deu sobre grupos distantes do pesquisador. A Cena Metal não foi apenas meu objeto de pesquisa, mas também meu círculo de amizades, a cultura que consumi, a música que toquei e o *rolé* dos fins de semana durante a minha juventude.

Passados 10 anos do estudo, pouco do que parecia sólido e vigoroso na cena se manteve da mesma forma, e os conflitos da época talvez façam parte apenas do saudosismo de quem os testemunhou. Entretanto, tal fluidez e esfacelamento são reveladores das características dos estudos sobre a juventude e de suas idiosincrasias. O tema dos estilos de vida associado às formas de identidade que emergem entre os jovens consumidores de música são um campo vasto e interessante implicado por relações de poder verticais (jovens e adultos) e horizontais (jovens e jovens) e que podem surgir e desaparecer no tempo, mas se tornam interessantes para entendermos as dinâmicas e os sentidos destas disputas.

A Cena Metal e a Teoria Social sobre a Juventude

Esta etnografia concentrou-se nos discursos e práticas sociais de dois grupos que se apropriam de forma distinta do gênero musical *heavy metal*, segmentando-o entre *black metal* e *white metal*, também chamado de “metal cristão”, transformado num fator decisivo na delimitação de identidades compartilhadas e na definição de suas fronteiras.

Para isso algumas considerações teóricas devem ser realizadas preliminarmente. Os atores sociais aqui referidos po-

dem, majoritariamente, por sua faixa etária, serem associados à juventude. Entretanto, tal categoria não pode ser definida tomando como ponto de partida unicamente a idade (Mannheim, 1968; Ianni, 1968). A juventude parece ser mais a representação da condição de um ciclo etário socialmente definido. Para Karl Mannheim (1968), a juventude se enquadra em uma fase do indivíduo posterior à infância e anterior à vida adulta, a qual possui uma “função” dentro da sociedade, associando-a a uma categoria sociológica comprometida com a mudança e renovação social, sendo utilizada de acordo com as demandas da sociedade por tais fatores. Em vários contextos, o jovem é considerado um “marginal”, potencialmente questionador da ordem social.

O jovem como agente de mudanças sociais significativas também é salientado por Otávio Ianni (1968), entretanto, criticando a ideia de função, dando ênfase nas contradições entre gerações criadas pelo desenvolvimento capitalista na sociedade, na qual a juventude teria papel destacado como agente revolucionário. Hobsbawm (1995) mostra que a partir da década de 50 do século XX uma revolução cultural começa a se formar, tendo como matriz a “cultura jovem”. A juventude aqui, específica da contemporaneidade, “se torna um agente social independente” (p. 317), trazendo três novidades: a de ser vista “como estágio final do pleno desenvolvimento humano”; ser resultante de um grande incremento no seu poder de compra, formando um mercado consumidor de bens específicos distintos dos consumidos por “adultos”; e a sua forte “internacionalização”, estando presente, no mesmo momento, muitas vezes interagindo entre si, em diversos cantos do globo.

Gêneros musicais, principalmente o rock, passam a ser fortes elementos aglutinadores do consumo de grupos jovens, sendo essenciais na formação de identidades compartilhadas. Autores do CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) destacam o forte crescimento econômico na Inglaterra, nos anos 1970 aliado ao aumento de renda da juventude proletária, mas insuficientes para eliminar conflitos de classe dos quais emergiram diversas subculturas (Bennett e Kahn-Harris, 2004). A noção de subcultura foi relacionada pelo CCCS ao comportamento desviante de grupos urbanos, que buscavam uma associação mútua, em torno de determinados valores selecionados, como meio alternativo de obter recompensas materiais ou culturais, ou adquirir certo *status* que teriam mais dificuldades em conseguir de acordo com as normas “dominantes”.

A perspectiva do CCCS foi revista pelos estudos pós-subculturais (Filho, 2005; Bennet E Kanh-Harris, 2004), quando dois novos conceitos passam a ser utilizados tendo em vista a necessidade de melhor caracterizar os estudos sobre a juventude: o de “neo-tribos” e o de “cena”. A expressão neo-tribos procura definir comunidades de sentimento e de pertença com base nos estilos de vida e consumo cultural de pessoas que se reúnem, agem e se envolvem em torno de afetos, gostos e territórios comuns. Já a cena, termo apropriado pelas ciências sociais a partir dos próprios discursos de seus grupos “estudados”, aborda toda uma teia de relações formada na produção e vivência das culturas juvenis específicas, podendo ser ainda relacionada com as especificidades históricas e geográficas de onde se insere (Stahl, 2004, p. 52).

O conceito mais adequado para a reflexão que aqui realizo é o de “cena”. Ao invés de referir-se à uma subcultura X ou Y, julgo ser mais apropriado utilizar apenas a denominação de gênero ao qual seus integrantes se identificam, ou seja, *headbangers*, *black metal*, *white metal*, *indies*, *punks* e tantos outros existentes, em que se envolvem os sujeitos, suas atitudes, o consumo e os lugares que frequentam.

Pode-se falar em uma cena *rock underground*, em Aracaju, assim como uma cena Metal, ou punk, como propôs Ribeiro (2007), ao pensar o cruzamento destas vertentes musicais e seus atores em um Cena Rock Underground Aracajuana (CRUA), havendo aí ocasiões, relações e espaços de convergência e outros de divergência entre as cenas específicas. Até mesmo podendo pensar as cenas *white metals* e *black metals* como separadas (como consideram muitos de seus integrantes), mas também pensá-las como inseridas numa Cena Metal comum em Aracaju. Quero dizer que é a partir dessas cenas que se conhecem os principais cânones do gênero, se “curtem” as mesmas bandas locais, frequentam as mesmas casas de shows e eventos e se formam amizades com pessoas em comum. É curioso o relato de um músico de *white metal*, no qual conta que “por incrível que pareça quem passou o metal cristão para mim foi até o pessoal *black metal*”.

Se num momento tais grupos se articulam e afirmam sua participação na Cena Metal, em outro formam também grupos identitários antagônicos, em conflito, envolvidos em acusações, confusões e brigas. Parece, então, oportuno o emprego do conceito de “identidade contrastiva”, proposto por Roberto Cardoso de Oliveira (1976), o qual “implica a afirmação do *nós*

diante dos *outros*. Quando uma pessoa ou um grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação à alguma pessoa ou grupo com que se defrontam” (p. 5). Embora sua aplicação esteja inicialmente voltada à análise da “identidade étnica”, e bastante próxima à noção de “fronteiras” entre os grupos étnicos proposta por Frederick Barth (1997), a aplicação do conceito de identidades contrastivas se mostra eficaz na compreensão do conflito de identidades de estilos entre os *white metals* e *black metals*, pelo modo com que emergem as fronteiras a partir de narrativas de origem, ampliando-se a noção para ideia do gosto comum e de uma estética e uma moral também comuns.

Cena Metal em Aracaju

A Cena Metal aracajuana tem sua formação ligada à uma cena mais ampla, dividindo diversos espaços como estúdios, casas de show, bares, lojas de CD, pontos de encontro, formando em determinadas ocasiões um público comum que está presente nas mesmas ocasiões ou eventos. Chamamos essa cena de CRUA, embora os atores que dela fazem parte se valem de outros termos como “cena rock”, “cena independente”, “cena underground” ou simplesmente “cena”, por ser esta uma categoria de reconhecimento comum.

Já a noção de *underground* é utilizada, inclusive, como uma maneira de estabelecer certa coerência e identidade entre os participantes da cena, mesmo que seu significado seja tema de debate entre os próprios integrantes. Certamente não existe um consenso entre os integrantes da cena sobre qual é a melhor definição aplicável ao *underground*. Uma discussão

iniciou-se na comunidade virtual¹ “Cena Underground Aracajuana”², em que um participante, o músico aracajuano Alex Sant’Anna, indaga sobre o conceito: “O que é underground mermo?”. Transcreverei algumas respostas dadas³:

Resposta 1: pra mim, é estar a margem de tudo aquilo que se acredita ser “a verdadeira cultura”.

Resposta 2: cabra pelo pouco q eu entendo td aquilo q eh “marginalizado” ou visto com maus olhos pela maioria da sociedade, talvez pela resistencia de seus ideais utopicos, eh encarado como underground... e ainda existe akela linha tenue entre o independente e o underground... nem toda banda independente eh underground mas quase 100% dos undergrounds saum independentes...

Resposta 3: Underground é a penas um termo. O que exista na verdade é o que é o que não conhecido. [...] desde quando os que detem os meios [de comunicação]vão deixar umaa música agressiva ferirem seus egos...sacou? Reafirmo: em Sergipe há o aceitável e o repudiado!

Resposta 4: Underground é submundo e tá acabado. Longe das rádios, longe das TV’s [...] Resumindo: Underground é a negação dos valores midiáticos, assumindo o caminho inverso. Não basta não estar lá. Negar é a atitude. Tenho dito.

1 Na época deste estudo, estava presente no site de relacionamentos Orkut, o qual permitia a criação de diversas comunidades virtuais, girando em torno de um tópico e interesse comum a ser debatido entre seus integrantes.

2 Criada por Hugo Ribeiro, autor da tese sobre a CRUA: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=876566>

3 Foi mantida a forma escrita utilizada pelos autores dos comentários, padrão seguido no decorrer deste artigo.

Resposta 5: *Underground* é toda proposta que se diferencia do que entendemos como convencional e que justamente por não ser convencional, passa a não ter um número maior de público, por ser muitas vezes entendido como exótico, assustador, ou no mínimo, diferente.

Nos discursos acima relatados, o próprio questionamento sobre o significado do *underground* já é um indício de sua forte presença no discurso social, entretanto, com uma definição problemática, cada qual tendo a sua. Na primeira resposta, o *underground* está em contraste com a “verdadeira cultura”, tida em sua réplica como a “cultura de massa”. Já na segunda resposta, o *underground* contrasta com a “maioria da sociedade”, ganhando qualidades como marginalizado, uma forma de resistência de ideais utópicos. É também “apenas um termo” para referir-se à uma música cujo espaço nos meios de comunicação é vetado por não corresponder a certo padrão estético. Nas últimas respostas, o *underground* é tido como uma forma de negação e não aceitação da “cultura de massa e seus frutos”; ou que fuja das formas “convencionais” de arte, sendo considerado “exótico, assustador ou diferente”, reduzindo assim o seu público.

Todas essas concepções, grande parte delas exposta por artistas integrantes da comunidade virtual da Cena Underground de Aracaju, embora destoem em certos pontos, parecem manter a sua coerência numa crítica ou oposição que exprimem termos generalistas de desprezo: “cultura de massa”, “maioria da sociedade”, “repudiado”, “longe das rádios e das TV’s” ou, simplesmente, o “convencional”.

Essa concepção de *underground* se mostra como ponto de convergência entre toda a CRUA, sendo alternativa para uma

grande parcela de jovens aracajuanos a eventos de grande público e popularidade, como as festas juninas onde prevalece o forró e sertanejo e o carnaval com ritmos baianos. Nessa cena alternativa (com a devida redundância), frequentemente os papéis dos participantes se misturam: muitas pessoas que em algum momento são público para uma banda, noutra estarão no palco, ou então divulgando os conjuntos de seus amigos através de *fanzines*, sites ou comunidades virtuais.

Com toda sua diversidade de bandas e estilos, o metal implica um limite em relação a outros gêneros musicais *underground* representados na CRUA, como o *punk/hardcore* ou o *indie rock*, por exemplo, existente não apenas através de bandas e sonoridades preferidas ou peculiaridades estilísticas. Os “traços diacríticos” são as mais evidentes formas de distinção, uma vez que atuam como impacto sobre quem os vê. Desta maneira, algum *headbanger* pode ser facilmente identificado como tal tanto por pessoas “de fora” da cena quanto por “de dentro”, ao ostentar camisa e calça pretas e cabelo longo, por exemplo, e querer ser assim identificado pelo uso de tal visual, se diferenciando de outros grupos e pessoas. Entretanto, a distinção pela aparência não é suficiente, havendo valores destacados como essenciais para estabelecer a pertença do indivíduo em determinado grupo, sendo necessárias certas qualidades com as quais é possível julgar a conduta de outros, além de orientar a própria conduta do ator social. Logo, na identidade metal não é suficiente vestir-se de maneira específica, mas também “ser” uma pessoa específica.

“Ser Metal” na Cena Aracajuana

Em determinado ponto de minha entrevista, o músico de *black metal* Felipe aponta diferenças entre pessoas que “são metal” ou “não são metal”. Peço mais explicações sobre como ele vê tal diferença.

Um exemplo simples. Eu gosto de música. Eu vou para um show de pagode porque pagode é música, eu vou para um show de rock porque rock é música, eu vou para um show de bossa nova porque bossa nova é música. Então existem pessoas que vivem a filosofia do metal porque, quer queira, quer não, a partir dos anos 80, o metal deixa de ser um estilo de música e passa a ser um estilo de vida embasado numa música, e tem pessoas que por escutarem e se agradarem da música que o metal expressa, porque como eu já disse metal não é só música é um estilo de vida, se envolvem com pessoas que realmente são metal, ou que acham que são, ou que dizem que são, e passam a andar com elas e conviver com elas, e são pessoas que se interessam apenas pela música metal e não pelo estilo de vida metal. (...) Existe o curtir metal e o ser metal.

O principal ponto de Felipe é a existência de dois tipos diferentes de experiência do indivíduo com a música metal: a primeira de alguém entusiasmado com sua musicalidade, que a acha interessante ou proveitosa por algum motivo; a segunda representa um nível de imersão maior no “estilo de vida” metal, coerente com certas normas morais, ou uma maneira de ser e agir, pregada.

A determinação das qualidades necessárias para uma pessoa ser “metal de verdade” está relacionada a fatores que pos-

sam indicar seu comprometimento com esta cena. Os mais conhecidos indicadores de pertença à Cena Metal são o cabelo comprido e a camisa preta com a estampa de alguma banda, entretanto, estes são apenas os mais aparentes e amplamente conhecidos. Contudo, há uma variada gama de comportamentos, adereços e combinações permitidas ou recriminadas.

Dentre a indumentária ostentada como demarcador da identificação “metal”, a camisa preta e a calça jeans, frequentemente também preta, são os trajes mais básicos, utilizados tanto por homens quanto mulheres; peças de couro (geralmente sintético) como o coturno, calçado de cano longo utilizado por militares; jaquetas e coletes (podendo estas ser jeans); e *spikes*, braceletes cobertos por espinhos metálicos, costumam também ser bastante valorizados, sendo mais vistos e vestidos em shows, se tornando assim uma indumentária de festas, em contraste com uma mais simples utilizada no dia a dia. Um item que se destaca, sendo amplamente utilizado entre os integrantes da Cena Metal, e envolvido em uma série de polêmicas quanto ao seu uso: é a camisa de banda. Para a análise que interessa aqui, similar ao exemplo das piscadelas de Clifford Geertz (1989), vestir uma camisa implica em uma diversidade de significados possíveis entre os envolvidos. É, primeiramente, a escolha de uma entre várias outras possíveis, sendo sua seleção tomada como forma de transmitir algo que possa ser compreendido por certo grupo de pessoas. Pode significar: 1) intenção de pertencer a certo grupo, adotando um visual comum; 2) mostrar-se possuidor de determinada qualidade ou personalidade (como através de uma camisa velha e rasgada, ou uma nova e bem passada); 3) exibir seu acesso à certo bem exclusivo, diferenciando-se assim

dos demais. Há, ainda, outras possibilidades, através da partilha de um significado comum entre os grupos sobre o uso de camisas, quando elas são de bandas específicas declaradas de subgêneros específicos da Cena Metal.

Através de conversas travadas informalmente ao longo da pesquisa, pude perceber que *headbangers* têm grande apresso por suas camisas pretas e estampadas com o logo de sua banda favorita⁴, as quais vestem com certo orgulho. Quando muito velhas e desbotadas possuem grande valor afetivo, se tornando um registro de ocasiões vividas e um atestado de experiência dentro da cena. À época da pesquisa, em Aracaju era possível, nos mais diversos locais, encontrar pessoas vestidas, todas, de preto, além da camisa com o logo de alguma banda, seja à noite, ou andando pela rua ao dia, mesmo com o sol forte.

Seguindo o modelo interpretativo proposto pelo CCCS, tal atitude poderia ser encarada como uma forma espetacular de resistência (Kahn-Harris, 2004), entretanto, tal relação só poderia ser estabelecida com os “de fora” da cena; internamente, para os iniciados na Cena Metal, é uma tentativa de se mostrar como alguém que “é metal”, ao ostentar um visual característico mesmo em ocasiões nas quais sua roupa causaria um grande desconforto, e, de certo modo, afirmando, através de suas roupas pretas em pleno sol a pino, seu compromisso em todos os momentos com este “estilo de vida”.

Com elas, as camisas, outros podem identificar seu gosto musical, facilitando aproximações; entretanto, a aproximação

4 Eu mesmo tenho algumas camisas pretas de banda. Muitas se perderam com o tempo, outras são guardadas com carinho e dificilmente usadas.

a algo ou alguém pode resultar no distanciamento a outros. O uso de camisas está envolto em uma série de polêmicas. A Cena Metal aracajuana está longe de ser algo integrado, em que as pessoas costumam estabelecer relações amistosas entre si. Musicalmente, o metal é dividido em uma série de subgêneros, alguns mais leves e melódicos, outros mais pesados e rápidos. Acontece que quanto mais leve e melódico, mais seus ouvintes costumam ser malvistas pelos iniciados da cena, “adeptos” de uma sonoridade acessível e comercial, não comprometidos com o “verdadeiro” metal.

A camisa de banda atua de maneira a transferir certas qualidades ou características as quais simboliza à pessoa portadora, facilitando sua inserção em determinado grupo. Porém, caso o seu portador não tenha uma “atitude” à altura, ele aparecerá como farsa, sem corresponder a uma conduta considerada necessária e fundamental para quem a veste. Gera-se um choque de valores, pois se “ser metal” significa aderir a uma maneira de ser, frequentar os espaços do “playboy”, por exemplo, representaria uma falsificação ou traição do que a camisa significa, transformando-o num *poser*.

O *poser* é condenado por apenas parecer metal, mas não ser metal, um “falso” e não um “real”. “Falso” e “real” são categorias endógenas visando estabelecer a diferença entre quem “é metal de verdade” e aquele que aparece como uma farsa, adotando apenas os “sinais manifestos” (Barth, 1997) da identificação, sem possuir valores, conhecimentos ou uma conduta também julgada essencial para o grupo. O “falso” pode ser considerado um *outsider* intermediário, em que tentam deslegitimá-lo como não pertencente ao grupo, entretanto que sempre se mostra presente na cena.

Ainda sobre camisas, consideradas como um bem a ser consumido e também como item a permitir determinada identidade e identificação, podem ser relacionadas ao que Baudrillard afirma ser o “processo de significação e comunicação” (1995, p. 59) realizado durante o consumo, cuja lógica deixa de ser a da “apropriação individual do *valor de uso* dos bens e serviços (...), também não é a lógica da satisfação”. O sociólogo francês completa:

É o seguinte o princípio da análise: nunca se consome o objecto em si (no seu valor de uso) – os objectos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior (Baudrillard, 1995).

Baudrillard prossegue afirmando que existe uma lógica consciente na relação entre indivíduos/objetos de consumo, a qual considera suas “condutas distintivas como liberdade e como aspiração, como escolha”, embora estejam inseridos, realmente, em outra lógica, a do “condicionamento de diferenciação”, a qual estabelece as diferenciações trazidas pelo consumo como uma imposição, a imposição de se diferenciar.

Entretanto, a utilização de certo bem, como vista aqui, não é uma via única, aceita indiscriminadamente pelo grupo. Este age de maneira coercitiva, estabelecendo critérios essenciais a serem seguidos, os quais, inclusive, podem ser utilizados contra alguém, de modo a descaracterizá-lo. Desta maneira, a relação das pessoas que se julgam e são julgadas como pertencentes a certo

grupo atua de maneira ativa ao relacionar-se com os objetos consumidos e seus consumidores, o que impediu que o “o processo de comunicação e significação” atuasse de modo pleno.

Consumo, mídia e mediadores

A emergência da “cultura global jovem” (Hobsbawn, 1995) consolidou um mercado consumidor focado no jovem, implicando na existência de uma série de itens de consumo: álbuns, vídeos, shows e eventos, revistas informativas, peças do vestuário e, fundamentalmente, produtos associados à música e grupos musicais.

No caso do metal toda uma série de itens é valorizada e ostentada comumente, a qual, como as camisas de bandas, é forte indicadora de identidade. Entretanto, não se consome apenas roupas ou itens de indumentária, consome-se também a própria música, os meios de se fazer a música (sejam instrumentos musicais, sejam livros didáticos), além de novos acontecimentos, um “passado”, uma “história” e grandes ícones, trazidos por uma grande diversidade de publicações escrita em papel ou em *bites*⁵.

A indústria fonográfica voltada para o metal estabelece os itens postos em circulação e seleciona “fatos”, “histórias” e “casos” a serem contados. Tem escopo global e incide na cena local. Porém, a maneira como os integrantes da Cena Metal se relacionam com tal mercado fonográfico é uma questão a ser ana-

5 Destaque aqui para os fanzines: pequenos informativos em papel produzidos dentro da cena pelos próprios fãs. Sua troca com outras cenas ao redor do mundo permitia certa globalização das informações. Seu auge se deu nos anos 80 entrando em desuso até o ano 2000, tendo sua relevância sido substituída pelos sites especializados, mudança esta amplamente discutida por Santos (2014)

lisada. Primeiramente, deve considerar-se as implicações do discurso do *underground* em detrimento do *mainstream*.

Mesmo que a “mídia de massa” seja comumente considerada uma simplificação ou deturpação de um sentido “original” defendido como “correto” dentre os participantes da Cena Metal aracajuana, ela frequentemente é o primeiro contato do indivíduo com o metal. Ribeiro (2007) acredita haver níveis de imersão, dividido entre “fase inicial”, “fase de autoafirmação” e “fase de maturidade” (embora suspeite que parta de uma concepção demasiadamente endógena). Seria justamente na fase inicial que o adolescente adentra no mundo do metal se valendo de “clichês” da indumentária e comportamento trazidos pela mídia, mas condenados pelos iniciados.

A partir de um maior contato e subsequente imersão na cena, há a tendência do indivíduo aprofundar-se, não sendo suficiente manter-se ouvinte apenas das bandas mais famosas e acessíveis, divulgadas pela mídia de massa, mas conhecer outros conjuntos pouco divulgados ou acessíveis a *outsiders*. Assim, a iniciação na cena significa também o consumo de uma distinta classe de produtos, especializados e direcionados a certo grupo.

As mensagens divulgadas pela mídia de massa sobre o *heavy metal* dão pouca margem para o entendimento de toda a variedade de estilos existentes a partir deste gênero musical, e é justamente a mídia especializada uma das grandes responsáveis pela criação e divulgação dos segmentos existentes. Os conjuntos são divididos em uma imensa variedade de denominações, com características musicais e, também, possivelmente, uma moral, valores ou normas de conduta específicas.

Assim, os participantes da Cena Metal aracajuana entram em contato com toda a terminologia amplamente reconhecida em cenas de outras localidades, distantes ou não: *thrash metal*, *power metal*, *progressive metal*, *doom metal*, *death metal*, *viking metal*, *folk metal* e também o *white metal* e *black metal* colocados em evidência nesta pesquisa.

Há duas características da Cena Metal aracajuana na sua relação com a mídia: primeiramente, que a iniciação na Cena Metal deve muito à mídia divulgadora, especializada ou de massa, entretanto o contato com os seus indivíduos participantes é um fator de adequação e informação sobre certo e errado; segundo, a legitimidade de certos integrantes, “importantes e bem conhecidos”, em estabelecer o certo e o errado.

A migração do “iniciante” para o “iniciado” significa o consumo de bens especializados; mas, além disso, se dá em função do contato com indivíduos já pertencentes à cena, os quais encaminham, informam e instruem (ou constroem) o iniciante. Parte da relação do indivíduo com a cena e seus integrantes é formada pela passagem de informações de um grupo de seus detentores para outro grupo desprovido deste conhecimento.

Em contraste com a mídia, “figuras bem importantes” (Ribeiro, 2017) atuam como mediadoras dos símbolos efetivamente destacados nessa cena específica. Ou seja, a mídia é responsável por uma grande profusão de mensagens e bens, entretanto será através do uso que seus consumidores fazem delas, e repassam para outros, que se estabelecerão o que é efetivamente realizado e permitido na cena aracajuana.

Para Michel de Certeau (1996), o consumo deixa de ser uma atividade meramente passiva, sendo apropriado de alguma

maneira específica pelo consumidor, diversas vezes sem uma conformidade exata entre a mensagem pretensamente passada (pela mídia, por exemplo), e a absorvida. Afirma que “o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que dele se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles” (Certeau, 1996, p. 93). Desta maneira, os integrantes da Cena Metal consomem uma série de produtos, trazendo uma mensagem específica, entretanto não há uma conformidade exata entre o conteúdo passado e a maneira como os atores o utiliza.

A efetivação de códigos e símbolos divulgados pela mídia é sempre mediada, na cena, por relações de contato entre os seus integrantes. Seus próprios participantes selecionam e mediam o acesso de outros a bens “metal”. Assim, além da mídia, e muitas vezes em contraste a ela, há um certo tipo de conhecimento divulgado “informalmente”, ou seja, através de constantes relações de trocas. Contrariando a ideia de um mercado aberto onde todos os interessados teriam acesso à certa mercadoria, tal acesso é mediado pelos integrantes da cena.

Há uma rede de conexões que muitas vezes se afasta do que é divulgado pela mídia, através de um conhecimento exclusivo só possível de ser adquirido a partir do contato com outros integrantes da cena. A dificuldade de acesso a certo item o garantirá maior valor e prestígio ao seu usuário, pois além de indicar a relação com uma rede de contatos particular e um saber exclusivo, não compartilhado por todos, tais itens estão inseridos na lógica do “subterrâneo e clandestino” presente no discurso

feito sobre o *underground*. Adquirir certo bem tachado como pertencente ao *mainstream* é pouco relevante, mesmo que tenha elevado valor financeiro; mais importante é a sua qualidade de único e diferenciador (ao mesmo tempo em que indica a pertença a certo grupo também considerado único).

Identidade e Conflito na Cena Metal

Apresentarei agora de forma mais detalhada os grupos que tenho chamando aqui de *black metal* e *white metal*, antagônicos e envolvidos em uma série de conflitos na cena, da qual ambos fazem parte e compartilham valores. Se houvesse um catálogo de identidades do qual pudéssemos selecionar elementos que se assemelham, poucas distinções seriam feitas entre esses grupos.

Desde o início do trabalho venho tratando os *black metals* e *white metals* aparentemente como nomenclaturas estabelecidas, aprovadas e amplamente utilizadas na cena Metal em Aracaju e em geral. Entretanto, muitas vezes, as atribuições que cada grupo faz de si mesmo podem não corresponder exatamente a tais denominações, mas podem ser compreendidas como tais pelos envolvidos.

Acontece que dentro da Cena Metal aracajuana, “os outros” aparecem sempre como categorias já cristalizadas, ou seja, a nomeação de alguém como *white metal*, por exemplo, acontece alheia à sua vontade e como julga adequado para seu grupo tal termo. Muitos atores da cena saberão estabelecer quem são os *black* ou os *white* (modo como são frequentemente chamados), entretanto, tal denominação diversas vezes não é aceita endogenamente, preferindo o grupo ser identificado, ou se au-

todenominar, de modo distinto. Entretanto, tal nomeação endógena mantém íntima relação com a exógena, aquela atribuída “de fora”.

Discursos sobre o “Outro” e os Conflitos na Cena

Certa vez, na entrada de um show de metal no clube ATPN⁶, no ano de 2007, duas garotas com trajés e companhias que as identificavam como *black metal* distribuía em um pequeno pedaço um texto intitulado “Os Inimigos do Metal”, com as seguintes palavras:

O Metal sergipano está deturpado através de bandas com ‘ideologias’ medíocres, infantis e estúpidas. Algumas pessoas estão se infiltrando no cenário com a intensão de acabar o movimento, criando bandas de vários estilos, desde Heavy Metal ao Black Metal com a intensão de catequizar, evangelizar e alienar com idéias conservadoras. Nós, que participamos do verdadeiro movimento sabemos que o Metal, ou melhor, o rock em geral, sempre teve o objetivo de combater, transformar e informar o mal que é a sociedade convencional. Mais do que nunca precisamos abater e expulsar esses tipos de indivíduos ignorantes e sem ideologia do nosso cenário sergipano. Saíam do movimento, ‘White Merdal’, o Metal sergipano nunca precisou e nem precisará de imbecis como vocês.

A relação entre *black metal* e *white metal* parece estar permeada por uma lógica semelhante a do *puro/impuro* ou *ver-*

6 A ATPN é um clube aracajuano que se tornou conhecido na CRUA por ser frequentemente utilizado pelos produtores desta cena local.

dadeiro/falso, na qual o *black metal* busca mostrar-se como um grupo que preserva uma suposta essência questionadora, antidogmática e, principalmente, anticristã, sendo o cristianismo considerado uma “falsa” ideologia, e o *white metal* uma deturpação oportunista. A não associação do texto a um grupo *black metal*, mesmo elaborado por este, reforça a intenção de tentar falar em nome de uma verdade compartilhada por toda a cena, da qual os “White Merdal” deveriam ser expulsos.

Certas mesclas e adições ao “verdadeiro” Black Metal são possíveis, como nas ideologias vistas acima. Assim, ao “satanismo” original são incluídos o “viking”, o “folk”, o “pagão”, na medida em que, pelo discurso corrente, são imaginados como “povos” dominados pela expansão cristã na Europa.

Nas entrevistas realizadas parece ter ficado evidente a existência da “identidade contrastiva” (Oliveira, 1976), visto que nos discursos dos *black metals*, quando indagados por mim sobre “qual o significado do *black metal*”, o *white metal* ou cristianismo sempre apareciam como referências contrárias e opostas. Uma garota entrevistada, a qual preferiu manter-se anônima, afirmou ser o *black metal* “uma filosofia obscura, uma forma de conhecimento oculta. Não é como o *white metal*, que é dogmático, [ao contrário], representa a liberdade”. Em show realizado pela Lítania Ater, na casa de shows *Backstage*, o vocalista e baterista André, nos intervalos entre as músicas, exaltava palavras de ordem ao microfone, como “Morte a todos os *white metal*”, seguido de “Ave, Satanás. Ave Exu”; tal retórica contrastiva atua também como uma forma de coesão entre o grupo, estipulada através de um “inimigo” a ser combatido.

Quanto ao grupo *white metal*, seus integrantes convivem com tais críticas, e parte da identificação com este subgênero se dá através de uma retórica em que pretendem justificar sua existência dentro da cena, insistindo em não se apresentarem como uma contradição ou falsidade. No documentário “O Evangelho dos Excluídos”, o músico cristão Euryxoria afirma que “se cria um padrão de que a música na igreja precisa ser uma música calma, uma música de meditação, quando isso nunca foi real. (...) Quando Martim Lutero escreveu Castelo Forte a igreja da época o perseguiu por ser uma música usada na Europa como uma música pagã”, sendo que este se tornou um dos maiores hinos cristãos, de acordo com o entrevistado.

Há entre o grupo *white metal* um discurso semelhante ao do texto distribuído pelas *black metal*, em que ambos vinculam sua música à uma “essência” contestadora. No caso cristão, trazida desde “revolução” luterana contra o conservadorismo católico; e a vinculação a certa “ideologia” rebelde, compartilhada desde os anos 60 pela igreja, sendo imprópria a relação do *rock* a algo maligno.

De maneira semelhante ao *black metal*, que vê no *white metal* um inimigo a ser combatido, resultando numa retórica que permite certa integração entre o grupo, no Metal cristão, a conclamação à evangelização dos *black metals* é igualmente um elemento “congregador”.

O resultado disso, na Cena Metal aracajuana, é uma série de conflitos e enfrentamentos, também físicos, entre tais grupos, geralmente provocados por membros do grupo *black metal*, os quais assumem valorizar a agressividade. Tais brigas e confusões parecem ter pouca intenção de efetivamente machucar,

funcionando mais como uma retificação da identidade do grupo, opondo-se bruscamente ao “outro”, seguindo uma norma de conduta em que se valoriza a agressividade, e estabelecendo maior prestígio a um em detrimento de outros. Na medida em que os *black metals* cada vez mais recontam tais casos, seja em conversas informais, seja em shows, os envolvidos garantem para si um maior *status* na cena *black metal*, por estarem participando de tais eventos, “enfrentando o inimigo” e agindo de acordo com normas estabelecidas e valorizadas.

Considerações Finais

Gêneros musicais diversos possuem íntima relação com certas identificações culturais, criando-se uma série de relações presentes no discurso cotidiano, como “o forró nordestino”, “o samba carioca”, “o punk proletário”, “o rap da favela”. O próprio poder público parece estimular, por mais variados motivos, tais identificações.

As identidades emergidas na Cena Metal parecem sobrepor-se a outros processos de identificação, talvez até anulando-os. Se associações entre rapper ou regueiro e organizações étnico-raciais, o fado e o português, o funk e o morador da favela parecem ser diretas e claras, pouco pode-se dizer do *headbanger*.

Quem seria tal personagem? Rico ou pobre? Classe média ou baixa? Zona sul ou zona norte? Branco ou negro? Alguns até negariam “sua brasilidade”, tamanhas são as referências simbólicas a outros contextos nacionais. A identidade formada em torno do *headbanger*, principal personagem da Cena Metal, sobressai-se sobre às “velhas identidades”, tornando problemáti-

cas relações entre Metal e classe social ou raça. “Ser Metal” é um qualificativo que parece encobrir todos os outros, assim, não se relaciona necessariamente a vínculos considerados essenciais (como o étnico e nacional, garantidos pela nascença e origem, ou de classe, relacionado à certa posição na sociedade), mas àqueles que foram trazidos pela vivência na cena.

“Ser Metal” implica assumir um discurso de pureza como indivíduo desta cena pelo modo de consumo da música e pela música que consome dentro de um padrão moral de saberes e práticas que reforçam o critério de prestígio na cena. Assim, pelo que foi observado em campo, pouco importa a origem social ou étnica, contanto que o indivíduo “seja Metal”, “real”, não um “falso”. *White metal* e *black metal* são exemplos de grupos que se articulam dentro da cena como diferenciados, ao mesmo tempo em que se julgam detentores de certas qualidades inerentes ao Metal, sendo seus representantes “reais”, e não “falsos”.

Se é possível afirmar que tal cultura caracterizada pelos diversos usos do *heavy metal* tem a capacidade de diluir ou até apagar certos conflitos geralmente presentes em coletividades articuladas em torno de “identidades tradicionais” (como de classe ou étnicos, vista a tamanha variedade de “origens” presentes em grupos Metal), também pode ser vista a criação de novos conflitos gerados a partir de diferentes posições assumidas na cena. No entanto, o *heavy metal* é absurdo, exagero e negação à música, a partir de uma sonoridade e de uma estética próprias. É preferível discutir sobre deus, deuses e o diabo, ou ainda heróis e vilões, do que trazer para suas músicas discursos sobre questões sociais.

A minha principal questão ao concluir este texto é a análise dos conflitos identitários entre os grupos aqui em questão. A retórica da tradição está em evidência quando se argumenta pela legitimidade do estilo. Se faz como disputa simbólica por legitimidade na cena, a semelhança dos apelos verificados no âmbito dos debates sobre o político ou o religioso. Por isto, talvez haja a tentação analítica por enquadrar o conflito entre *white* e *black metal* como analogia a outros conflitos identitários. Entretanto, a diversidade encontrada em cada grupo inibe a tentativa. Religioso, talvez, mas deve ser lembrado que a grande disputa aqui não é por Deus, mas pelo o que é o “metal”, pelo poder de determinar o que é falso, e por estabelecer uma posição hegemônica e de prestígio na cena, em que a tradição é retoricamente afirmada como característica de legitimação.

Rerefências bibliográficas

- Baudrillard, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- Certeau, Michael de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Geertz, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- Hobsbawm, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX: 1914 – 1991. 2ª Ed. São Paulo: Schwarcz, 1995.
- Ianni, Otávio. O jovem radical. In: **Sociologia da Juventude, I**. Rio de Janeiro: 1968.
- Kahn-Harris, Keith. **Transgression and Mundanity: the global extreme metal music scene**. Tese de Doutorado. Universidade de Londres: 2001.
- Lapierre, Jean-William. In: Poutignat, P. & Streiff-Fenart, J. (org). **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Unesp, 1998.

Mafessoli, Mihcel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

Mannheim, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: **Sociologia da Juventude**, I. Rio de Janeiro: 1968.

Oliveira, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.

Ribeiro, Hugo. **Dinâmica das Identidades**: Análise estilística e contextual de três bandas de Metal da cena rock underground de Aracaju. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA: 2007.

Stahl, Geoff. 'It's Like Canada Reduced': Setting the scene in Montreal. In: **After Subculture**: critical studies in contemporary youth culture. Editado por Andy Bennet e Keith Kahn-Harris, 2004.

EXPRESSÕES CULTURAIS JUVENIS NO BAIRRO SIQUEIRA CAMPOS, ARACAJU (SE)

Mateus Antonio de Almeida Neto

O Siqueira Campos é um dos principais bairros da cidade de Aracaju, Sergipe, Brasil. Além de sua localização estratégica, por possuir vias de acesso à entrada e saída da capital, e de fluxo contínuo para outras regiões, a história do bairro também é associada ao desenvolvimento da cidade. Paulatinamente a região passou a ser habitada pelos operários do primeiro polo industrial de Sergipe, na década de trinta do século vinte, e os trabalhadores de baixa renda que saíram

Mestre em Antropologia Social, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); Licenciado em História, pela Universidade Tiradentes (UNIT); professor do Centro Universitário AGES (UniAGES), e membro do GERTS - Grupo dos Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas da UFS. E-mail: telelneto@hotmail.com.

do interior com destino à capital em busca de meios para subsistência e de uma vida atrelada aos modernos meios de produção proporcionados pela incipiente vida fabril dos primeiros decênios do século vinte. Aí se desenvolveram práticas ligadas às atividades comerciais e de consumo cultural, que hoje caracterizam o cotidiano local como um subcentro urbano.

O cotidiano do bairro no horário dito comercial é marcado pela intensa movimentação de trabalhadores e pessoas que buscam os serviços de redes hospitalares, clínicos em geral e odontológicos, laboratoriais, radiológicos, farmácias, óticas, academias de musculação e artes marciais; além de restaurantes, sorveterias, lanchonetes, mercearias e supermercados; autopeças e moto peças, serviços mecânicos e elétricos automobilísticos; lojas de roupas, sapatos, brinquedos, papelarias, eletrônicas e de móveis; escolas do ensino básico, cursos técnicos e faculdades. Também é comum a circulação de ambulantes que vendem lanches, frutas e raízes, serviços de mototáxi, táxi e os flanelinhas¹ – guardadores de carros que disputam espaços nas ruas com maior fluxo de carros.

Ao anoitecer é possível perceber o aspecto residencial do bairro e o eixo de movimentação desloca-se para a Praça Dom José Thomaz (conhecida como “Pracinha do Siqueira”, a única do bairro) e algumas ruas onde se localizam espaços comerciais que nos finais de semana são transformados em casas de shows para apresentação de bandas de pagode e estilos afins. Há também os templos evangélicos espalhados por várias ruas

¹ Expressão nativa para se referir a pessoas do sexo masculino que realizam atividades de guardadores de carro no espaço social da rua. São jovens entre 20 e 38 anos de idade.

do bairro que movimentam uma gama considerável de pessoas à noite, sobretudo nos finais de semana.

Nesses espaços há grande concentração e circulação de pessoas, principalmente de jovens que se movimentam pelas ruas, bares, lanchonetes, escolas e equipamentos urbanos localizados no interior da praça e/ou no seu entorno, à procura de trabalho, bebida alcoólica, drogas², lazer³, entretenimento e redes de sociabilidades⁴. A vivência cotidiana entre esses jovens me possibilitou não apenas conhecer o cotidiano local, mas também agir, consumir, se distinguir e se identificar entre os frequentadores da praça.

Em geral, os jovens com quem realizei a pesquisa apresentaram as seguintes características: as famílias são de diferentes regiões de Sergipe; não compõem uma faixa etária uniforme; apresentam perfil socioeconômico similar; alguns são filhos de pais operários, ex-operários, comerciantes, comerciários, funcionários públicos e aposentados. A maior parte desses jovens é morador do Siqueira Campos, alguns já residiram no bairro e

2 Substâncias psicoativas.

3 Segundo Barral (2006, p. 43-45), o lazer tem relação com o ócio, mas é uma categoria tensa, ambígua e complexa, pois surge como possibilidade de vivência, quando praticada em espaços de uso coletivo. Para o autor, o lazer ocorre como reposição de energia para o trabalho, como descanso, divertimento e crescimento pessoal e/ou coletivo, como enriquecimento, aquisição de informação e momento de consumo. Assim, as práticas de lazer favorecem formas de pensar, vivenciar e representar a cultura de um grupo, bem como possibilita o exercício de sociabilidades.

4 Entendo por redes de sociabilidades uma particular modalidade de comunicação e cultura realizada nos espaços de usos semelhantes tecidas a partir de posturas corporais, gestualidades e as linguagens como sinais exteriores de pertencimento a um dado grupo ou lugar que combinam laços de parentesco, vizinhança, procedência, origem, afinidades imaginadas, práticas desportivas, educacionais, lúdicas, etc. associadas ao lazer e ao consumo. São as sociabilidades realizadas no espaço social da rua que, neste contexto, configura o mundo dos “chegados” e dos *brothers*, os quais exercitam sua linguagem e cultura próprias (Almeida Neto, 2013).

outros estudaram nas instituições escolares do local. Há, ainda, os que frequentam a praça, mas residem em bairros vizinhos ou em outros pontos da cidade, aparecendo uma vez por outra em busca de lazer e consumo. Além disso, tem os que trabalham nos bares e lanchonetes do próprio local.

Durante a observação participante, percebi significativas diferenciações entre os considerados “de dentro” em relação aos ditos “de fora”⁵. Através das práticas vivenciadas no cotidiano da praça são experimentados sociabilidades e sentidos de identificação também associados ao pertencimento à “área”⁶, neste caso, também ao bairro. O cotidiano local marca e molda a maneira decisiva de pertença ao lugar, a partir de uma produção de sentidos idiossincrática.

Na “Pracinha” há diversas formas de demarcação da diferença entre os jovens. Há os que se reúnem em torno de estilos musicais relacionados ao pagode e ditos afins, como o forró e o arrocha, e são denominados genericamente de “pagodeiros”, e há os que se reúnem em torno de estilos musicais como o hip hop, o rock e o reggae, que além de considerados em suas especificidades pelo estilo musical que consomem são também associados conjuntamente como o grupo dos “alternativos”.

5 As expressões “de dentro” e “de fora” foram cunhadas por Magnani (2003, p. 89-90) para identificar os grupos que usam os espaços de uso coletivo das cidades como lugares nos quais se adquire visibilidade a partir de uma particular modalidade de comunicação e cultura. O que o autor denomina de “pedaço”. Para Magnani, o pedaço não é o espaço onde propriamente as pessoas se conhecem, mas se reconhecem devido os usos semelhantes, as posturas corporais, as gestualidades e as linguagens. No caso desta pesquisa, a ênfase dar-se na “área”, lugar onde não apenas os usuários cotidianos se reconhecem na diferença, mas acionam laços de afinidades associados ao território de subjetivação em detrimento dos “de fora”.

6 Conferir nota cinco.

Esses estilos só podem ser apreendidos através de uma vivência mais prolongada com os comportamentos estudados, “de dentro”, como destaca Magnani (2003), cujo sistema torna-se visível no espaço social da rua e que se traduz pelo vestuário, pela aplicação e observação dos códigos de linguagens, as minúcias do ritmo do andar, além do modo como se evita ou, ao contrário, se valoriza o outro; é um jogo de etiquetas, como diria Certeau (2012, p. 38). Tal vivência pode permitir aos jovens o contato com práticas de uma cultura, *a priori*, desinteressada do corpo, da sensibilidade e da razão, mas possibilita a formação de práticas e técnicas do corpo, as quais oferecem possibilidades de integração voluntária à vida de agrupamentos socioculturais adquiridas na escola e/ou no espaço social da rua ou o pedaço, aqui denominada de “área”, como destacam os informantes.

Os “alternativos” têm idades entre os 17 e 34 anos. A maior parte deles cursa ou cursou o ensino técnico ligado à tecnologia da informação e de mecânica de automóveis, entre eles, têm os que possuem o ensino superior. Alguns não têm uma ocupação definida e executam diversos serviços para obtenção de recursos financeiros, o que denominam de “correria”; outros trabalham em empresas ligadas à comunicação visual e à tecnologia da informação; alguns têm o próprio negócio associado também a essas áreas de atuação e outros são músicos, o que não os impede de executar a dita “correria”.

Os “pagodeiros” têm entre os 17 e 30 anos, alguns possuem o ensino fundamental e outros o ensino médio incompleto. Eles trabalham como dançarinos de bandas de pagode e de forró, alguns são músicos e tem os que vivem de pequenos bicos

auxiliando o trabalho de familiares e amigos. Conforme destacam, cada um tem a sua “correria”, que se traduz em uma forma de “gestão de si”.

A “área”: um lugar comum aos “de dentro”

Historicamente os bairros aparecem como o lugar privilegiado onde a arte de conviver socialmente com o diferente, mesmo que de forma fragmentada, se liga ao fato da proximidade e repetição. Nesse tipo de convivência o usuário é reconhecido pelo outro, na medida em que sua identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede de relações cotidiana, principalmente nos espaços de sentido, como destaca Certeau (2012, p. 40).

A “Pracinha do Siqueira” é o lugar onde a vida cotidiana do bairro pulsa; possibilita encontros, contatos, trocas, consumo, sociabilidades, tensões, o lazer e a circulação de práticas culturais juvenis e geracionais. À noite, principalmente nos finais de semana, grupos variados de jovens se movimentam pelo Siqueira à procura de lazer e algum tipo de diversão, como as “baladas” e as drogas. Esses mesmos grupos juvenis se diferenciam, quando lhes interessam, a partir do consumo de códigos visuais, sonoros e no modo como usam os espaços públicos para o lazer no Siqueira Campos, o que indica que os gostos e as práticas demarcam também uma plasticidade na forma de vivenciar a experiência das juventudes em espaços influenciados por questões local e global. Grosso modo, também fundamenta a maneira dos usuários se portar no espaço social da rua e diferencia os ditos “de dentro” em relação aos “de fora” (Magnani, 2003).

Como espaço central no bairro, a “pracinha” possibilita às populações jovens consideradas “de dentro” um tipo de vivência e contatos que a partir do cotidiano permitem a configuração de práticas de identificação. Como destacam os informantes, esse tipo de prática é vivenciado na “área”, o espaço de sentido das juventudes local. Mesmo aqueles associados a estilos musicais considerados “alternativos” mantêm algum tipo de contato com aqueles reconhecidos como “pagodeiros”. Isso se deve ao fato de vivenciarem, numa faixa etária aproximada, os mesmos problemas socioeconômicos, do desemprego, da educação de baixa qualidade e de um futuro incerto no que diz respeito às possibilidades de autonomia familiar e o consumo do ambiente social, como também as práticas vivenciadas e elaboradas no dia a dia na praça.

Os espaços urbanos de sentidos, nos bairros, principalmente praticados pelas juventudes, trazem uma aprendizagem social bastante particular e poderosa à vida social cotidiana. É como se os encontros e a convivência diária, paulatinamente, através de códigos de conduta e um jogo de etiquetas, permitissem a inscrita de um pacto de vida e uma história em comum, diria Certeau (2012).

Assim, os lugares de sentidos, neste caso, das juventudes, apresentam uma modalidade interessante de comunicação e cultura. Torna-se o lugar de reconhecimento do outro como igual. Aquele que está dentro, necessariamente, precisa conhecer os símbolos, os códigos e a etiqueta locais, como também respeitá-los. Os que não estão habituados a esse tipo de conduta e a percepção do jogo da etiqueta local são convidados a sair do território. Neste caso, a “área”. O

mínimo de desrespeito a um indivíduo dito como “da área” automaticamente aciona mecanismos de identificação com o outro e, em seguida, a expulsão de quem não percebe a simbologia da etiqueta local.

O território onde se desdobram e se repetem cotidianamente determinadas práticas culturais e forma de apropriação é antes de tudo o espaço doméstico, o lugar de sentido para os “de dentro”, como descreve Magnani (2003), no qual se enraíza de forma material e efetivamente o microcosmo familiar de um modo de vida, como ocorre na “área”. “Entra-se em casa, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem. Aqui todo visitante é um intruso, a menos que tenha sido explícita e livremente convidado a entrar” (Certeau, 2012, p. 203).

Os “alternativos”: a prática da alteridade

Na “Pracinha do Siqueira”, os ditos “alternativos” compartilham cotidianamente conversas sobre músicas, shows, trabalho, composições musicais, bandas associadas a estilos musicais do interesse de cada um, filmes e videoclipes que podem ser compartilhados pelos novos mecanismos de acesso ao consumo cultural, entre eles, a internet, os tablets e a telefonia móvel, que se tornaram popularmente comuns a toda uma geração do tempo presente, embora com intensidade desigual, a depender das condições socioeconômicas e culturais. Também compartilham esportes e drogas consideradas por eles próprios como leves.

Conversam sobre diversos fatos do cotidiano, como assuntos de destaque na imprensa brasileira e em sites diversos. Per-

cebe-se, inclusive, que essas vivências, encontros e contatos acontecem geralmente à noite, sobretudo nos finais de semana, quando trocam experiências ancoradas em relatos que valorizam e reproduzem práticas ligadas à uma produção considerada marginal, que é compartilhada entre amigos. Muitos desses jovens são “músicos de finais de semana” e vivenciam a produção musical como processo de identificação e diferenciação em relação aos outros grupos e aos adultos.

Destaca um informante:

Minha inclinação para música surgiu na escola e na pra-cinha, com os amigos, ao brincarmos com o violão. Aca-bei fazendo participações em bandas e toquei em diver-sos lugares e festivais estudantis. Aí montei um projeto com amigos do tempo de escola, da praça e da universi-dade. Só *brothers* e acabou fluindo várias ideias, porque a galera curti a mesma *vibe* de ideias e acabamos fazen-do muita coisa juntos, até curta metragem que circulam pela internet até hoje. Aí, depois de brincar com músicas dos outros, entre uma “breja” e outra, passamos a criar nossas próprias músicas e resolvemos gravar, ter nossa própria identidade e lançar para o público⁷.

É também no espaço da “Pracinha do Siqueira” que os jovens considerados “alternativos” levam instrumentos musicais, principalmente o violão, para tocar e cantar em rodas de ami-gos. Nesses dias, trajando suas indumentárias e insígnias carac-terísticas, ao som de música, seja ao tom do violão e voz, seja nos celulares, se reúnem em diálogos que podem ultrapassar

7 Entrevista concedida por jovem com Ensino Superior, solteiro, 33 anos, reconhecido como da “galera do rock” (heavy metal), 17/10/2014.

a madrugada. Em situações mais organizadas ou mais espontâneas os encontros na praça são momentos em que eles compartilham um estilo de vida comum. Percebe-se que para os jovens considerados “da área”, o tempo ocioso é fundamental como momento que agrega o grupo por interesse dele próprio, sem as obrigações de relações implicadas pela família, pelo trabalho ou pela escola.

Pais (2003) e Magnani (2007) já demonstraram que os espaços públicos como as ruas, os mercados, os parques e as praças são transformados em lugares de lazer, consumo e sociabilidades nem sempre previsíveis. Lugares onde, mesmo de forma inusitada, os jovens aparecem como mediadores de intervenção local, a partir do momento em que ocupam sazonalmente estes espaços de forma não convencionalizada pela norma que regulamenta e disciplina tais usos e manifestam formas de estar, de linguagens estéticas, de códigos visuais e sonoros e de percepções de mundo distintas da moral convencionalizada para o lugar, um contrapoder.

Em tais contextos, a questão do grupo etário aparece como marcador de um tipo de interação com a praça associada ao tempo dito ocioso e à uma faceta da vida que está distante da observação, do controle e da estrutura e poder do âmbito familiar (Martín-Barbero, 2008). Os jovens frequentam a praça em dias e horários específicos, e em cada momento exercitam diferentes modos de vivenciá-la, passando a ser associados ao ócio e à indisciplina pelos representantes do poder público e pelos adultos em geral.

Além da distinção entre jovens e adultos, processos de identificação e de diferenciação também ocorrem entre os jovens.

As identidades se processam entre eles a partir do caráter plástico e transitório do uso de bens materiais e simbólicos associados à música, a partir dos laços de amizade, da memória relativa a um dado lugar, da procedência, da distinção étnica-racial, de classe, de gênero, de parentesco e de vizinhança. É também uma forma de expressar a diferença diante do outro, de manipular códigos que destacam distinções entre os grupos. Como diria Hall (2006), esses processos são jogos dialéticos, marcados por possibilidades de representarem alguma alteridade entre pessoas e grupos sociais no presente. Estar na “Pracinha do Siqueira” é mais que uma realidade topográfica ou um mero exercício de passeio para esses jovens, também é o lugar onde se processa em alguma medida a efetividade do reconhecimento do outro como igual.

Uma das descrições mais utilizadas pelos grupos juvenis considerados “alternativos” para marcar a diferença em relação aos “pagodeiros”: primeiro, é o fato de considerarem que “os pagodeiros não têm cultura própria”, pois eles utilizariam os bens culturais distintivos de outras denominações das culturas juvenis, como o uso de bonés “palheta reta”, calças folgadas, blusões, tênis e passos de dança que caracterizariam o hip hop. Além de pulseiras, correntes, *piercings*, cortes de cabelo estilo moicano e alargadores que caracterizariam alguns estilos musicais ligados ao rock ‘n’ roll e ao reggae. Os “alternativos” alegam que os “pagodeiros” consomem os ícones entendidos como sendo caracterizadores da autenticidade dos seus ou de outros grupos de estilo, como se os profanassem, vulgarizando suas insígnias como modismos passageiros.

Percebe-se que a simbologia associada à música, como a indumentária, os acessórios, as linguagens estéticas e as gestualidades corporais, são traços de distinção que caracterizam culturas juvenis e, ao mesmo tempo, sugerem identificar tais juventudes com construtos de estilos de vida, dos quais os jovens acreditam ser herdeiros e propagadores, devido ao fato de serem considerados praticantes de um determinado modo de vida atrelado ao consumo, a gostos típicos e à uma fase específica da vida. Além de ser uma forma de distinção.

Além de se movimentarem pela “Pracinha do Siqueira”, os agrupamentos juvenis considerados da “área” demarcam entre eles seus lugares a partir de códigos visuais, sonoros e estéticos. Como diria Certeau (2012), a regularidade de agrupamentos em um determinado local, memoriza gestos e percursos, guardam sentidos, cheiros e ruídos que paulatinamente tornam-se familiares. Tais demarcações são tênues e fluidas, mas respeitadas pelos frequentadores do espaço a partir de uma etiqueta do convívio e formas de uso do lugar.

As juventudes consideradas “alternativas”, autoidentificadas com estilos musicais como o rock, o reggae e o hip hop, geralmente se movimentam pelos gramados atrás das lanchonetes ou ficam embaixo de uma árvore em frente à Igreja Católica, localizada no entorno da praça, ou param embaixo de outra árvore em frente a um colégio particular, às vezes se reúnem próximos à quadra de basquete ou ao ponto de ônibus⁸. A escolha desses lugares, de certa forma, pode dar-se de forma aleatória, a depender de como os grupos vão se movimentan-

8 Ver Mapa da Movimentação dos Grupos na “Pracinha do Siqueira”.

do e circulando durante a noite. Mas também pode estar relacionada à própria prática do basquete, ou quando alguns dos indivíduos dos grupos necessitam utilizar o serviço público de transporte para se deslocar a outros espaços da cidade. São nesses espaços que os jovens se encontram, trocam experiências e dizem “curtir” o seu momento de lazer no bairro, mas também é o modo pelo qual demarcam experiências diferenciadas perante os outros.

A Praça Dom José Thomaz é o espaço público privilegiado dessas juventudes autoidentificadas com um estilo de vida dito “alternativo” para a prática do lazer, de esportes, o bate-papo, o namoro e as trocas de conhecimento sobre as músicas que gostam e a produção artística e cultural do momento. No entanto, ocupam espaços menos centrais da praça, afastados dos bares e lanchonetes, em lugares menos luminosos e um pouco distantes das músicas executadas nos bares da praça.

Para os “pagodeiros”, no entanto, há na própria praça bares-lanchonetes que privilegiam o pagode e os estilos afins, como o forró e o arrocha⁹, em suas caixas de som. Esses estabelecimentos são frequentados cotidianamente pelos pagodeiros, onde conversam, paqueram, consomem, trocam experiências, ouvem músicas e dançam, principalmente nas noites de quinta-feira, quando os donos dos estabelecimentos se reúnem

9 Estilo musical e dança proveniente do estado da Bahia. Tem influências da seresta, da música brega, do forró estilizado e do sertanejo. É um estilo romântico, que apresenta uma dança sensual tocada ao ritmo de teclado, saxofone e guitarra. Atualmente tem se modernizado devido ao surgimento de cantores e duplas quem têm sido espetacularizados pela mídia de massa, a televisão e o rádio.

para contratar grupos musicais¹⁰ (o que atualmente não tem mais acontecido. Segundo informantes, o pároco local em conjunto com os moradores reivindicaram da Prefeitura de Aracaju e da Polícia Militar maior fiscalização sobre tal evento, devido a ocorrência de brigas, assaltos, som demasiadamente alto e algumas tentativas de homicídio que viam acontecendo).

Diante da intensificação dos contatos entre os jovens e a pluralidade de estilos de vida estabelecidos na “Pracinha do Siqueira”, este espaço tem sido caracterizado como lugar onde ocorrem manifestações significativas, em que são acionados códigos referentes a universos simbólicos diferenciados. A “Pracinha do Siqueira”, além de ser um espaço de trânsito, de práticas e de afirmação entre as juventudes consideradas “da área”, também pode ser vista pelas populações juvenis de outras localidades como um espaço típico para o lazer e o divertimento associado a determinados estilos, onde os jovens podem se relacionar não só por meio de laços de amizades, mas também através do exercício ou da oferta de determinados serviços pelo meio de estabelecimentos e equipamentos urbanos.

10 Esse projeto acontecia sazonalmente, pois dependia de autorização da prefeitura municipal e das autoridades policiais, uma forma de disciplinar os usos dos espaços públicos. Quando não há essa permissão, devido ao número de ocorrências policiais e denúncias sobre tráfico, perturbação da lei do silêncio, brigas e tentativas de homicídios, os donos dos estabelecimentos se reúnem e taticamente reordenam o espaço público segundo a ótica do contrapoder, contratam seguranças, bandas e o som para efervescer o comércio local. Entretanto, os donos dos bares e lanchonetes do local têm destacado que a prefeitura tem agido coercitivamente sobre os usos do espaço da praça referente a este tipo de apropriação.

Mapa da Movimentação dos Grupos Juvenis na “Praça do Siqueira”



Fonte: *Designer* de Interiores: Viviany Moura de Freitas

Legenda:

- A. Movimentação dos grupos autoidentificados com o estilo musical do rock, do hip hop e do reggae.
- B. Movimentação dos grupos autoidentificados com o estilo musical do pagode.
- C. Movimentação da venda de drogas.
- D. Jogos.
- E. Movimentação dos grupos das Igrejas Evangélicas.

Os “pagodeiros” como estilo de vida

O convívio prolongado com os grupos investigados possibilitou perceber que boa parte dos jovens reconhecidos como pagodeiros no Siqueira Campos considera-se artistas, pois aposta na carreira de dançarino em bandas de forró e de pagode, em detrimento da valorização dos estudos. Parte desses jovens cria expectativas sobre a possibilidade de que a vida associada ao entretenimento pode lhe trazer subsistência, pelo menos temporária. Contudo, alguns quando se aproximam dos 30 anos e não alcançaram os objetivos também passam a pensar em outras formas de subsistência. Associado a tal estilo, entre 20 jovens pesquisados, apenas três terminaram o ensino médio e cursam o ensino universitário: um cursa Dança e os outros Educação Física.

Conforme descrito, a maior parte dos recursos financeiros desses jovens vem de shows que realizam ou de financiamentos familiares. Embora tenham perfil socioeconômico semelhante, uns são filhos de operários, outros de comerciantes e alguns de funcionários públicos. Vários deles não residem no Siqueira Campos, mas frequentam o bairro, devido a relações de amizade ou no interesse pelo que o espaço pode proporcionar como lugar de encontro, consumo e diversão.

Nas entrevistas com o grupo dos “pagodeiros”, sobre diversos fatos do seu cotidiano, foi comum eles destacarem ser avessos a estilos musicais e visuais ditos por eles agressivos e ao consumo de drogas e álcool em excesso. Julgam apresentar diferenças significativas em contraste com outros grupos juvenis considerados da “área”, como os ditos “alternativos”, os quais, de forma

jocosa, denominam de “satanistas”, pelos seus gostos musicais, trajés e acessórios utilizados.

Os “pagodeiros” estão sempre animados e cuidadosos com o visual ou o modo como se apresentam. No entanto, essa imagem não é ortodoxa, ora alguns estão usando roupas apertadas e coloridas, ora outros se apresentam com vestimentas e acessórios que alguns grupos juvenis afirmam compor a indumentária do hip hop e dos diversos estilos do rock ‘n’ roll. “Pagodeiro é assim, tem uma diversidade de estilos, mas o que vale é gostar do ritmo, do *swing*, é saber dançar e buscar visibilidade onde o cara anda”¹¹, diz um jovem que se afirma como pagodeiro.

Essa descrição da aparência corporal, dos gestuais e o conjunto de símbolos que compõe o processo de identificação dos “pagodeiros” podem ser associados ao que Bourdieu (2006) denomina de *hexis* corporal: um sistema cultural que se expressa em forma de símbolos, marcados pelo jeito de andar, de falar e de vestir, ou seja, um conjunto de comportamentos que caracteriza esteticamente como um determinado grupo se expressa e se imagina como tal.

O pagode é considerado um estilo de música brasileira¹². Neste caso específico, também é aqui conhecido como sam-

11 Entrevista concedida por jovem com Ensino Fundamental completo, desempregado, solteiro, 21 anos, reconhecido como “pagodeiro”, 23/07/2010.

12 Musicalmente falando, o pagode em questão é também denominado de pagode baiano. Segundo Nascimento (2009, p. 2), o pagode baiano às vezes se aproxima do axé music, mas não se enquadra neste movimento musical, mas, sim, é um estilo compreendido como expressão da “música baiana”, um “gênero híbrido, oriundo do samba, mescla a tradição do samba do recôncavo baiano com algumas intervenções e inovações tecnológicas, incorpora novas experimentações a partir de tecnologias como o sampler, dialoga com outras tradições regionais como a chula, também com a música eletrônica e o funk”.

ba, que, no contexto atual, foi transformado num produto de massa bastante comercial e de gostos efêmeros no universo das possibilidades culturais. O grupo de jovens reconhecidos e autodenominados como “pagodeiros”, que frequenta o Siqueira Campos, apresenta sentidos estéticos ambíguos, relacionados a outras culturas juvenis, utilizando indumentárias e acessórios que também são ditos como do rock e do hip hop, embora os modos dos usos sejam distintos, bem como a composição destes com outros símbolos ganham outros sentidos.

O contato com meios de comunicação de massa, bens culturais espetacularizados (Debord, 1997), tais como as indumentárias e os acessórios ligados principalmente ao estilo musical do pagode, assim como o estabelecimento de sociabilidades e consumos específicos, de certa forma associados à “área”, caracteriza bem esse estilo de vida, com o qual os interlocutores da presente pesquisa dizem se autoidentificar.

Isso descreve elementos da cultural global e local, pois são jovens que apreciam as roupas que vestem e gostam de cuidar da sua aparência. Como admitiria Bourdieu (2006), as técnicas corporais e os bens culturais em geral constituem verdadeiros sistemas simbólicos, solidários a todo um contexto cultural e, neste caso, o objetivo de tais escolhas é outro elemento que distingue o estilo.

Ser “pagodeiro” é gostar do som, é farra, curtidão. É o jeito de se vestir que para mim conta muito, drogas não tem nada a ver com a gente. Beber a gente bebe, mas é só cerveja. Eu comecei a dançar com meu irmão mais velho, aí gostei e comecei também. Hoje ele não dança mais, já passou da idade. Eu assistia muito DVD e sempre gostei

do pagode. A gente do pagode tem muita vaidade. Eu mesmo gosto de malhar, ficar em forma. Mas tudo é uma fase. Como meu irmão já parou um dia eu também vou parar, a idade também vai chegar, mas meu estilo pode até ser o mesmo [...]¹³.

A “Pracinha do Siqueira” é um espaço onde as juventudes podem melhor expressar-se, significar particularidades de seus estilos de vida no bairro, como também realizar trocas simbólicas entre os diferentes grupos de interesse e expressão. Mesmo que de forma amena ou conflitante é no espaço público, ou melhor, é na “área”, que as singularidades das juventudes do bairro se expressam, compondo as particularidades de grupos desvinculadas da hierarquia familiar, escolar, religiosa ou do poder público. Neste espaço, as juventudes expressam sua autonomia de escolha sobre o gosto, as identidades e a diferença.

É na Praça Dom José Thomaz que os ditos “pagodeiros” usam o tempo livre para a prática do lazer, se reúnem para exibir o visual, conversar, dançar, paquerar e fazer outros tipos de contato. Nos finais de semana, o espaço de circulação é acrescido pelas “casas de pagode” localizadas no bairro. Portanto, evidencia-se que jovens autoidentificados com o estilo musical do pagode têm mais oportunidades de se deslocar e circular a procura de lazer e divertimento em outros pontos do bairro, pois esta é uma forma hegemônica de estilo de vida no Siqueira Campos.

13 Entrevista concedida por jovem que cursou até o 6º Ano do Ensino Fundamental, dançarino de bandas de pagode, solteiro, 18 anos, reconhecido como “pagodeiro”, 19/05/2010.

A observação possibilitou perceber algumas particularidades associadas ao estilo dos “pagodeiros”, o que parece compor o sistema das atitudes corporais: além das ditas indumentárias; acessórios; o visual e a linguagem; o andar com as pernas arqueadas, mexendo os ombros, a cabeça e a boca de forma contínua, como se estivessem dançando e/ou mascando chicletes, diferencia o pagodeiro dos outros. Possivelmente o simples ato de andar e de se movimentar está associado a uma coreografia, devido essa singularidade.

Diante de tal singularidade, pode-se refletir que as juventudes do tempo presente ocupam espaços públicos como territórios de subjetivação, neste caso, reconhecidos como a “área”, onde ocorre o consumo de determinados bens culturais, trocas, encontros e conflitos com culturas juvenis distintas, que se movimentam e se estabelecem a partir de demarcações dos lugares, mas que se reconhecem como iguais em situações de conflitos associadas à “área”.

Os jovens autodenominados de “pagodeiros” têm seus pontos de preferência na “Pracinha do Siqueira”. Paramentados com seus emblemas, chegam diariamente à Praça Dom José Thomaz em horários próximos ao final da tarde, na hora de saída dos colégios, e se movimentam nas proximidades do ponto de ônibus e das quadras de esportes¹⁴. Raramente têm a intenção de praticar alguma atividade desportiva. O objetivo é exibir o visual e expor-se para conquistar admiração dos que passam. Acreditam ser reconhecidos por causa do visual, pela forma de andar e alguns por fazerem parte de

14 Ver Mapa da Movimentação dos Grupos na “pracinha do Siqueira”.

bandas sergipanas de forró, axé e pagode, pelo que gostam de ser reconhecidos.

Nos finais de semana, ao anoitecer, quando não estão viajando ou trabalhando em shows, os jovens pagodeiros se movimentam pelos bares-lanchonetes da “Pracinha do Siqueira”. Nesses lugares, eles conversam, compartilham seus projetos de vida e dividem passos de danças ao som do pagode tocados em seus celulares sonoramente potentes e estilizados, como também acessam shows e coreografias pela internet de telefonia móvel. Depois se dirigem finalmente às casas de pagode localizadas no bairro. Também aproveitam o local para beber cerveja ou refrigerante, lanchar, conversar e paquerar, ocupando o tempo ocioso e afirmando-se no espaço da praça.

É significativo mencionar que jovens ligados à identificação com certos estilos associados à música inscrevem com e no corpo atitudes e modos de ser que os caracterizam. No caso dos jovens reconhecidos como “pagodeiros”, cotidianamente optam por se vestir de forma semelhante para que as pessoas pensem que são “irmãos” e sempre um ajuda ao outro na configuração do visual, do *look*. “A gente anda junto, trabalha junto e nos vestimos parecidos. Todos pensam que somos irmãos. Sempre um está na casa do outro ajudando a se vestir”, destaca um jovem de 21 anos¹⁵.

É interessante observar que os dados da pesquisa demonstram que, para as juventudes consideradas da “área”, na “Pracinha do Siqueira”, ficar neste lugar cotidianamente é uma das formas de

15 Entrevista concedida por jovem com Ensino Fundamental incompleto, dançarino de bandas de pagode, solteiro, 21 anos, reconhecido como “pagodeiro”, 19/05/2010.

passar o tempo ocioso e estabelecer vínculos sociais com outros jovens. Além disso, nos finais de semana à noite, a Praça Dom José Thomaz fica repleta de jovens e demais indivíduos que se deslocam de outros bairros à procura de formas de ocupar o tempo através dos equipamentos urbanos ali presentes.

As ritualidades cotidianas do grupo juvenil reconhecido como “pagodeiro”, no uso dos espaços coletivos do Siqueira Campos, expressam uma lógica interna que acompanha suas preferências pessoais de lazer e sociabilidades. Um dos informantes revelou que a preferência pelo pagode no “Flamengo Circulista”, localizado na Rua Neópolis, se dá devido à proximidade com a “Pracinha do Siqueira”, onde existe uma boa oferta de transporte público e uma grande circulação de pessoas. Além disso, é um espaço tradicional de samba no bairro. A rua onde esse clube se localiza também tem uma circulação e um trânsito intenso de carros com sons potentes e de motocicletas, além de vendedores de bebidas e lanches que redesenham o espaço da rua com suas tendas, mesas e cadeiras no passeio público. Eles não precisam, portanto, necessariamente entrar na referida casa de pagode para que possam expor seu visual. Muitas vezes, ficam nas calçadas em frente ao lugar, dançando, conversando, paquerando e se exibindo.

Quando optam por entrar no “Flamengo Circulista”, a relação de amizade com os seguranças, que geralmente têm proximidade com a “área”, possibilita que eles possam entrar e sair com facilidade – algo que as outras casas de pagode do bairro não lhes oportunizam. Além disso, a centralidade do Flamengo Circulista, por localizar-se próximo à “Pracinha”, a destaca como um ponto de encontro ou de passagem entre os que cir-

culam entre as outras casas de pagode. Ressalta um jovem de 21 anos sobre as casas do gênero no bairro¹⁶:

Geralmente a gente fica no Flamengo Circulista porque conhecemos os seguranças e a galera que anda por lá. Mas se tiver alguma banda boa ou um convite massa para ir pro “Federal” ou o pro “Formiga”, a gente também vai.

Distinção, tempo e espaço na “Pracinha do Siqueira”

Movimentar-se pelo Siqueira Campos nos finais de semana à procura de lazer, seja a pé, de carro, seja de motocicleta, existir-se, escutar os sons e apreciar todo este movimento é fundamental para entender os processos de identificação entre os jovens e suas relações com os espaços de lazer e sociabilidades no bairro. Tanto as ruas quanto a “Pracinha do Siqueira” tornam-se espaços de sociabilidades, intensificados pelo ritual cotidiano do vaivém pelas “casas de pagode” nos finais de semana. A própria fila para comprar os ingressos, o dançar ao lado dos automóveis e das motocicletas, o parar em frente a um carrinho de bebidas e de lanches podem se transformar em um contexto atrativo para a exposição dos “pagodeiros” e também podem ser um sinal que a noite está “bombando”¹⁷.

Particularmente, o gosto por um estilo, através de práticas culturais cotidianas e dos usos dos lugares de lazer, neste caso, o reconhecimento do outro como da “área”, possibilita a exis-

16 Entrevista concedida por jovem com Ensino Fundamental completo, dançarino de bandas de pagode, solteiro, 21 anos, reconhecido como “pagodeiro”, 22/09/2010.

17 Expressão utilizada por eles significando que há grande movimento de pessoas e agitação no lugar.

tência de construtos de estilos de vida que regulam as relações de sociabilidades entre as juventudes, além de se configurar como uma forma de distinção geracional para os jovens no presente e os ditos “de fora”. Os ressentimentos e o reconhecimento público desses modos de vida tendem a sinalizar a alteridade e demonstram singularidades típicas dessa fase da vida.

Aqui na “Pracinha do Siqueira” todo mundo conhece todo mundo. Aqui, mesmo sem a galera gostar do pagode, mas respeita. O ruim é quando vamos para outros lugares. Porque tem muita censura contra a gente. Mas aqui não tem tanta, porque todos se conhecem. Mas em outros lugares eles acham que quem rebola é gay. Olha lá o gay rebolando a bunda. Essa galera aí é cheia de preconceito, principalmente no Conjunto Jardim e no Parque dos Faróis. Eu mesmo já até saí corrido de lá por causa disso. Em Nossa Senhora do Socorro¹⁸, a galera não gosta muito dos “pagodeiros”. Eu acho que é porque a gente chama a atenção, e tem gente que se incomoda com isso, e começam a procurar briga. Também tem isso que as pessoas não gostam porque somos de fora da área e tal. É por isso que a gente costuma andar em grupo de cinco ou dez pessoas¹⁹.

Nesse contexto, existe uma política microscópica das diferenças que cotidianamente se conflitam no bairro, principalmente na Praça Dom José Thomaz, onde a vida pública pulsa

18 Os Conjuntos Jardim e Parque dos Faróis fazem parte da região metropolitana da cidade de Aracaju, conhecida como “Grande Aracaju”, mas pertencem ao Município de Nossa Senhora do Socorro.

19 Entrevista concedida por jovem com Ensino Fundamental completo, dançarino de bandas de forró, solteiro, 22 anos, reconhecido como “pagodeiro”, 19/05/2010.

de forma significativa e os jovens demarcam espaços a partir dos estilos, mas também de práticas desportivas, procedência, vizinhança e de uma memória que é relativa ao espaço e às relações sociais da infância e da adolescência, muitas vezes perpassadas pela escola. Desta forma, mesmo que os grupos juvenis apresentem características de identificação distintas, eles se reconhecem geracionalmente na diferença, pois partilham traços biográficos e sociais similares associados à “área”.

Diz um jovem de 22 anos,

Os “pagodeiros” a gente respeita, mas não anda junto não. Mas todo mundo se conhece por aqui. Pagodeiro pra mim são os caras que andam com as roupas coloridas e apertadas, mas tem os que imitam os irmãos do *hip hop*. Eles são malhados e tem uns que fazem programa. É só ver eles aí nos bares com os gays. A gente tira onda com a gente mesmo, e diz um com o outro: deixe de “ser pagodeiro”. O que eu quero dizer é pra o cara deixar de “ser boiola”. Mas é brincadeira, é só gozação. Na área a galera se respeita²⁰.

Para os agrupamentos juvenis considerados “alternativos”, perceber o corpo a partir de um conjunto de comportamento atrelado a movimentos de moda, como são caracterizados os “pagodeiros” nesta narrativa, introjeta uma imagem, mesmo que estereotipada, associada às características ditas afeminadas. Como diria Bourdieu (2006: 88-89), ainda vivemos em uma sociedade dominada pelos valores masculinos, o que favorece

20 Entrevista concedida por jovem estudante de curso técnico e músico nas horas vagas, solteiro, 22 anos, reconhecido como da “galera do reggae”, 18/05/2010.

a postura tosca, grosseira, rude e belicosa. Um homem mais atento aos seus trajes e à sua aparência “[...] seria considerado muito ‘encavalheirado’, ou ainda, o que dá na mesma, muito afeminado”.

As brincadeiras e as gozações entre os grupos juvenis reconhecidos como da “área” são algo cotidiano. Além disso, é uma forma corriqueira que os jovens têm para demarcar as distinções entre os estilos. Neste caso, chamar um jovem autoidentificado com um estilo “alternativo” de “pagodeiro” é considerado como um tipo de ofensa, mas o contrário também.

Esse tipo de distinção acionado verbalmente entre os grupos juvenis que se movimentam na “Pracinha do Siqueira” marca não apenas o gosto por um determinado estilo de vida, mas também pode demarcar diferenças entre os indivíduos. Relata um informante de 17 anos, “Eu sou mais do *heavy metal*. Meu irmão é pagodeiro. A gente não se fala há três anos. Mas não é só por causa disso não. Mas neguinho de fora não mexe com quem é da área se não o tempo fecha”²¹.

Cada grupo juvenil se movimenta por um lugar específico da Praça Dom José Thomaz e o tipo de ocupação e utilização dos equipamentos urbanos ajudam na forma de demarcação dos espaços. No entanto, é a música e o estilo de vida associado à ela que aparecem como fortes elementos no processo de identificação e de distinção entre os jovens. Aos estilos musicais estão associadas as indumentárias, os acessórios, os cortes de cabelo, as linguagens, as gestualidades corporais e a forma de

21 Entrevista concedida por jovem estudante do Ensino Médio, solteiro, 17 anos, reconhecido como da “galera do rock” (*heavy metal*), 08/04/2011.

estar, consumir e usar os espaços da “área” e de outros locais de sociabilidade do bairro.

Os encontros, os contatos e as trocas acontecem no uso social da praça e da rua, onde os jovens se exibem e se diferenciam. O uso desses espaços coletivos mistura aspectos da vida privada com a vida pública dos moradores (Menezes, 2004, p. 128) e de alguns frequentadores do bairro. Tais misturas possibilitam a emergência de um espaço onde os indivíduos se reconhecem e o convívio é próximo, as sociabilidades e os laços pessoais e de vizinhança são particularmente favorecidos, mesmo que em determinadas situações se ressaltem diferenças nos modos de vida e nos sentimentos de identificação.

De algum modo, os jovens em questão parecem estar inseridos em processos culturais marcados notoriamente por apelos visuais e sentidos estéticos dissonantes, que vão além das relações exclusivas com os espaços de convívio. Por isto, eles estabelecem relações de sociabilidades a partir de afinidades que imaginam que se completam pela linguagem estética valorizada em torno de um dado estilo. São aglutinações em torno de um gosto compartilhado com grande capacidade simbólica de mobilização e negociado com outras variantes de identificação nos espaços coletivos, neste caso, a “Pracinha do Siqueira”, também denominada de “área”.

Considerações finais

Através do contato cotidiano com as populações juvenis, reconhecidas neste caso como a “galera do rock”, a “galera do reggae” e a “galera do hip hop”, que compõem os ditos “alter-

nativos”, e os “pagodeiros”, foi possível perceber que os usos do espaço-tempo do lazer podem estar ligados a determinadas culturas juvenis, que podem ser indicadores de estilos de vida distintos, mobilizadores de identificações que ultrapassam o sentido do divertimento, da falta de vínculos de compromisso, das relações e atitudes casuais e demarcam relações sociais no espaço público como lugar de subjetivação.

Os espaços de usos coletivos no Siqueira Campos são plurais, porém, os jovens autoidentificados com o estilo musical do pagode têm mais oportunidades de uso e trânsito no bairro, devido à existência de outros ambientes em que são tocadas músicas de seus estilos nos bares e lanchonetes na “Pracinha do Siqueira” e nas casas de pagode espalhadas no bairro. Neste sentido, evidencia-se que esse estilo de música e dança é uma forma hegemônica de identificação entre os jovens no Siqueira Campos, enquanto os “alternativos” tornam-se, de certa forma, *outsiders*, no sentido que Howard Becker (2008) deu ao termo.

Para os jovens “alternativos”, o trânsito é menos intenso no bairro e ficam mais circunscritos aos espaços da “Pracinha do Siqueira”, onde desenvolvem, praticam e circulam relações de amizades, lazer e projetos de vida. Porém, também transitam por outros espaços na cidade de Aracaju, distantes do bairro, à procura de lazer e diversão, como o Parque da Sementeira e a Rua da Cultura, considerados espaços de estilos mais alternativos (Silva, 2011; Wanderley, 2008). Todavia, eles consideram a Praça Dom José Thomaz como um espaço central para o desenvolvimento de suas relações de sociabilidades, aquisição de informação, articulando as amizades locais adquiridas em suas trajetórias de vida e demarcando o território da praça também

como espaço de refúgio com relação ao “mundo dos adultos” e como lugar de socialização da juventude no bairro, a “área”.

Ser jovem no Siqueira Campos está relacionado a um conjunto diversificado de modos de agir e de pensar a vida, associado às novas tecnologias, às formas de trabalho, ao lazer, às sociabilidades, à diversão e, principalmente, aos estilos musicais que criam intenções, gostos e modos de sentir-se jovem. No caso apresentado, também é ser reconhecido socialmente como tal, a partir de um dado estilo de vida que demarca a diferença com o que eles consideram o modo de ser da infância e da vida adulta. Tais compreensões perpassam relações sociais locais atravessadas por consumos de símbolos culturais locais e globais, muitas vezes associados à forte presença da música em suas vidas.

Referências bibliográficas

Almeida Neto, Mateus Antonio de. **Juventudes e estilos de vida: os usos dos lugares de lazer e sociabilidades**. Jundiaí-SP, Paco Editorial, 2013.

Barral, Gilberto Luiz. **Espaços de lazer e culturas jovens em Brasília: o caso de bares**. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia Urbana), Universidade de Brasília, UNB, Brasília, 2006.

Becker, Howard S. **Outsiders: estudos sobre sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Bourdieu, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista de sociologia e política**, nº 26, p. 83-92 jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2016.

Certeau, Michel; Giard, Luce e Mayol, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. 11 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v 2.

Debord, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

Geertz, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Magnani, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 2003.

_____. **Jovens na metrópole etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

Martín-Barbero, Jesus. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. Borelli, S. E Freire Filho, J. (org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008. p. 9-33.

Menezes, Marlucci. **Mouraria, retalhos de um imaginário**: significados urbanos de um bairro de Lisboa. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2004.

Pais, José Machado. **Culturas Juvenis**. Edição: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

Silva, Williams de S. **A galera da Catedral**: representações de um estilo de vida underground e lógicas de apropriação do espaço urbano. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal de Sergipe, UFS, São Cristóvão, 2011.

Wanderley, Maurício do Vale D. **A Cena Metal Aracajuana**: identidade e conflitos entre grupos antagônicos. Monografia de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, UFS, São Cristóvão, 2008.

ESTILO DE VIDA UNDERGROUND COMO MODO DE VIDA DESVIANTE

Williams Souza Silva

O objetivo deste artigo é refletir sobre o lugar da juventude nos debates sobre os processos de construção e manutenção de modos de vida não convencionais, denominados aqui como desviantes, por divergirem das normas comportamentais definidas, aceitas e defendidas pela sociedade. Essa nomenclatura, modo de vida desviante, pode ser entendida a partir de como a mesma é apresentada pelos seus praticantes, assim como interpretada por indivíduos e grupos

Parte da pesquisa de doutorado em Sociologia com bolsa de financiamento CAPES.
Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFS. E-mail: williamssouzasilva@gmail.com

de modos de vida convencionais, como uma negação ética e estética dos padrões comportamentais construídos e transmitidos pela média da sociedade.

Como fonte de pesquisa trabalhei com entrevistas não estruturadas, gravadas em vídeo e negociadas a partir de dois fatores: a aproximação pessoal com alguns indivíduos, já que na juventude tive contato com alguns destes enquanto praticante do *skate street*¹; e a aproximação acadêmica, tendo em vista minha dissertação de mestrado, “A galera da Catedral: representações de um estilo de vida *underground*”, do ano de 2011, quando me propus pensar as redes e espaços de sociabilidade e solidariedade desviantes construídos pelo referido grupo. Ressalto que somente a partir dessas experiências, que permitiram a construção de uma relação de confiança entre o pesquisador e os sujeitos de pesquisa, foi possível a realização de entrevistas de longa duração e de difícil condução. O motivo é que muitas das entrevistas ultrapassaram duas horas e perpassaram por temas delicados como família, consumo de drogas e suas consequências, entre outros dilemas pessoais, mas que também possuem fundo social, muitas vezes negligenciados pelas pesquisas acadêmicas.

A escolha metodológica de trabalhar com relatos biográficos se justifica por estes permitirem cruzamentos do observado e vivido empiricamente por mim, enquanto frequentador e pesquisador da cena *underground* da cidade de Aracaju, estado de

1 Modalidade do skate que se utiliza da arquitetura urbana, calçadas, escadarias, corrimões, entre outros, como equipamentos para a sua prática. Essa modalidade ainda é vista pelos praticantes como uma crítica à cobrança de entrada para utilização de espaços privados para a prática do esporte. Para quem pratica essa forma desviante do skate, esses espaços representam a transformação do skatista libertário *underground* no skatista *magazine*, uma versão aburguesada do que seria o verdadeiro skatista.

Sergipe, Brasil, com os relatos das trajetórias de vida de indivíduos particulares, construídos a partir das experiências coletivas.

Discuto, em um primeiro momento, a concepção de desvio que estou usando e como ele é ressignificado enquanto orientador para construção de um modo de vida no qual os *undergrounds* de Aracaju estão inseridos. No segundo momento, darei foco às construções narrativas destes indivíduos ao descreverem seus primeiros contatos com esse universo. Destas narrativas destaco o estar na rua e a apropriação ressignificada dos espaços da cidade como marcas identitárias coletivas, além de refletir sobre a juventude como o momento em que se inicia a construção deste modo de vida. Por fim, apresento a produção cultural derivada desse modo de vida desviante, analisando seu significado simbólico para aqueles que comungam do mesmo.

Destaco que as entrevistas gravadas foram estruturadas a partir da observação participante iniciada em 2009, enquanto estudante de mestrado em Sociologia. Ou seja, as questões levantadas nas entrevistas e os sujeitos selecionados foram cuidadosamente escolhidos a partir de uma intensa vivência com os mesmos, que retrata um processo de aproximação e afetos a partir de um ponto de vista de quem se deixa envolver².

2 Esse dilema de pesquisa, o deixar afetar-se, no sentido de trocas mútuas entre pesquisador e pesquisado, entendendo troca no sentido mais amplo do termo, é visto no presente trabalho como uma metodologia de pesquisa, como reivindicada por Bittencourt em seu livro “Sóbrios, firmes e convictos: uma etnografia dos straightedges em São Paulo”, que além da aproximação do tema, reconhece nos *straightedges* uma ressignificação do ser punk sem a necessidade de consumo de drogas lícitas e ilícitas, o que inclui uma alimentação saudável baseada na dieta vegana. A sua proposta etnográfica me levou ao mesmo dilema: até que ponto minha observação participante compromete a cientificidade e objetividade de minha pesquisa e como seria possível a distância captar as nuances e os bastidores do objeto pesquisado? Optei, então, fazer o cruzamento das duas metodologias e deixei-me afetar, no sentido dado por Deleuze (1976) e

Desvio, modo de vida e juventude

Antes de ser visto como um fenômeno sociológico, as explicações dadas às ações que pareciam destoar das regras sociais em geral, como as diversas modalidades de crime, os ditos vagabundos, a prostituição, o alcoolismo e tantas outras atitudes vistas como socialmente anormais, eram rotuladas genericamente como problemas psíquicos, segundo as explicações deterministas sustentadas pela teoria biológica do século XIX. Os comportamentos considerados como desviantes representavam um risco para o progresso e funcionamento equilibrado da então nascente sociedade industrial civilizada. Deste modo, os indivíduos “doentes” precisavam ser, quando possível, tratados em defesa de um desenvolvimento social harmônico. A solução para as então “patologias” passava pela classificação sistemática das mesmas, objetivando possíveis correções de condutas, ou o afastamento social dos indivíduos dados como incuráveis; em nome do equilíbrio e bom funcionamento da ordem social³.

trabalhado por Bittencourt. Particpei ativamente da cena alternativa aracajuana, frequentada pelos grupos e indivíduos praticantes do modo de vida desviante. Saí com eles, bebi com eles e corri os riscos e glórias daqueles que enveredam as entranhas da noite desconhecida, acolhedora e sombria, suja e ética. Destas experiências retirei, por meio da “decantação metodológica”, um tempo de reflexão do vivido, empiricamente filtrado posteriormente nas entrevistas filmadas em espaços controlado, porém, garantindo o máximo de liberdade para o entrevistado.

3 Por exemplo, dados do início do século XX sobre internações em hospitais psiquiátricos, apresentados por Richard Miskolci (2005) no artigo “Do desvio às diferenças”, no qual se dedica em reconstruir historicamente o percurso da temática de desvio na produção acadêmica das Ciências Sociais. Isso contribui para visualizar melhor o quadro de aceitação da noção de desvio como uma patologia a ser corrigida. Segundo uma tese apresentada em 1900, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, dos anos de 1889 a 1898, se observou um aumento de 7849% no número de internações em hospitais psiquiátricos brasileiros. O Hospital Nacional, por exemplo, em 1889, apresentava uma média de 77 internações por ano, em 1898, dez anos depois, a média anual de internados saltou para 612 (Miskolci, 2005).

Goffman (1985), com seus estudos em instituições totais, contribuiu para a desconstrução dessa visão determinista biológica e para a construção de explicações sociológicas para o desvio em dois aspectos principais: a escolha metodológica feita pelo autor, observação participante; e a opção em não tomar como problema de pesquisa a doença mental, mas, sim, a capacidade dos internos desenvolverem comportamentos adaptados às normas das instituições psiquiátricas, ou seja, formas de legitimação comportamental construídas nas interações cotidianas entre os internos e a equipe médica. Demonstrou, assim, que nas interações sociais acontecem a construção de grupos, em que cada um deles produz suas próprias regras e normas de conduta, validadas e aceitas por aqueles indivíduos que o compõem. Essas observações deram aos indivíduos, vistos antes como anormais, enquanto doentes, uma autonomia ao se enxergarem como sujeitos sociais que participam de grupos e coletividades.

Ao reconhecer a existência de mecanismos socioculturais responsáveis por classificar quem são os “normais” e os “desviantes” da sociedade, é perceptível a existência de critérios de classificação sócio-históricos do desvio que desloca o fenômeno antes visto como biológico para o campo dos fenômenos sociais.

Me afasto da definição de desvio como patologia para pensar o desvio como uma construção social, um resultado não esperado das imposições de determinados valores éticos e estéticos de uma cultura objetiva (Simmel, 2005), por instituições e grupos específicos, como padrões a serem observados e seguidos.

Concordando com Becker (2008), reconheço que os grupos sociais são os responsáveis por classificar quais indivíduos e ati-

tudes serão aceitos e quais serão negados. Este processo de diferenciação é responsável pela identificação de quem faz parte do grupo, o “nós”, e daqueles que não fazem parte dele, os “outros”.

Se tomarmos como objeto de nossa atenção o comportamento que vem a ser rotulado de desviante, devemos reconhecer que não podemos saber se um dado ato será categorizado como desviante até que a reação do outro tenha ocorrido. Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aqueles que reagem a ele (Becker, 2008, p. 27).

Ao reconhecer esse processo e considerar que todos os grupos sociais, tanto os que fazem as regras quanto aqueles que delas se desviam, fazem parte do mesmo fenômeno, Howard Becker (2008) propõe “uma contrarrevolução que devolveu à pesquisa sociológica nesta área, o caminho certo” (Becker, 2008, p. 12). Essa “contrarrevolução” consiste em reconhecer “o fato central no estudo sociológico do desvio”, qual seja, o desvio é criado socialmente pelos grupos que, ao criarem regras a serem observadas pelos seus membros, criam também os critérios de classificar os infratores destas como desviantes. Daí a noção de um “nós compartilhado” e reconhecido por todos os membros capazes de interpretar as regras e sentir o “peso” das sanções por infringi-las (Becker, 2008).

É dessa forma que o conceito de desvio pode ser analisado neste texto, como um rótulo que depende da maneira como os outros reagem ao comportamento apresentado pelos indivíduos em suas relações sociais, estes podem ser classificados como desviantes quando não observam os valores morais construí-

dos, defendidos e difundidos historicamente. Já o conceito de modo de vida pode ser traduzido como um processo contínuo de construção dos valores éticos e estéticos orientadores do comportamento e apresentação do indivíduo em sua vida social.

Stuart Hall e Tony Jefferson (2014), assim como Goffman (1985) e Becker (2008), rompem com a tendência de pensar o desvio de forma criminal, ou como uma patologia, e propõem a hipótese de que o comportamento desviante tem uma origem além das classificações por parte da sociedade. Percebendo uma relação entre classes sociais e cultura, Hall e Jefferson buscam explicar tanto a ação social da juventude pós-guerra como a reação social de forma estrutural e histórica. Para esses autores, tais interações sociais, muitas vezes conflitivas, entre as culturas juvenis e a cultura da sociedade normatizada pelas instituições de controle (família, escola, polícia) acabam estruturando os grupos culturais juvenis, modelando suas existências coletivas, modificando e restringendo as formas com as quais esses grupos vivem e representam sua existência social.

Dessa tentativa de controle cultural por parte das instituições que tentam modelar, limitar ou modificar a existência de certos grupos sociais juvenis, se inicia um processo dialético cultural que, mesmo feito por forças desiguais, possibilita a construção e manutenção de identidades culturais coletivas, traduzidas em modos de vida. Acompanhar de perto esse processo dialético cultural que origina e/ou mantém identidades culturais coletivas, observáveis nas diferentes maneiras de viver no mundo, pode fornecer um mapa de significados que possibilite perceber não só as diferenças culturais existentes entre os grupos sociais (éticas, estéticas) em interação forçada ou espontânea, mas, sobre-

tudo, as aproximações culturais estruturantes de redes de solidariedade e sociabilidade que permitem o trânsito dos indivíduos entre as fronteiras culturais construídas pelos grupos sociais.

As subculturas devem apresentar uma forma e uma estrutura diferente de sua cultura parental. Devem estar centradas em certas atividades, usos de artefatos materiais, espaços territoriais que as diferenciam significativamente de uma cultura mais geral. Mas devem haver também elementos significativos que as ligam e articulam com a cultura parental (Hall & Jefferson, 2014, p. 67- 68).

Para Hall (2014), as subculturas juvenis das décadas de 50/60 do século XX têm como cultura parental a cultura da classe trabalhadora, devido sua posição social, experiência e condições que modelam a vida de sua classe como um todo. Apesar do autor pensar as subculturas juvenis como relativamente autônomas, ele tenta demonstrar como estas mesmas subculturas estão envolvidas em questões que abrangem divisão do trabalho e relações produtivas, que são problemáticas comuns da classe em seu conjunto.

Como solução ideológica para os conflitos de classe, as subculturas juvenis, como *mods*, *teds*, *skinheads*⁴, por exemplo, projetaram através da estética, das atividades de passatempo e modos de vida uma resposta cultural criativa para os problemas que enfrentavam devido sua posição de classe e suas experiências materiais e sociais (Hall & Jefferson, 2014[1977]).

4 Expressões culturais que tiveram origem em Londres no final da década de 1950 e alcançaram seu auge nos primeiros anos da década de 1960, geralmente relacionadas às classes sociais.

Assim, como as subculturas estavam ligadas à cultura da classe trabalhadora, a contracultura⁵ é vista por Hall como sendo uma desfiliação cultural dos jovens de classe média com ações mais radicais e politizadas, ou despolitizadas, isto é, uma postura menos coletiva e mais individualista.

São esses estudos sobre desvio, modo de vida e juventude que rompem com o psicologismo e os determinismos biológicos, que orientavam as ponderações feitas na análise das narrativas das trajetórias de vida dos sujeitos pesquisados. Não trato o tema da juventude sob o estigma do delito, da marginalidade ou como etapa de vida, pois as bibliografias apresentadas acima ajudaram na desconstrução de tais determinismos carregados de sentidos político, social, biológico, econômico, ideológico, entre tantos outros.

As entrevistas selecionadas para este artigo são narrativas de indivíduos autointitulados como *undergrounds*. Penso o *underground* como um exemplo de modo de vida desviante, tendo em vista seu rompimento e críticas feitas às ética e estética dominantes, um processo de aprendizagem de signos, códigos, emoções, uso de substâncias lícitas e ilícitas, que em geral se inicia na juventude, se prolongando, ou não, para a fase adulta enquanto modo de vida.

5 Diferente das culturas das classes trabalhadoras, a contracultura consegue conciliar tempo e atividades livres e obrigatórias, criando novos padrões de vida, de família e de trabalho, tendo como característica também a construção de espaços de territórios e culturas dominantes. Enquanto o tempo de lazer das subculturas da classe trabalhadora se reduz aos fins de semana, o tempo de lazer das contraculturas se estendem durante todo o dia e suas ações são tomadas como sendo políticas e ideológicas. Já as ações de lazer da classe trabalhadora costumam ser traduzidas como vandalismo pela cultura de controle. Conforme pondera Hall (2014, p. 122), “A juventude de cada classe reproduz a posição das classes parentais às quais pertencem”.

Quando tudo começou: uma análise de trajetórias de vida

A escolha de trabalhar a partir de trajetórias de vida de indivíduos particulares se justifica na concepção de que as construções identitárias e histórias de vida particulares são frutos das experiências coletivas experimentadas pelos indivíduos. As biografias assim conectam individualidades a estruturas coletivas e culturais maiores a modelos de vida apresentados como uma resposta, socialmente organizada, às condições materiais e sociais vividas por estes indivíduos (Hall & Jefferson, 2014[1977]). Por estes motivos, as narrativas biográficas que se seguem só ganham sentido quando conectadas às estruturas e expressões culturais mais ou menos consolidadas. Tendo em vista que esse conjunto de tradições é reconstruído coletivamente em cada geração, busco compreender como e quando as trajetórias dos sujeitos pesquisados se cruzam com espaços, indivíduos e grupos *undergrounds*, ou seja, com o conjunto de valores éticos e estáticos que compõe o modo de vida desviante, assim como entender o processo de ressignificação e incorporação destes valores, tanto em suas representações individuais quanto coletivas.

Ao buscar pistas dos primeiros contatos que os sujeitos entrevistados tiveram com o universo desviante, algumas recorrências em suas narrativas foram observadas. Destaco a fase da vida, todos os entrevistados afirmam terem tido suas primeiras experiências desviantes entre a adolescência e a juventude, quando ainda eram estudantes do ensino fundamental e médio, com ênfase à utilização que fazem do espaço urbano da cidade, um uso ressignificado a partir da socialização, manifestação ou afirmação de uma conduta de vida, que ainda representa uma marca identitária coletiva.

Foram entrevistados indivíduos com uma faixa etária compreendida entre 26 e 41 anos, de ambos os sexos, de classe econômica diferenciada, aproximadamente com um mesmo nível de instrução (ensino médio completo), moradores de diversos bairros de Aracaju e grande Aracaju, que na “cena” possuem atribuições artísticas – uma forma de legitimação do modo de vida desviante, do tipo *underground*, que será tratado no último tópico deste texto – como poetas, atores, músicos e artistas plásticos. Eles representam uma espécie de caricatura do que seria uma postura desviante “ideal típica” (Weber, 1999). Tal reconhecimento dá-se dentro de um quadro simbólico que oferece possibilidades de arranjos identitários, solicitados como legitimadores desse modo de vida.

Tabela 1: Os Entrevistados

Sexo	Fem.	Fem.	Masc.	Masc.	Masc.	Masc.	Masc.
Idade	29	26	33	39	40	40	41
Profissão	Cineasta	Estudante	Estudante	Não trabalha	Não trabalha	Repositor	Artista plástico
Ocupação	Estudante	Militante	Poeta	Poeta	Ator	Músico	Tatuador

Fonte: Entrevistas feitas pelo autor.

Como apresentado acima, o uso que faço do conceito de juventude não despreza todas as disputas pelos significados em torno deste, assim como reconheço que as trajetórias são pautadas por etapas de vida socialmente institucionalizadas e definidas politicamente, no entanto, saindo um pouco deste campo analítico de pensar a juventude enquanto construção social, utilizo este conceito também como um marcador temporal, um momento de vida em que são ampliadas as redes sociais e, com elas, as experiências fora do ambiente familiar, uma vez

que, pela própria pauta social, é o momento em que ganhamos maior liberdade, sobretudo de mobilidade espacial, quando saímos de casa para rua, do grupo familiar para uma vida mais autônoma junto aos grupos de amigos da escola, do bairro, da praça, ao encontro de novas possibilidades de apresentações sociais e coletivas.

A juventude aparece nesses relatos como o momento de vida em que se deu os primeiros contatos com a cena *underground* de Aracaju: os contatos, as referências e as atuações tidas neste período influenciarão profundamente a permanência dos sujeitos entrevistados, já em um outro momento de vida, nas práticas do modo de vida desviante, alguns deles assumindo papel de destaque enquanto agente de divulgação e sustentação do modo de vida ligado à ética e à estética desviantes. As narrativas dos entrevistados ajudam na compreensão do processo:

Comecei a andar com esses hippies, aprendi a fazer pulseiras, mandalas, esses trabalhos artesanais os quais olhei e me apaixonei. Logo em seguida a gente teve a iniciação com alguns fumos que tinham aqui pela praça, nas redondezas, até porque essa praça é ao mesmo tempo de cidadãos e de marginais. Então, nessa época “gazeava” várias aulas no Jakson de Figueiredo⁶ e vinha conviver com os hippies, logo em seguida eu comecei a andar também com alguns roqueiros que andavam aqui na frente da catedral. Na verdade, não é bem roqueiros, na grande maioria eles escutam *rock and roll*, mas *rock and roll* diferenciado, progressivo, psicodélico, metal, grind [...]⁷.

6 Colégio Estadual Jackson de Figueirêdo, escola de ensino fundamental e médio, localizada na Praça Olímpio Campos, centro de Aracaju/SE.

7 Entrevista de campo, mulher, 29 anos.

Então, acho que o punk, ele surgiu em minha vida na questão da rebeldia de adolescente. Eu fui criada em uma Família Cristã, tinha que ir para igreja, fui até catequista e chegou um momento da minha adolescência que comecei a questionar tudo em minha volta, comecei a perceber que as coisas estão erradas principalmente do relacionamento meu com meu pai, do meu pai com a minha mãe que eu não gostava, era uma relação extremamente opressora e também as mazelas sociais ... e aí você vai crescendo tomando consciência social. E na oitava série (eu sempre gostei muito de história) eu tive a sorte de estudar com o livro de história de Mário Smith, uma história crítica que foi posta por Lula e tirada por Lula das escolas, aí eu comecei estudar com ele, aí foi quando eu vi sobre a Revolução Russa e eu li sobre os bolcheviques, Karl Marx, Lenin e eu gostei bastante daquilo e logo em seguida teve o pessoal da UNE que foi na escola organizar grêmio, eu me envolvi, gostei daquilo e até hoje eu estou nisso, há 10 anos tô nessa... 12 anos, porque comecei com 14 e hoje eu tenho 26⁸.

Ambas tiveram contato com o desvio na adolescência, mediado pela vida escolar, entretanto com algumas diferenças: a primeira por uma vida extraescolar “nessa época gazeava várias aulas no Jakson de Figueiredo e vinha conviver com os hippies, logo em seguida eu comecei a andar também com alguns roqueiros que andavam aqui na frente da catedral”, com a segunda o contato se deu no ambiente intraescolar, por meio do conhecimento de autores do cenário socialista e comunista mundial, a partir do contato com a literatura revolucionária mediada por

8 Entrevista de campo, mulher, 26 anos.

um livro didático, como se pode perceber no trecho no qual ela se refere ao livro de história de Mário Smith. Essas diferentes entradas marcaram significativamente as escolhas posteriores feitas por ambas e suas contribuições na cena, uma cursando artes e fazendo cinema marginal, a outra socióloga militante dos movimentos pela moradia, em suas palavras “a ovelha vermelha entre as negras”⁹.

O mesmo percurso segue outro entrevistado, conhecido na cena como o “poeta marginal”. Ele diz que seu contato com o *underground* se deu quando começou a andar na rua, na praça da Catedral Metropolitana especificamente, aos 14 anos, apresentado a essas novas referências por um garçom que trabalhava no centro da cidade. Contudo, o mesmo ressalta que o seu pai, músico militar, já havia apresentado a ele a “boemia”. Esse indivíduo é um dos mais representativos da cena, especialmente por sua produção cultural – é escritor de contos marginais e foi cantor de uma banda de rock progressivo de visibilidade local. Sua atuação e visibilidade por vezes são usadas como estratégias de garantia de lazer: beber de graça, entrar em shows sem pagar ingresso e, até mesmo, arrumar uma companhia para a noite. Tudo isso é negociado a partir da imagem *underground* representada e sustentada cotidianamente por esse indivíduo que, nas situações de interação, parece acreditar verdadeiramente tanto em sua representação de um modo de vida como também que sua plateia está convencida de que esta representação é sincera (Goffman, 1985).

A inserção de outro indivíduo no universo desviante seguiu a mesma lógica. Deu-se através da sua participação em um grupo de roqueiros na sua adolescência. Filho de uma atriz reconhecida nacionalmente, ele é apontado como figura intelectual, por ter maior conhecimento musical, literário e cinematográfico de obras que não chegam ao circuito comercial. Foi também por meio de movimentos ligados ao rock que se deu a inserção de outros dois membros entrevistados. Um deles fez parte de uma banda de *hardcore* de visibilidade local e atualmente se apresenta como artista plástico e tatuador; o outro foi skatista, que inclusive chegou a participar do cenário nacional de skate profissional. Sua inserção na cena *underground* se deu através da prática do skate nas ruas da cidade, na adolescência. Também nesse período estudou na França, por conta de suas atividades no skate. Atualmente comercializa livros em sua residência, na praça da Catedral e em eventos, como o Sebo das Traças que costuma ocorrer no Parque da Sementeira e na Universidade Federal de Sergipe, UFS.

Tão importante quanto o momento da vida em que tiveram contato com a cena *underground* desviante, a juventude é estar na rua e em algumas situações apropriar-se do espaço público. Todos os entrevistados remetem à importância das experiências que tiveram o espaço público como cenário, em especial, a praça onde se localiza a Catedral Metropolitana da cidade e suas adjacências, uma escolha que tem a ver com a manifestação pública da subversão, pois além de usarem um local de passagem de forma não convencional, como uma espécie de “sala de estar”, extensão de suas casas, estariam contestando dogmas da Igreja Católica e da sacralização do espaço da praça.

Roqueiros em frente à igreja, tem muito metaleiro aqui, e essa praça aqui nos anos 80 foi uma praça de muito movimento mesmo, punk, movimento de *rock and roll* mesmo. Na época, o pessoal das antigas mesmo que praticava aqui era anarquista, tinha uns shows de rock, era um pessoal militante, isso foi enfraquecendo, quando chegou na minha época [meados da década de 90 do século XX] tinha os resquícios disso, roqueiros antigos com os roqueiros mais novos, com os roqueiros mais ou menos, e uma mistura também de tribos, *skatistas*, metaleiro, junto com roqueiros, junto com *grid* uma coisa inclusive que não acontece em vários lugares do Brasil¹⁰.

Segundo alguns dos entrevistados, “ninguém é doidão em casa”, ou seja, é no trajeto de suas casas para os espaços públicos de sociabilidade que as suas representações são (re)desenhadas ou (re)configuradas. Nesse percurso, eles assumem padrões de um mundo moral específico e se tornam atores ao se empenharem em viver à altura destes padrões pelos quais são julgados (Goffman, 1985, p. 228). Assim, a rua e espaços de shows se tornam fundamentais para performances desses indivíduos.

Para Goffman (1985), as atividades diárias estão ligadas aos assuntos morais, porém, isto não significa sermos meros atores revestidos de um personagem em atuação constante e que, portanto, não seria nosso verdadeiro eu. “Usando uma imagem diferente, a própria obrigação e a vantagem de aparecer sempre sob um prisma moral constante, de ser um personagem socializado, forçam o indivíduo a ser a espécie de pessoa que é representado no palco” (Goffman, 1985, p. 230).

10 Entrevista de campo, mulher, 29 anos.

Fortuna (1998) afirma que as identidades sociais dos sujeitos estão intimamente relacionadas aos processos de interação, de modo que são continuamente reconstruídas por estes a partir de uma multiplicidade de situações cotidianas. São, portanto, identidades descentradas, no sentido de que não possuem compromissos fixados com referências centradas nas ideias de sexos, religião ou classe social, por exemplo. “Esse *descentramento do mundo* corresponde um novo *recentramento dos sujeitos*” (Fortuna, 1998; [s/n]), desta feita, ligados a novos signos culturais, como as práticas de lazer e o consumo dos espaços.

Assim, no mundo contemporâneo, os sujeitos atribuem sentido ao espaço apropriado. Sentido esse que diz o que eles são e o seu lugar no mundo. O espaço é, deste modo, formado por elementos físicos e simbólicos, e os significados da apropriação destes dependem de suas disposições. A própria inserção dos indivíduos na cena *underground* se dá por meio do uso do espaço: estar na rua, circular pelo centro da cidade, que posteriormente possibilita uma aproximação por afinidade, seja ela por uma prática desviante (beber, fumar), seja por um gosto em comum (pelas artes, um tipo de música, literatura, etc.).

Produção cultural e legitimação do modo de vida

O modo de vida desviante pode ser entendido como uma resposta comportamental ligada a expressões artísticas e políticas de protesto à ordem vigente. Neste ínterim, a música tem sido o principal suporte de resistência e combate de movimentos juvenis como *punks*, *hardcore punks*, *metal*, *headbanger*, *hip hop*, entre outros, formados a partir da identificação com um

estilo musical e compartilhamento da negação de uma cultura de consumo vista como massificada (Gonçalves, 2005), além da eleição de espaços simbólicos de convivência e sociabilidade.

Uma característica marcante observada entre indivíduos e grupos que reivindicam este modo de vida desviante da cidade de Aracaju é o contato íntimo com o universo artístico. Direta ou indiretamente, boa parte dos que comungam desse estilo está envolvida com uma produção cultural própria, apresentando-se como artistas plásticos, músicos, poetas, atores ou como consumidores de artes. Este é inclusive um traço valorizado desse modo de vida peculiar.

Um dos entrevistados é filho de um músico, também usuário do centro noturno da cidade, o outro é filho de uma atriz de visibilidade nacional e uma terceira é filha de um artista plástico, sobrinha de músicos populares de Aracaju e irmã de um músico de estilo barroco. Nos demais casos, foi o envolvimento com o movimento *punk* que construiu essa aproximação com o universo artístico, seja pelo consumo sonoro, seja pela produção musical. Direta ou indiretamente, todos os componentes estão envolvidos com uma produção cultural própria, em concordância com o ideal do modo de vida *punk, it your self* (faça você mesmo).

Tão importante como ser produtor de bens culturais é ter o conhecimento de obras artísticas que estão fora do circuito de massa, as que são consideradas como expressões de arte alternativa. O contato com a arte se deve a algumas situações: o contato com o movimento *punk* ou com o anarcosindicalismo; pela educação, pela família, com pais músicos, artistas plásticos ou atores.

As imagens e textos abaixo ilustram esse envolvimento e produção artística de alguns indivíduos e bandas representantes do modo de vida desviante da cidade de Aracaju.



Figura 1: Artes e temas marginais na pintura de Augusto Cesar Chagas

Técnica: Aerografia
Título: Uma homenagem a DALLI.
Dimensão: 083×065
Artista: Augusto Cesar Chagas



Figura 2: Arte e temas marginais na música de Olho por olho

Há sempre um pequeno desastre
Acontecendo ao meu redor
Não há para onde fugir
Quando todos querem te ver falhar
Eu não vou desistir
Não tenho para onde voltar
Hoje eu tenho pouco tempo
Eu me nego a fracassar
Não há uma segunda chance
Ou um novo amanhecer
Quando a morte é uma certeza
Você não tem para onde correr
Eu não vou desistir
Não tente me parar
Pelas costas eles sempre falam muito
Mas frente a frente não tem nada a dizer
Bem-vindo ao velho oeste
Respeite a nossa lei
Olho por olho e dente por dente
Não conte com ninguém!
Bem-vindo ao velho oeste
Respeite a nossa lei
Olho por olho e dente por dente
Não conte com ninguém
Ninguém, ninguém!

As produções artísticas apresentadas acima reúnem alguns símbolos característicos de uma ética e estética desviantes. A figura controvertida do pintor catalão Salvador Dali, homenageado por Augusto Cesar, ou as botas ilustradas na capa do disco da banda Olho por Olho são interpretadas como significantes de uma postura tipicamente *underground*, desviante.

A preocupação com a produção cultural pode ser evidenciada também nos zines, material impresso de colagem e fo-

tocópias, feitos em pequena escala, que tratam de temas como música e política, produzidos principalmente pelo movimento *punk*¹¹. Ele funciona como uma rede de comunicação alternativa que hoje, com o desenvolvimento da internet, passa a ser traduzido em bits (como em blogs ou páginas do facebook).

Freire Filho (2010) afirma que a produção desse tipo de literatura demonstra a postura ideológica dos jovens e suas formações sociais. Demonstra, ainda, o engajamento em atividades que estão além do lazer ou da contestação pela contestação. O mesmo autor afirma, por exemplo, que os *punks* no Brasil tendiam a se identificar com grupos vistos como marginalizados ou com aqueles que eram explorados, e organizavam maneiras de expressar o descontentamento, como por meio de passeatas ou greves.

Essa característica é, de certo modo, notada também em Aracaju, onde foi possível observar a interação entre os frequentadores desviantes e os militantes de movimentos sociais e partidos políticos, como o PT (Partido dos Trabalhadores), que assim como eles, tomam os espaços públicos como lugar de encontro e manifestação política¹² e cultural.

Considerações finais

Os indivíduos e grupos com os quais trabalhei são aqueles que têm a rua como espaço primordial de expressão dos seus

11 Essa produção passa a ser usada também pelo movimento hip hop local, neste caso específico, mediante aproximação do mesmo com o movimento punk da região.

12 Essa relação entre movimentos sociais, partidos vistos de esquerda, anarquistas e punks com o popular não aconteceu apenas no Brasil. Martin Barbero (2008) afirma que tal ligação é estimulada pelo fato desses desviantes verem a marginalidade como uma possibilidade de conflito e libertação, como um exercício de liberdade.

estilos de vida. Os espaços ocupados são ressignificados coletivamente, transformados em componente importante da interação. Na rua, no espaço urbano, buscam possibilidades de lazer, solidariedade e sociabilidade, que aproximam grupos e indivíduos desviantes. Tais locais podem variar de uma casa de show, uma praça ou calçada apropriadas pelos grupos para conversas, apresentações musicais, consumo de drogas; sociabilidades estas que têm como suporte preferencial os espaços públicos da cidade, espaços possíveis de serem acessados pelos mais diversos grupos sociais simultaneamente ou em temporalidades diferenciadas (manhã, tarde, noite, madrugada).

A proposta foi pensar o lugar da juventude na construção e manutenção do modo de vida desviante. Para tanto, entrevistei indivíduos representantes desse modo de vida da cidade de Aracaju/SE, em que ressalto a importância dos membros jovens na transmissão desta herança cultural, uma vez que os mesmos serviram de ponte entre a geração do fim da década de 80 do século XX e a geração atual de praticantes deste modo de vida. Outra característica importante desse modo de vida não convencional é a apropriação e ressignificação dos espaços públicos da cidade.

Busquei no presente texto apresentar as minhas principais fontes bibliográficas acerca dos estudos sobre o desvio, assim como aproximá-lo da discussão sobre juventude e modo de vida. Rompendo com o psicologismo e os determinismos biológicos que se construíram sobre as representações dessa etapa da vida, muito utilizados para tratar a juventude sob o estigma do delito e da marginalidade, a bibliografia apresentada e

as considerações feitas ao decorrer do artigo ajudam a refletir sobre as representações da juventude e sua manifestação em modo de vida desviante a partir da desconstrução dos estereótipos sobre instabilidade emocional, imaturidade e/ou impulso, e compreendendo tal relação entre juventude e desvio como uma resposta criativa para as situações estruturais e materiais nas quais esses jovens se encontram.

A juventude é pensada aqui como um marcador temporal, um momento de vida em que se ampliam as conexões sociais no espaço público, se ampliam as experiências e as vivências para além dos espaços da casa e de outros espaços de controle. É o momento em que se ganha maior liberdade e mobilidade, quando se começa a construção do modo como o indivíduo se apresentará socialmente. Para os sujeitos pesquisados, é a porta de entrada para o universo *underground*.

Referências bibliográficas

Becker, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2008.

Bittencourt, J.B.de M. **Sóbrios, firmes e convictos**: Uma etnografia dos straightedges em São Paulo. São Paulo: Annablume, 2015.

Deleuze, G. & Guattari, F. As máquinas desejanter. In: **O anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976.

Fortuna, Carlos. Imagens da cidade: sobre a heurística das paisagens sonoras e os ambientes sociais urbanos. **Oficina do CES**, n. 104, abril de 1998. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/104.pdf>. Capturado em 07 de setembro de 2010.

Freire Filho, João. **Das Subculturas juvenis**: música, estilo e ativismo político, s/a. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/con-temporaneaposcom/.../2517. Capturado em novembro de 2010.

Goffman, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis/RJ. 6 ed.: Vozes, 1985.

Gonçalves, Paula Vanessa Pires de Azevedo. **Ser Punk**: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória. Dissertação de mestrado, USP, 2005. Disponível em: <http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1533/1/tese.pdf>. Capturada no dia 02 de fevereiro de 2011.

Hall, S. & Jefferson, T. **Rituales de resistência**: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de potguerra. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.

Magnani, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. Jun 2002, vol.17, no.49, p.11-29. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092002000200002&lang=pt. Capturado em 02 de junho de 2008.

Miskolci, Richard. Do desvio às diferenças. **Teoria & Pesquisa**, Nº 47, julho/dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/43/36>

Simmel, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Mana vol.11 no.2 Rio de Janeiro Oct. 2005. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Capturado em janeiro de 2010. [Ano da versão original: 1904].

Weber, Max. **Metodologia das ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

“O BAIÃO VAI!”: JUVENTUDE, MEDIações CULTURAIS E ESTILO DE VIDA NO FESTIVAL BAIÃO IN LISBOA-PT

Daniela Moura Bezerra Silva

Este texto compreende parte das reflexões apresentadas na Tese de Doutorado intitulada: “O circuito da “música brasileira” em Lisboa/Pt: consumo, imaginários e estilos de vida” (2018), que teve como objetivo discutir as relações entre consumo e estilos de vida, a partir do estudo da presença e manutenção de um circuito de “música brasileira” fora do Brasil. Na ocasião, percorremos o que chamamos de circuito turístico da “música brasileira” em Lisboa, espaços

O trabalho compreende um recorte da pesquisa de doutorado com Bolsa CAPES, entre os anos de 2013-2017.

Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: ellabmoura@yahoo.com.br

com atividades amplamente divulgadas (redes sociais, sites ligados ao turismo, blogs, cartazes em vias públicas) e ofertadas como atrativos da referida cidade, que acabavam configurando a imagem da mesma.

Entre 2014 e 2017 diversos locais formavam o circuito que denomino de “música brasileira”: bares (Bartô), quiosques (Melhor Bolo de chocolate), restaurantes (Botequim Brasil, Bistrô Canto da Vila), teatros (Miniteatro da Calçada), associações (Casa do Brasil, Casa de Lafões, Lusitano Clube) e outros espaços (Ateneu Comercial de Lisboa) que, de alguma maneira, faziam o uso deste tipo de música, seja com a participação de cantores e instrumentistas, seja pela oferta de aulas de dança de ritmos específicos e até organização de bailes temáticos e festivais. Como dança ou como expressão sonora, o fato é que tais estabelecimentos conseguiam aglutinar um público específico de pessoas interessadas em vivenciar, mesmo que por algumas horas, o que classificamos de “a experiência brasileira” – ouvir a música do Brasil, divertir-se, comportar-se, comer e beber como “brasileiro”.

Dentre os grupos e espaços que formavam o referido circuito, destacava-se a banda Luso-Baião, um grupo de jovens brasileiros e portugueses, que estavam à frente dos projetos Forró de Lampião e Forró da Liberdade. Suas atividades consistiam, além de shows, em ofertar aulas de forró em diferentes espaços de Lisboa, e por fazer apresentações musicais semanais. A intenção, segundo seu idealizador, seria a “de levar o forró aos mais tradicionais palcos da capital lusitana”¹.

1 Conversa realizada via Facebook.

O projeto Forró de Lampião/Grupo Luso-Baião tem a característica peculiar de utilizar-se de vários espaços destinados ao entretenimento em Lisboa². A escolha dos diferentes pontos de encontro somado à frequência de suas atividades têm contribuído para a sua importância e visibilidade no contexto da música brasileira na cidade, tornando o grupo o mais representativo no cenário atual, o que pode ser evidenciado no festival internacional que realizam anualmente, o Baião *in* Lisboa³.

No presente artigo nosso foco será as atividades mantidas pelos jovens forrozeiros de Lisboa, em especial, o grupo musical Luso-Baião e o festival Baião *in*. Nossa proposta é discutir a “música brasileira” como sustentadora de um estilo de vida, que configura práticas do cotidiano – como manter a própria assiduidade no circuito, as relações sociais construídas nesses ambientes sonoros, as formas de se comportar e vestir – e a manifestação de tal estilo no festival de música.

Entendemos a “música brasileira”, em nosso caso os forrós, como parte de uma performance identitária de jovens, que os liga a um quadro específico de referências simbólicas. Corroboramos com Contador (2001) com a ideia de que a brasilidade é por si só uma etiqueta, um espaço, um território, que delimita claramente o que se encaixa nesta definição do que se afasta por completo dela: “A identidade sonora é por isso, esse ato performativo do eu, cujos contornos são modulados pela coerência atribuída aos signos extraídos de referências particu-

2 Como o Ateneu Comercial, o Quiosque Melhor bolo de chocolate do mundo, o Mercado da Ribeira e a Casa do Brasil.

3 Costuma ocorrer no mês de dezembro – em comemoração ao aniversário do sanfoneiro Luiz Gonzaga (13 de dezembro).

lares, que são outras tantas histórias e sonoridades com valor colectivo” (Contador, 2004, p. 159).

As identidades sociais ligadas à produção artística juvenil devem ser compreendidas a partir da ideia de etiquetagem (Contador, 2004). A música, dentre outras produções, precisa de uma marca, daquilo que a torna diferente dos demais estilos e que ao mesmo tempo faz com que esta seja reconhecida pelos que compartilham uma mesma escolha sonora. Os que executam um determinado gênero musical precisam da etiqueta e por meio dela se tornam reconhecíveis e estabelecem conexões. Assim também é com os ouvintes, que não apenas identificam a etiqueta, mas decidem se vão ou não “usá-la”.

O movimento do forró em Lisboa: discutindo mediações

A imersão da chamada música brasileira no mercado fonográfico português não é um fenômeno recente. Segundo Ariza (2006), na década de 1990, houve um aumento de 75% na produção e vendagem dessa música em terreno português e, nos anos 2000, este mercado já havia triplicado com a música brasileira, um dos resultados da combinação telenovelas – que são exportadas para vários países no mundo – e dos planos governamentais de incentivo executados especialmente pelo Ministério da Cultura do Brasil. Também presenciamos (na última década em especial) a saída de artistas nacionais – que em algum momento fizeram sucesso no Brasil – para Portugal.

Esse cenário tem contribuído para a utilização da “música brasileira” como propaganda turística da cidade de Lisboa e sua consequentemente midiaticização, tanto em termos de merca-

do como de relações sociais. Estudiosos (Velho; Kuschner, 2001; Barbero, 2009) entendem a mediação como um fenômeno sociocultural que implica a possibilidade de trocas e interações. Esse conceito faz referência a um sistema simbólico com objetivos estruturados. A mediação tem a ver com as relações culturais e sociais. É uma comunicação em diferentes planos, que busca referências nas representações, nas diferenças.

A mobilização de recursos sociais e culturais é feita pelos chamados mediadores culturais, os “intérpretes da cultura”, que elegem os bens simbólicos que irão transmitir – em alguns casos impor – uma determinada visão de mundo a respeito dos diferentes universos sociais (artes, política, religião, etc.). Os produtos culturais também são importantes mediadores, contudo, dependem das ações dos agentes para a eficácia das relações que pretendem efetivar.

No caso de nosso trabalho, por exemplo, temos a “música brasileira” como mediadora das relações Brasil/Portugal. É fato que a midiaticização dos produtos culturais brasileiros – que nos últimos anos tem sido estimulada ou facilitada pelas trocas de bens simbólicos, consequência da inovação tecnológica – não é recente. Na década de 1950, por exemplo, houve um foco no campo da música. Naquele período, a “música brasileira” compunha a maior parte dos repertórios das rádios portuguesas, muito em função da tentativa de promover uma maior ligação entre os países, aproximação que buscava, na música cantada em português, o elo identificador entre as nações (Lisboa, 2011).

Esse cenário faz, na verdade, parte de um projeto ideológico maior, que dá seus primeiros passos nos anos de 1930. Com o final da Segunda Guerra Mundial, Portugal, pressionado por

organismos internacionais no que diz respeito ao processo emancipatório das suas colônias, começa a pensar em uma reestruturação de sua política. Nesse contexto, são retirados dos discursos oficiais do governo ideias concernentes às colônias e em seu lugar surgem termos como “províncias ultramarinas”. A intenção era demonstrar/destacar as ligações (língua, história, cultura) entre os territórios separados geograficamente. Na década de 1950 esse projeto ganha força, sendo usado como ferramenta de caráter ideológico, pensado por diversos agentes portugueses e brasileiros (políticos, intelectuais, jornalistas, entre outros) no momento em que Portugal tentava figurar no cenário internacional.

No cenário atual, para além das questões apontadas, o destaque dado aos entrelaçamentos da história de Portugal e do Brasil, a partir principalmente do viés cultural, funciona também como estratégia de sustento e legitimidade dos grupos executantes da música brasileira em Lisboa. Tal esforço aparece nas páginas de divulgação de alguns grupos, com destaque ao Luso-Baião. Eles se apresentam:

Luso Baião é uma banda que nasce da fusão de influências de dois países irmãos. O grupo formado por músicos brasileiros e portugueses surgiu na cidade de Lisboa em março de 2013 com o intuito de dar primazia ao patrimônio musical entre Portugal e Brasil.

Nomes célebres da “música brasileira”, como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil são as grandes influências do Luso Baião, porém releituras de cantores e instrumentistas portugueses como Sérgio Godinho também se fazem presentes no repertório dessa banda. Em suas músicas, o Luso Baião deixa claro

seu toque de originalidade com fusões bem concebidas de ritmos presentes no Forró, como o Xote, Xaxado, Arrasta-pé e Baião, ritmo que nasce do casamento entre o Fado e o Maracatu, com pitadas de Reggae, Rock, Samba, Coco.

Luso Baião é formado por Cícero Mateus (vocal e guitarra), Betinho Mateus (vocal, triângulo e percussão), Enrique Matos (zabumba e coro), e Ivo Dias (baixo e coro)⁴.

Alguns elementos se destacam na exposição, a começar pelo próprio estilo musical executado, o forró, apresentado como representativo da cultura popular brasileira. Podemos destacar também a ênfase dada à origem do estilo musical e a defesa de que ele seria resultado da fusão cultural de “países irmãos”, de modo que a preservação de um patrimônio cultural e a aproximação entre os países apontam como justificativa maior de suas atividades. O informe representa, ainda, a demonstração de um sentimento de unidade, de ligação. Remete à ideia de pertencimento a uma comunidade simbólica.

A produção de conteúdos midiáticos funciona como uma forma de mediação cultural que interpreta o que acontece no interior de uma sociedade. Assim, são importantes fontes de informação que interessam ao presente trabalho. Esse tipo de informe interfere na manutenção das identidades nacionais, pois acaba moldando as estruturas mentais, unificando os discursos e impondo visões de mundo.

Os materiais de divulgação dos grupos, a maneira como se apresentam em seus espaços físicos e em redes sociais são mui-

4 Divulgação do grupo Luso-baião, que fez parte do projeto Forró de Lampião.

to bem formulados dentro de um quadro de intenções, em outras palavras, são selecionados eventos, histórias e características que venham a corroborar com a sua intenção inicial. Há aqui um complexo jogo de seleção, em que é deixado de lado o que não é de interesse ou que possa de algum modo contribuir negativamente para a imagem que se pretende criar.



Figura 1: Propaganda do "Forrós de quarta"

Fonte: <https://www.facebook.com/lusobaiao>

Dessa forma, vão se construindo critérios identitários ou se legitimando atitudes e posturas próprias de um determinado contexto social. Precisamos destacar que o processo de narrar a própria história envolve recorrer a mediações. Aquilo que selecionamos para ser exposto, pronunciado, ao que damos um sentido especial, em outras palavras, a forma como nos apresentamos está cheia de intencionalidade. Tal seleção aponta para a existência de sistemas de classificações nos quais os atores se reportam e, por consequência, dão indicações dos significados que dão a estes e como lidam com eles:

O actor poderá saber pouco sobre as determinantes sociais da sua conduta e do seu ser, mas sabe alguma coisa acerca da sua vida e da realidade com que lida todos os dias, traduzindo nas suas respostas e nas suas narrativas, simultaneamente, aquelas determinantes e este conhecimento (Brandão, 2007, p. 9).

O movimento em torno do gênero musical forró tem dominado a cena musical lisboeta e construído/reforçado uma estética sobre o Brasil e o que representaria a sua cultura, e também sobre a imagem de Lisboa, uma vez que esta sonoridade tem sido apresentada internacionalmente em circuitos musicais como referência a um “novo” estilo de destaque na cidade. Seu principal representante é Enrique Matos (33 anos). Nascido em Conceição do Mato Dentro, em Minas Gerais, filho de um lavrador e uma professora, o músico inicia a entrevista afirmando que o forró sempre esteve presente em sua vida. Quando criança, ouvia nomes como Marinês, Luiz Gonzaga, Jackson do Pan-deiro – que mais tarde se tornariam suas referências musicais – e pela familiaridade com o Congado⁵, uma herança deixada por seu avô; na adolescência, pelo contato com uma nova variação de forró, o forró universitário, que se tornou popular em Belo Horizonte, onde passou a residir aos 13 anos de idade.

Na capital mineira, tornou-se frequentador de casas de forró, um hábito que o levou a outros locais, em outros estados do país. Nesse contexto começou a desenvolver-se na dança, fazendo aulas na “Usina do Forró”. A profissionalização adquiri-

5 Uma dança folclórica afro-brasileira que recria o momento da coroação do rei do Congo.

da nesse período foi inclusive sua primeira inserção no cenário musical de Lisboa. Chegou na referida cidade no ano de 2008 e encontrou, segundo ele, um “embrião do movimento do forró”, um movimento ligado, naquele período, quase que unicamente à realização de aulas de dança: “O forró me escolheu, toda minha vida foi voltada ao forró, são 17 anos de pesquisa. Se não tivesse forró aqui, eu não ficava aqui. Pegava o primeiro avião e voltava... eu não só vivo do forró, eu vivo o forró”⁶.

Como professor de dança, ele transitou em vários espaços de “música brasileira”, ofertando este serviço, especialmente na Casa do Brasil. Depois começou a promover encontros e pequenos bailes com esse tema, o que cativou um determinado público. Logo veio a necessidade de partir para uma sede fixa, própria, que carregasse uma proposta. Ele diz:

Eu tinha que ter meu espaço para decorar e fazer a coisa mesmo da cultura aqui os alunos sempre chegam antes, veem alguma cena, pega algum livro da literatura de cordel, ver o estandarte com Lampião, São João, Luís Gonzaga, as biografias. Era importante ter um espaço assim e no momento em termos de cultura brasileira nada cresce mais que o forró⁷.

O forró hoje tem uma grande aceitação na Europa. Todas as grandes capitais têm festivais acontecendo a cada mês. É um público muito grande que migra. Cada mês tem um encontro marcado em um país para um evento de forró diferente. É uma crescente. De cultura brasileira,

6 Entrevista ao idealizador do Espaço Baião.

7 Idem.

acho que não tem nada que cresça no mundo hoje igual ao forró⁸.

O entrevistado afirma ter sido um dos pioneiros na promoção de bailes e festas de Forró em Vinil na Europa. Tais festas constituem sua marca. Segundo ele, com o grupo musical Luso-Baião, o forró tem sido levado “aos tradicionais palcos de Lisboa: A Voz do Operário, Santiago Alquimista, Teatro do Bairro, B-Leza, Mercado da Ribeira, Teatro da Comuna, entre outros”⁹. Dito de outra forma:

O que quero mostrar é o forró mais tradicional do Brasil. O forró de Jackson, Marinês, Trio Nordestino. Mas assim... as pessoas vêm primeiro pela dança, depois pela raiz, aí a música chama atenção, a melodia, começa a pesquisar, conhecer artistas e trajetórias e daí entram na nação forrozeira, de não querer mais sair¹⁰.

Entre 2015 e 2017 as atividades que se destacavam eram os concertos semanais realizados no Teatro Cinearte, A Barraca, Forró da Liberdade, Projeto Forró de Lampião (que envolve a realização das sete edições do festival Baião *in* Lisboa), aulas de dança no Espaço Baião. Ele ainda promove e participa de bailes de forró em outros países da Europa (França, Alemanha, Holanda, Rússia) e também no Brasil.

É preciso, antes de analisarmos os critérios eleitos pelos entrevistados para apresentar-se e posicionar-se no circuito

8 Entrevista a uma rede de TV.

9 Informação encontrada na página das redes sociais do grupo.

10 Entrevista ao idealizador do Espaço Baião.

de “música brasileira” de Lisboa, lembrar que a música, como um universo social, possui suas próprias lógicas e imposições. Compreende um espaço de hierarquias e de disputas na busca por legitimação. Deste modo, as maneiras como falam de si e de sua atuação no circuito de “música brasileira” da cidade de Lisboa revelam a valorização de características consideradas imprescindíveis para este universo.

Podemos destacar inicialmente a maneira como se apresenta: ser do interior, filho de lavrador, herdeiro do gosto por danças populares. O uso de um passado de glórias ou a ênfase a uma ancestralidade familiar ou simbólica podem ser reconvertidas em tipos de capitais – disposições que os agentes acumulam e que “produzem mediações fundamentais nas tomadas de posição” (Bourdieu, 1998). No caso de Matos, “ser de lá, lá do interior do mato, da caatinga do roçado¹¹”, ter contato próximo com manifestações folclóricas desde a infância, conhecer e utilizar exaustivamente símbolos ligados à Região Nordeste do Brasil, dançar e tocar o forró tipo “pé-de-serra”. Ele diz:

Nos últimos 10 a 15 anos o forró tornou-se popular no Brasil e em muitos outros países. Dançado a pares, com o rosto um no outro, o forró é uma dança bonita que nos transporta para as suas origens musicais, no nordeste brasileiro. Menos competitivo do que a salsa ou o tango, o forró é uma dança para todos! Nesta oficina será abordado ritmo e sincronismo, passos básicos (solo), dança a pares (postura e passos básicos), passos intermediários (giros, movimentos de braços e pés), distinção de ritmos (Xote, Baião, Xaxado, Arrasta-Pé). No Andanças todos te-

11 Música “Lamento Sertanejo”, de Dominginhos.

rão a oportunidade de aprender a dançar o xote, o baião e o arrasta-pé com o professor Enrique Matos, que ensina o forró popular que enche as pistas de dança pelo mundo afora – forró “Pé-de-Serra”¹².

Vincular-se à uma ideia de tradição e de originalidade faz com que eles conquistem/ocupem posições importantes no cenário da “música brasileira” em Lisboa, inclusive representando a cidade em festivais de outros países.

Como mencionado anteriormente, o forró e grupo Luso-Baião são os que se destacam em um circuito maior da música brasileira. Podemos afirmar que possuem a mais alta posição no mesmo, o que se deve, em especial, à divulgação da ideia de “inovação no cenário do forró em Lisboa”. Matos reconhece que quando chegou na cidade já havia espaços dedicados ao gênero, focados sobretudo na dança, como a Associação Portuguesa de Forró e aulas e festas que aconteciam/acontecem no Bairro Alto. Ele frequentou tais locais enquanto professor de dança, mas foi com a banda e com a discotecagem que conseguiu criar o que chamou de “movimento do forró”, que envolvia, além de aulas, as apresentações com o Luso-Baião, a constância na realização de eventos e até mesmo apresentações públicas para exposição dos passos e divulgação de seu trabalho.

O novo formato a que se refere é justamente o fato de pôr o forró em diferentes pontos da cidade, bem como a organização de festas com discos de vinil, um formato que o leva a sair dos

12 Depoimento ao Festival Andanças.

limites de Lisboa, indo para outros países do continente (Rússia, França, Alemanha, Holanda, etc.). São, inclusive, desses países que recebem a maior quantidade de participantes do Festival Baião *in* Lisboa.

Além disso, o movimento ao qual Matos faz referência tem a ver também com o fato de pôr o forró como uma forma de viver (“não só vivo do forró, eu vivo o forró”). É o que consome musicalmente na cidade, é o que ensina, é o que toca, é seu trabalho e a base para as relações de afetividade. Os bailes do projeto que está à frente permitem o sustento e manutenção de redes de sociabilidade. No ano de 2015, por exemplo, após a realização do festival, o Espaço Baião organizou uma ceia natalina para os que ainda estavam na cidade e também para seus alunos, mais uma vez reforçando a ideia de família, uma atividade repetida em anos posteriores.

As afirmativas “eu vivo o e do forró” e a ênfase dada à regularidade de suas atividades nos fazem pensar sobre alguns pontos. Primeiramente, que as ações e identidades dos sujeitos são também negociações que nem sempre serão elaboradas racionalmente. As trocas afetivas e emocionais são importantes nesse processo. Segundo Melucci (1989), em sociedades mais complexas surgem novas formas de agregação, que conseguem ainda coexistir com categorias mais clássicas (classe, grupos de interesse, etc.) e aparecem também novas formas de sociabilidade e solidariedade.

Identificar-se pode significar também uma forma de classificação do mundo social. Neste sentido, cabe ao pesquisador observar como os indivíduos definem as suas imagens, que representações sociais estão ali presentes, como cons-

troem seus discursos. A autocompreensão é importante, pois revela como os indivíduos estabelecem suas próprias definições de si. Para Voegtli (2010), as identidades estabelecem visões de mundo e divisões no mesmo. Identificar-se envolve definir, classificar, categorizar, em outras palavras, envolve processos contínuos, não escolhas meramente individuais (Surdez; Voutat, 2010).

Em um segundo sentido, observamos que sua fala coloca o forró como um modo de viver, como uma espécie de bússola para suas ações. Toca com e para amigos, suas relações pessoais e profissionais são, de certo modo, regidas pela música, suas relações de afinidade ou alteridade também se constroem no campo sonoro. Um terceiro ponto é o discurso de que a divulgação do gênero representa uma espécie de missão para a qual eles possuem a mais completa devoção, ou de obrigação justificada na nacionalidade – se brasileiro, só devem tocar gêneros emblemáticos da música do próprio país.

Observamos, assim, que à medida que os recursos sociais – origem, trajetória de vida – são potencializados, a competência ou o prestígio são também reforçados. A capacidade de utilizar-se desses critérios é um fator que contribui para a visibilidade e importância que possuem no circuito musical estudado. O grupo Luso-Baião e seus projetos são os que aparecem constantemente nas redes de televisão portuguesa como representantes da “música brasileira” na cidade, e mais, são os que configuram a imagem da “nova cena musical” de Lisboa, com destaque especial ao forró e à agenda de atividades que mantêm na cidade. Recorrer a ideia de origem e/ou missão têm se configurado com estratégia eficaz para se fazerem conhecidos na cidade e reco-

nhecidos como representantes legítimos desse tipo de música, nativa e tradicional.

Baião *in* Lisboa 2015: estilo de vida e estética no circuito

O Festival Baião *in* Lisboa representa o ápice das atividades reais e virtuais realizadas pelos organizadores do Espaço Baião. É nos dias do festival que os alunos das aulas de dança terão a oportunidade de pôr em prática o que foi aprendido durante o ano, que as interações ocorridas em universo virtual do que chamam de “família do baião” se tornarão táteis (no contato da dança), e que os músicos do grupo Luso-Baião encerram suas agendas de apresentações.

Diferentemente do que se possa esperar, o festival ocorre no mês de dezembro e não em meio às celebrações do período junino, o que se deve, segundo seu idealizador, a ser este o mês de aniversário do conhecido forrozeiro Luiz Gonzaga (13 de dezembro), de modo que o objetivo do festejo seria comemorar esta data. Sua primeira edição foi no ano de 2011, com o nome Festival Forró de Lampião (que por um bom tempo foi também o nome de outros bailes e projetos do grupo). A partir de então, cada um dos festivais passou pelo formato de eleger um homenageado, alguém de nome representativo do gênero musical em questão: Luiz Gonzaga-2012, Dominginhos-2013, Jackson do Pandeiro-2014, Marinês-2015, Mestre Dió-2016 e Alceu Velença-2017.

A cada nova edição há um aumento significativo no número de nacionalidades e participantes. Segundo a organização, o ano de 2015 (festival a que demos foco no trabalho e que realizamos a observação de campo), por exemplo, recebeu

10 vezes mais pessoas do que o ocorrido em 2011 e 20 representantes de países estiveram em Lisboa exclusivamente para participar do evento¹³.

No decorrer das suas sete edições, a estrutura do festival tem sido a mesma, com pequenas alterações na quantidade de dias e atividades. Das 13 às 17h acontecem as aulas de dança, a partir das 17h apresentações de grupos musicais intercaladas com a prática do que foi desenvolvido/ensinado nas oficinas, e após às 22h outras bandas, em outro espaço da cidade.

No primeiro dia de festival é feito o credenciamento dos participantes. Nesse momento aqueles que compraram o ingresso para participação em todas as atividades oferecidas recebem uma pulseira de identificação e a programação das atividades. Os credenciados são recepcionados por barracas com bebidas e comidas típicas e algumas lembranças do festival (como camisas ou estandartes), todas enfeitadas com esteira de palha, tecido de chita e fotos dos santos do período junino (São José, São Pedro, Santo Antônio).

As apresentações musicais são intercaladas com oficinas, palestras e minicursos de temáticas relacionadas, sobretudo, ao gênero musical – seu histórico, representantes e variações – e também ao trabalho corporal – soltar-se, a postura, o toque – uma espécie de preparação para todo o contato que a dança do forró proporciona e que visivelmente causa estranhamento em alguns presentes.

13 Esse levantamento da organização contempla apenas os que realizaram o credenciamento no evento, ficando de fora os que compraram os passes para festas individualmente.



Figura 2: Espaço Baião

Fonte: Autora, 2015.

Os músicos são em sua maioria jovens e brasileiros, alguns residentes em Portugal e outros que foram a Lisboa apenas para participarem do festival, por convite dos organizadores ou participação em edital do Ministério da Cultura do Brasil (MinC). Contudo, os músicos que estão à frente da organização e da realização da maior parte das festas que acontece durante esses dias são os da banda Luso-Baião. A estética que imprimem ao festival e ao forró chamam nossa atenção. São músicos jovens que em suas falas e apresentações remetem à concepção clássica do gênero, mas os instrumentos que executam e como se vestem os afastam de tal visão. Em suas imagens pessoais no palco, não recorrem aos símbolos emblemáticos sobre o forró (roupas xadrez, chapéu de couro), investem, por outro lado, em um visual moderno, com valorização de traços étnicos como o rastafári e o cabelo *black power*.



Figura 3: Grupo Luso-Baião

Fonte: <https://www.facebook.com/lusobaiao>

Os oficineiros e palestrantes são oriundos de diferentes países, com destaque para Brasil, Alemanha, Espanha e Rússia, locais onde edições semelhantes a esse festival têm ocorrido. A relação desses com o forró se dá por serem ou bailarinos profissionais ou professores de dança, o que de certo modo contribuiu para a releitura na forma de dançá-lo.

Chama atenção, além dos passos bem elaborados, que em muito lembram a dança de salão, a preocupação dos participantes de estarem preparados para os bailes promovidos pelo evento. Eles chegam com uma certa roupa e sapatos e trocam no local por uma vestimenta que permita melhor movimento

ou contribua para a performance (como saias de babados típicas do período junino, por exemplo), e por sapatilhas de dança. Em alguns locais usam uma espécie de talco no assoalho para poderem deslizar melhor no salão.

O público do festival é variado em muitos aspectos: faixa etária, com a predominância de jovens, profissão, grau de envolvimento com o forró, assiduidade ao circuito forrozeiro e de música brasileira, nacionalidade, sexo. Em comum, o compartilhamento de um senso de pertencimento ao que chamam de “família do baião” e o desejo de vivenciarem uma experiência brasileira/*brazilian experience*, para usar o termo de mercado, cada vez mais aceito entre os que representam/apresentam atividades musicais – ditas brasileiras – fora do Brasil.

Percebemos que nos três dias do festival do ano de 2015, o circuito de “música brasileira” que estudamos foi invadido por forrozeiros com camisas e credenciais (pulseiras) com o lema “O baião vai!”. Em conversa com alguns deles, ecoava a ideia de que entre 11 e 13 de dezembro teriam a oportunidade de vivenciar o tradicional, o típico (forró) e o popular (samba, choro), o que refletiria uma experiência completa para quem é apreciador da música brasileira.

Após o evento ainda era possível ver essas camisas circulando em outros espaços de “música brasileira” em Lisboa. A interação do forró com outros estilos musicais ligados ao Brasil é outra característica do grupo. No próprio festival observamos apresentações de maracatu, de samba de gafieira e de coco e até mesmo axé (um gênero musical distante do selecionado no evento).

A ocupação de diferentes locais por aqueles que organizam e frequentam o Espaço Baião é inclusive mais uma característica.

Durante o festival, por exemplo, as aulas e práticas são desempenhadas em distintos locais, inclusive espaços públicos; uma estrutura que foi levada ao festival que concentrou as suas atividades em diferentes pontos turísticos/comerciais de Lisboa. A proposta seria tanto proporcionar um consumo cultural da cidade quanto facilitar o encontro dos estabelecimentos aos que não vivem lá.

O primeiro dia do Baião *in* Lisboa de 2015 concentrou suas atividades no Ateneu Comercial de Lisboa. Ali foi realizado o credenciamento e oficinas. Nesse local foram disponibilizados cinco espaços organizados por categorias de música, ou seja, das variações dentro do estilo (espaço baião, espaço xaxado, espaço xote, espaço forró e espaço Marinês). Cada um dos ambientes contou com um professor de dança que, além da orientação nos passos dos seus alunos, promovia dinâmicas de interação nas aulas, no intuito de aproximar os diversos grupos e nacionalidades ali presentes. Todas as salas estavam enfeitadas com palha, chitas e acessórios de barro.

Na disposição das salas/espacos, uma variação de estilos e níveis de dança. As aulas foram realizadas sempre em inglês e, em alguns momentos, alemão e português. Nessa “nação forrozeira” (expressão muito ouvida naqueles espaços) a língua oficial era o inglês, o que dá indicações sobre a quem se direciona o evento. As várias línguas se aproximaram ali em torno da sonoridade de um estilo de música reconhecido como brasileiro.

Uma boa parte dos presentes no festival chegou à cidade no primeiro dia de atividades, o que era notado pela grande quantidade de malas dispostas no ginásio. Nesse mesmo espaço havia também barracas vendendo pequenos lanches,

camisetas e outros souvenirs do evento (com tema forró, com nomes ligados ao gênero). Organizadores e voluntários vestiam camisas em estampa xadrez (que remete à composição junina) sobrepostas à camisa com o lema do festival (O Baião vai!).

As músicas tocadas eram aquelas com apelo tradicional, de antigos cantores de forró. No palco onde se apresentavam os trios pé-de-serra, fotos da homenageada do ano (Marinês) e Luiz Gonzaga (apresentado com destaque). Apesar do predomínio do “forró pé-de-serra”, a dança em muito se diferencia dessa estética (dois para lá, dois para cá), com postura ereta, giros, aéreos e passos elaborados.

Na tarde do segundo dia do festival foi dada continuidade aos *workshops* de dança e sobre a história do forró. Foram exibidos documentários, discos e apresentação de grafiteiros fazendo sua arte com os temas sertão, baião, seca, entre outros símbolos deste universo. Nessa noite aconteceu o ápice do festival, o baile de gala. O anúncio:

No dia 12 de Dezembro iremos celebrar em grande estilo o dia Internacional do Forró no mais belo e emblemático salão de Lisboa, o salão nobre da Voz do Operário. Quando dizemos em grande estilo, é mesmo em grande estilo, portanto convidamos todos à (*sic*) tirem dos armários suas melhores roupas para esse primeiro Forró dhe (*sic*) Gala do Baião *in* Lisboa Festival! *Dress code Black Tie*. Damas tragam vossos vestidos (mas sem esquecer das sapatilhas), cavalheiros o vosso melhor fato e gravata e está pronta a gala do Dia internacional do Forró. Em grande estilo! Não se preocupem com o suor, essa é a maior pista de Forró da Europa e totalmente climatizada! Em breve

lançamos os artistas que estarão no palco nessa noite tão especial. ENTRADA 10 BAIÕES!¹⁴

A festa aconteceu no salão de baile da Voz do Operário¹⁵. Esse foi o dia do que foi chamado de forró “grã-fino”, uma festa de gala em que os participantes deveriam seguir o código de vestimenta que o tema exige. Nessa festa houve até mesmo a reprodução de um tapete vermelho, com espaço de pose para fotografia.

O salão de baile era um amplo espaço para dançar, ideal para a execução dos passos. A iluminação baixa também foi um diferencial, o que deixava alguns iniciantes na dança mais à vontade para usar o salão. Essa noite de comemoração ao dia do forró contou com a apresentação de dois trios pé-de-serra e uma cantora de renome no estilo musical, Nazaré Pereira¹⁶, que representava o ponto alto do dia. Vestida de branco, com roupas que remetem às baianas dos terreiros, a cantora executou sucessos em homenagem a Marinês, rainha do xaxado.

A todo momento a cantora tentava a interação do público com a música, contudo, os participantes ali pareciam estar mais para a apresentação da dança, para executar os passos treinados nos *workshops*. Essa falta de participação do público no show musical (em alguns momentos) pareceu irritá-la. Por

14 Retirado da página do Facebook do Espaço Baião.

15 Sociedade de Instrução e Beneficência A voz do Operário surgiu no contexto de força do movimento operário, quando operários do ramo da tabacaria se associaram, construindo a atual edificação nos anos de 1900. Com 132 anos de existência, ampliou projetos nos serviços de creche, instrução primária, colônia de férias de crianças e idosos.

16 Cantora, compositora e bailarina brasileira que fez carreira internacional na dança, com apresentações de maracatu.

vezes contava a sua trajetória como cantora, ressaltando os nomes que conheceu ou com quem cantou.

Houve na festa alguns momentos dedicados à apresentação de duplas de bailarinos profissionais, vestidos a caráter. Formou-se um círculo em torno deles e cada dupla, representando uma variação do forró, fez a sua apresentação. Os passos apresentados pelos casais em muito se diferencia da ideia de forró pé-de-serra, assim também a vestimenta escolhida para performance, que em muito se assemelhava a das danças de salão.

O episódio das tentativas de integração com o público por parte da estrela da noite somado à estrutura da festa (com apresentações de casais de dança, espaços para registros de fotos, o próprio tema da noite) corroboram com a ideia que defendemos aqui: apesar de ser um circuito de lazer que se constrói em torno da “música brasileira”, esta parece não ser o real elo de identificação entre os indivíduos que o frequenta. As experiências de estar lá, as expectativas construídas e até o consumo estético dos símbolos que permeiam os espaços representam o que de fato sustenta e dá visibilidade ao circuito.

O último dia do festival aconteceu na Fábrica Braço de Prata¹⁷ (FBP), um espaço peculiar, que agrega livrarias, restaurante

17 Como se definem: “A FBP é um edifício meio abandonado, vestígio do lugar da administração da antiga fábrica de material de guerra, com 12 salas mutantes, que tanto são salas de concerto, como galerias de arte, gabinetes de curiosidades, estúdio de cinema, atelier de artes plásticas, oficina de ourivesaria, loja de roupas usadas e de outras coisas a usar, salas de jantar, bar, ou simplesmente livrarias. Mas também é um imenso muro exterior, que desenha por fora um terreiro, e onde várias camadas de graffiti se têm vindo a depositar como películas de memória. Também foi uma tenda de circo durante dois anos, onde houve concertos, feiras, performances e acrobacia aérea. E também é uma esplanada enorme, lugar para espectáculos de teatro e circo, concertos de verão, e jogos de bola para crianças em domingos à tarde”. Disponível em: <https://www.brancodeprata.com>

e várias salas de entretenimento, onde acontecem simultaneamente shows e até mesmo aulas de dança. Nesse local encontramos várias referências ao Brasil: divulgação do calendário de aulas de dança da Casa do Brasil, sala com cartazes com divulgação de rodas de samba, e a festa de ano novo daquele ano tinha por temática o Movimento Musical da Tropicália.

O tema da noite foi “Forró no escuro”. O baile se organizou em várias salas, com apresentações simultâneas. Esse dia contou com uma grande quantidade de jovens, alguns participaram apenas naquele dia do festival. Era comum vermos pessoas chegando com as malas, pois dali já retornariam para as suas cidades/países. Assim como no dia anterior, na FBP aconteceram intervenções artísticas, sobretudo com performances de maracatu e de uma formação de bateria semelhante ao grupo brasileiro Olodum. Nesse momento, ouvintes e músicos pintaram seus corpos com tinta branca e mesmos símbolos, confirmando a referência feita ao conjunto baiano.

Em todos os três dias do festival foi possível notar a divulgação da ideia da reprodução de uma festividade típica e tradicionalmente brasileira. Os homenageados são criteriosamente escolhidos, todos os espaços de apresentação foram cuidadosamente decorados nas temáticas do forró, as atividades extramusicais buscavam proporcionar maior interação entre os frequentadores. Apesar de serem músicos jovens, o repertório era ligado a antigos músicos; os nomes das atividades e bailes também remetiam a um passado específico.

O que mais chamou atenção, contudo, foi a divulgação do forró como uma forma de viver, um estilo de vida. Ele forma uma “família” ou “nação forrozeira”, promove a criação de laços

afetivos, é por ele que se deslocam de seus países ou cidades. O próprio festival seria o resultado de encará-lo como algo central em suas vidas.

Estilo de vida forrozeiro

Quando falou sobre estilos de vida, a ótica usada por Simmel (2013) foi a de que ser indivíduo significaria, entre outras coisas, ter liberdade de ação e de escolhas; a esta liberdade chamou de consciência subjetiva. A modernidade estaria marcada pelo conflito entre consciência subjetiva e uma consciência objetiva, ou seja, entre o sentimental e o racional. A cultura objetiva passaria a ser usada para igualar os indivíduos através de sua imposição, enquanto a cultura subjetiva permitiria o aumento da diferenciação, pois a vida urbana abriria também possibilidades para que os sujeitos pudessem assumir diferentes papéis sociais, que trariam consigo diferentes padrões de comportamento, maneiras de agir e de perceber a sociedade (Waizbord, 2006). Todas essas possibilidades de escolha habilitariam o indivíduo a optar por um dado estilo de vida.

O ponto que queremos chamar atenção é para a transformação da ordem cultural e a interferência provocada nos estilos de vida. Simmel falava de uma modificação intimamente relacionada com a modernização e processo de individualização, que permitiu ao indivíduo escolher suas maneiras de agir, de perceber o mundo, que papéis sociais poderia assumir. Suas discussões sobre o assunto estavam baseadas principalmente no debate da época que tinha a ver com o capitalismo e suas inovações na sociedade daquele período.

Mike Featherstone (2007), semelhante a Simmel, parte da relação modificação cultural e estilos de vida em suas explicações. Segundo o autor, na cultura de consumo contemporânea, os sujeitos, em busca de sua individualidade, adotam comportamentos, vestimentas, lazeres específicos nos quais expressam suas identidades.

Featherstone (2007) afirma que, na sociedade pós-moderna, a marca é a cultura de consumo, termo que o autor usa em referência não apenas ao consumo material, mas também ao consumo de signos. Na cultura de consumo os indivíduos se comunicam, segundo ele, por meio daquilo que consomem, os estilos de vida seriam, portanto, “as expressões de uma consciência de si estilizada” (Featherstone, 2007, p. 119).

Essa estetização da vida cotidiana apresentada pelo autor está ligada à ideia de que as fronteiras entre a vida e a arte são transpostas, de modo a fazer uma fusão entre tais elementos. A vida, ou seja, o corpo, os sentimentos e comportamentos são tomados como verdadeiras obras de arte. Alguns grupos sociais se mostram mais ligados aos estilos de vida e dedicam-se à estetização da vida, a exemplo das subculturas artísticas. Tal processo de estetização configura padrões identitários a partir do consumo, seja este de bens materiais, seja não. Os estilos de vida são, deste modo, tematizados a partir de alguns demarcadores e entre estes encontramos as práticas relacionadas ao lazer e atividades culturais (Featherstone, 2007).

A preocupação com o estilo de vida, com a estilização da vida, sugere que as práticas de consumo, o planejamento, a compra e a exibição dos bens e experiências de consumo na vida cotidiana não podem ser compreendi-

do simplesmente mediante concepção de valor de troca e calculo racional instrumental. (...) No âmbito da cultura de consumo o indivíduo modernos tem consciência de que se comunica não apenas por meio de suas roupas, mas também através de sua casa, mobiliário, decoração, carro e outras atividades que são interpretadas e classificadas em termo de presença ou falta de gosto (Featherstone, 2007, p. 123).

Para Featherstone, a marca das cidades modernas é a estetização dos estilos de vida. Daí podemos pensar na importância da preservação ou até mesmo elaboração de imagens das cidades. É preciso pensar ainda na relação entre os estilos de vida e a satisfação dos desejos individuais. Segundo o autor cada vez mais os estilos de vida se atrelam a práticas de lazer, vida e arte se confundem neste processo.

Ser forrozeiro em Lisboa implica, antes de mais nada, estar envolvido nas atividades ofertadas em torno do gênero em questão: aulas de dança, participação em festas menores, assiduidade ao festival. Estar lá não significa necessariamente conhecimento musical ou apreciação do estilo, percebemos que a atenção aos músicos nem sempre acontece, os bailes servem mais como ponto de encontro, de trocas afetivas. Participar dessas atividades envolve a inserção dos indivíduos em uma agenda particular, que terá influência sobre seu comportamento, modo de vestir e consumo cultural.

Uma outra característica desse estilo de vida é a eficácia da performance, o que pode ser observado tanto na preocupação de como se apresenta (na vestimenta e na dança) quanto na apresentação em intervenções que costumam ocorrer em es-

paços abertos (como quiosques, avenidas). A performance é o ponto chave aqui: como se apresenta, como se dança, o que veste, o que sabe sobre o gênero (não necessariamente as letras e ritmos). Para ilustrar, vejamos a chamada feita na comunidade virtual para o Festival 2017:

O Baião *in* Lisboa Festival vai fazer algo incrível este ano! Vamos fazer um FLASHMOB com nada mais nada menos que Alceu Valença! A ideia é todo o mundo se reunir no dia 11 de Dezembro (Segunda-feira) às 13h00 na Praça do Comércio (uma das praças principais de Lisboa), onde de repente o Alceu Valença aparece cantando “Anunciação” e todos os participantes do festival começam a dançar! Mas primeiro é importante que pelo menos no refrão da música estejamos todos a fazer os mesmos passos, de forma a criar um efeito visual bonito. Neste vídeo mostramos-te estes 2 passos que a maioria já sabe fazer. Se não souberes, não te preocupes, pois os professores vão ajudar-te nas aulas. Junta-te a nós e aprende a coreografia!

A apresentação pública em uma área turística importante de Lisboa, a boa aparência dos que comparecerão, a preocupação em decorar passos base (acompanhado do convite para o *flashmob* há um vídeo que procura ensinar o passo de dança que será usado) em muito nos faz pensar sobre a construção estética que se elabora no Baião *in* e, por consequência, na música brasileira na cidade, o que estabelece novos padrões de consumo e de identificação, bem como expectativas e critérios de legitimação.

Os estilos de vida são configuradores de práticas do cotidiano e/ou de formas de consumo, construídos a partir de escolhas particulares que podem gerar sentimentos de identifica-

ção. São escolhas ligadas, por exemplo, ao que vestir, ao que ouvir, o uso feito do espaço público, os tipos de lazer. São modos de expressar as identificações pessoais e coletivas.

Em Lisboa, o consumo da música brasileira, em especial, do forró, dá forma ao circuito que estudamos e o torna reconhecido em virtude do consumo de um estilo de vida ligado a símbolos construídos em torno da imagem de Brasil. Nas cidades pós-modernas amplia-se os signos que por vezes são explorados pelo turismo, imagens são construídas na tentativa de prover ao indivíduo uma espécie de fantasia, mesmo que seja por poucos instantes, as formas estilísticas adquirem valor central e penetram nos variados campos da vida social.

A esse respeito Jamenson (1984) vai dizer que a própria cultura é alvo da sociedade de consumo, no sentido de que vários elementos culturais são direcionados para esta prática. A individualidade precisa ser evidenciada e um dos meios de fazer isto se dá pela preocupação estética, pela imagem que se pretende emitir. Mais uma vez notamos que no consumo de bens há *algo refletido, calculado*.

Em uma sociedade de consumo o gosto não representa apenas uma expressão de nossa individualidade. Ele é construído por “imagens, representações e signos disponíveis no ambiente midiático e, em seguida, amalgamados em performances associadas a grupos específicos” (Freire Filho, 2003). As nossas escolhas envolvem um complexo jogo de significados, deste modo, consumir a música brasileira, frequentar espaços em que é possível encontrá-la ou manter tais espaços não ocorre somente pelo apreço a sonoridade, mas também – ou principalmente – pelas ligações com os símbolos encontrados ali.

Os estilos de vida seriam, portanto, resultados dessa lógica de consumo que tem por marca o fato do valor do produto consumido estar além da sua função, é primeiramente um consumo de sentidos, de significados, que podem demarcar relações sociais e que estabelecem um sistema de hierarquias e, portanto, de semelhanças e diferenciações.

Nas cidades modernas consumimos uma infinidade de produtos, desde a inovadora arquitetura ao ritmo contagiante de um uma rua ou bairro. Todos ancorados em imagens estéticas construídas em torno de um dado bem. É o que afirmamos acontecer no caso da música brasileira em Lisboa. O que mantém tal circuito são as imagens em torno dos estilos musicais, dos espaços que ofertam, e dos significados de frequentá-lo.

A organização desse circuito, a divulgação da música brasileira em um contexto global e os planos de incentivo ao crescimento mundial do mercado fonográfico brasileiro são marcas da diminuição das fronteiras geográficas e da nova configuração do papel da cultura em nossos tempos. As consequências desses processos recaem no surgimento e transformação de formas de identificação e na elaboração e sustento de estilos de vida.

Considerações finais

O consumo do gênero musical forró tem construído em Lisboa um circuito específico de lazer e sociabilidade sustentado pelo consumo material e simbólico deste bem cultural, que se constitui também como marca identitária de jovens forrozeiros em Portugal.

Neste texto demos foco ao grupo/evento com maior expressão na atualidade no que diz respeito à “música brasileira” em Lisboa, o Festival Baião *in* Lisboa, organizado pelo projeto Forró de Lampião e grupo Luso-Baião. Discutimos aqui a venda do que chamamos de “experiência brasileira”, que remete a um quadro estético específico: a tomada do exótico, do festivo e do popular como representante de expressões culturais típicas do país, o que tem conferido legitimidade ao projeto no que diz respeito à representar não apenas a imagem de Brasil como também de Portugal.

O consumo do forró e suas variações em Lisboa está além do gosto musical. Trata-se de um consumo simbólico e nesse contexto o som (a música em si) passa a ser coadjuvante, daí a necessidade de apelar para referências que possam ser facilmente vistas e reconhecidas (como é feita a divulgação nos sites de internet, a arrumação dos locais, o que é ofertado nos espaços). Percebemos aqui a tematização do produto forró, que envolve a combinação dos produtos comercializados e consumidos a experiências estéticas. Ser tradicional, ser regional, ser popular tornam-se importantes fatores explorados para o sustento de atividades do grupo. Aqui, a sonoridade é o gatilho que desperta o interesse de ouvintes/frequentadores, mas a identificação e as redes de sociabilidade que se formam nos espaços que apresentam esse tipo de som só acontece quando há a eficácia na construção de experiências de consumo.

Referências bibliográficas

Barbero, Jesús M. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.

Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

Contador, Antônio Concorda. A música e os processos de identificação entre jovens negros portugueses. **Sociologia**, n.36, Oeiras, set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n36/n36a05.pdf>. Capturado em abril de 2014.

Featherstone, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

Filho, João Freire. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. **ECO-PÓS**. V.6, N.1, 2003, p. 72-97. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewPDFInterstitial/199/205>. Capturado em maio de 2014.

Melucci, Alberto. The Process of Collective Identity. In: **Social movements and culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Simmel, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid. Capturado em janeiro de 2014. [Ano da versão original: 1903].

Simmel, Georg. **Estética e sociologia**. Disponível em: https://ideias-concretas.files.wordpress.com/2010/05/estetica_e_sociologia_georg_simmel.pdf. Capturado em dezembro de 2016.

Silva, Daniela Moura B. **O circuito da “música brasileira” em Lisboa/Pt**: consumo, imaginários e estilos de vida. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de Sergipe, 2018.

Velho, G.; Kuschnir, K. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

Voegtli, M. La politique de l’identité comme enjeu de luttes. In: **Identifier - S’identifier**. Presses Universitaires Romandes, 2010.

AGÊNCIAS E RESISTÊNCIAS ESTETIZADAS

Foto: Frank Marcon, 2016



JUVENTUDES, ESPAÇOS PÚBLICOS E OCUPAÇÕES CULTURAIS NA CIDADE DE ARACAJU

Luana Garcia Feldens Fusaro

Um pouco sobre os movimentos, espaços e a cidade

Entre junho e julho de 2013, mobilizações de grupos jovens ocuparam as ruas de diversas capitais brasileiras. Eram manifestações com milhares de pessoas, em passeatas, que iniciaram a partir de protestos contra o aumento das passagens do transporte público, encabeçadas pelo Movimento

Mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Tiradentes. Tem experiência em Assessoria de Comunicação, com ênfase nas áreas de política, economia e cultura, assim como em mídias digitais e novas tecnologias. E-mail: luafeldens@gmail.com

Passe Livre¹. As primeiras foram em Salvador, depois, outras capitais do país, que passavam pelo mesmo conflito, iniciaram seus movimentos e ganharam o apoio popular em um curto período de tempo. A cada passeata a pauta de reivindicações trazida pelos participantes também crescia, com demandas como mais vagas de emprego, educação de qualidade, acesso e incentivo à cultura, eficiência dos sistemas de saúde, além de críticas contra a corrupção e o sistema político nacional. As manifestações, que iniciaram pacíficas com cartazes e palavras de ordem, encontraram impasses com o poder público, gerando cenários de conflito e tensão. Casos de agressão física, abusos de autoridade, estudantes presos, jornalistas feridos, vidraças apedrejadas, ônibus incendiados e barricadas. Tudo era divulgado pela internet, sobretudo, nas redes sociais. Isso gerou maior repercussão nas mídias e, conseqüentemente, dividiu opiniões na população.

De certa forma, as jornadas de junho de 2013 no Brasil acompanhavam um movimento mundial, desencadeado pela Primavera Árabe² e que chegou à Europa e às Américas. Uma das manifestações mais emblemáticas desse período foi o Occupy Wall Street, um movimento de protesto que iniciou em setembro de 2011, em Nova York, que conotou um novo sentido para a ideia de ocupação e a presença de jovens nas ruas como

1 O Movimento Passe Livre (MPL) é uma organização não governamental autônoma, apartidária, horizontal e independente, presente em várias cidades do Brasil, que tem como pauta a luta por um transporte público gratuito e de qualidade.

2 A Primavera Árabe se refere à uma série de protestos e revoltas populares desencadeada em diversos países do norte da África e na Ásia Ocidental, a partir de 2011, contra governos autoritários, que iniciou na Tunísia, seguida do Egito, Líbia, Iémen, Barein e Síria.

uma forma de protesto. Em geral, todas traziam reivindicações relacionadas a desigualdades, injustiças sociais e descontentamento com seus governantes.

Este texto traz uma reflexão sobre essa temática a partir de três manifestações culturais promovidas por grupos juvenis em espaços públicos da cidade de Aracaju: o Ensaio Aberto, o Sarau Debaixo e o Clandestino. Eram eventos culturais abertos que não se caracterizavam por levantar bandeiras, nem por promover marchas de protesto, mas que carregavam em seus discursos um conjunto de pautas similar a movimentação mundial, com jovens ocupando espaços públicos e promovendo manifestações artísticas, que acabaram se tornando um meio de protesto.

Os três grupos, que coexistiram promovendo eventos culturais abertos de forma autônoma e espontânea entre os anos de 2013 e 2016, foram objeto da minha dissertação no Mestrado em Antropologia. A pesquisa, realizada a partir de etnografia nos eventos e entrevistas com os seus organizadores, abordou a relação desses grupos com a cidade, pensando seus fluxos urbanos, demandas, reivindicações, formas de sociabilidade, além de levar em consideração as ações artísticas, de caráter cultural e político. Este texto propõe rever os eventos de forma mais sucinta, entendendo algumas de suas práticas, as características desses grupos jovens e o que representou, para eles, a ocupação daqueles espaços urbanos.

Que eventos são esses?

O palco era no chão, ou o chão é que era o palco? Esta era uma das características em comum entre os três eventos que aconteciam em espaços públicos: praças, parques e em baixo do viaduto. Dois deles, o Sarau e o Ensaio, seguiam uma periodicidade mensal nas suas realizações e adotaram espaços fixos. Já o Clandestino, mais imprevisível, seguia a agenda das suas vontades e um nomadismo entre os espaços. Todos compartilhavam um público em comum formado por jovens de classe média, estudantes universitários, frequentadores e consumidores de um circuito de cultura, que mistura alguns estilos de música alternativa, vestimentas e arte.

Os três grupos tinham proximidades em seus formatos e em relação à área geográfica na qual eles estavam localizados, nos bairros mais centrais e elitizados da cidade. Havia entre os grupos estilos estéticos e ideológicos semelhantes, assim como o perfil socioeconômico, a forma como seus integrantes se comportavam e os discursos que defendiam. Muitas das pessoas que frequentavam o Clandestino eram as mesmas que estavam no Sarau Debaixo e no Ensaio Aberto, o que revelou um grupo social específico, pertencente a uma juventude que viveu uma experiência coletiva e compartilhada.

Nas três manifestações, os artistas que participavam dos eventos – músicos, cantores, dançarinos, rimadores, poetas e ilustradores – apresentavam uma produção autoral. Esta era uma questão característica dos eventos e que fundamentava uma reclamação recorrente a todos: a carência de locais para se apresentar. O surgimento das três manifestações está relacio-

nado a esta demanda por espaços, tanto para frequentar como para mostrar essa produção autoral. Eles argumentavam que o problema não era em relação à falta de casa de show, bares, teatros em Aracaju, mas a uma carência de espaços que recebessem esse circuito de arte considerado alternativo dentro dos referenciais do que era o circuito artístico comercial na cidade.

Clandestino

O Clandestino foi o pioneiro entre os três grupos. Surgiu no final de 2012, inspirado em outro evento com o mesmo nome, que era promovido por grupos punks de Aracaju no final da década de 80, com shows relâmpagos nas ruas da cidade. A nova versão do Clandestino trazia um formato diferente, utilizando as redes sociais para agendar os encontros. Ele foi reestruturado pelos integrantes de uma das mais tradicionais bandas de punk rock de Sergipe, “The Renegades of Punk”, em um momento em que, segundo seus organizadores, a cena punk estava praticamente sem opções de locais para tocar, mesmo sentimento que motivou os organizadores do Ensaio Aberto e do Sarau Debai-xo. O Clandestino costumava receber bandas amigas de outros estados do Brasil que estavam em turnê, e a principal proposta do evento era viabilizar shows para estas bandas, mas também era uma forma de efetivar, na prática, o direito de ocupação dos espaços. Isso porque os integrantes do Clandestino seguiam a filosofia do movimento punk, do “faça você mesmo”, usavam expressões provocativas e impactantes, prezavam pela autonomia, pela liberdade de fazer os eventos de acordo com suas vontades, sem datas fixas, sem periodicidade definida.

O massa do Clandestino é essa proposta de estar fazendo os shows na rua por conta própria. Para a gente era muito importante nunca buscar qualquer relação ou autorização do poder público, sem participar de editais, sem alvará, essas coisas. A gente entendia que tinha o direito de ocupar a cidade, de ir lá e fazer. E isso não era uma questão de ser apatidário ou não, era uma questão só de reivindicar essa legitimidade de ter direito de fazer suas coisas na sua cidade. Só de ter um povo lá na rua, acompanhando o rolê, já é uma forma de fortalecimento e cria uma força política muito importante. Porque imagina se não tivesse a galera lá, assistindo a gente. Seria uma coisa que não traria impacto para gente e provavelmente acabaria desestimulando para fazer o rolê (Fala de João³).

O evento manteve certa frequência até 2016, e desde então não foram mais realizadas edições, mas seus organizadores não descartam a possibilidade de voltar, “se a vontade bater⁴”. Todas as edições do Clandestino seguiam um esquema de divulgação padrão. Era publicado um evento na sua página da rede social Facebook com uma ou duas semanas de antecedência, em que se comunicava aos seguidores a data, horário e atrações da edição, mas nunca o local, que só era revelado poucas horas antes do evento acontecer. Além de criar uma expectativa do público, essa dinâmica era uma forma de proteção dos eventos para não chamar atenção de nenhum órgão público. Ao todo foram 17 edições e nunca houve abordagem de nenhuma instituição.

3 Fala de João, um dos interlocutores que entrevistei e integrante do Clandestino.

4 Mais uma fala de João.

Sem palco nem equipamentos de iluminação, o Clandestino aproveitava as luzes da própria rua e os equipamentos de som eram abastecidos com a energia do gerador que os realizadores alugavam para os eventos. Acontecia nos finais de semana ou em feriados, ao entardecer, sempre em lugares bastante inusitados, como o coreto de uma praça, uma pista de skate, na beira do rio, na beira da praia, ou nas ruínas de algum prédio abandonado. As edições nunca aconteciam nas áreas periféricas e circulavam entre áreas mais elitizadas da cidade, a praia e o Centro Histórico, locais por onde seus organizadores e o próprio público costumavam transitar, pois como Dani⁵ dizia, este era o “rolê” deles, então era feito aonde eles se sentiam mais à vontade de fazer.

Os encontros, tanto os do Clandestino como os do Ensaio Aberto e do Sarau Debaixo, eram abertos a qualquer pessoa que quisesse assistir, apenas sendo recolhidas contribuições espontâneas. Nenhum deles era vinculado a órgãos institucionais públicos nem privados. Ao contrário, existia uma postura afirmativa à independência e autonomia dos grupos.

A gente optou em não ter uma relação com o Estado, pelo fato de que existia uma vontade de criar um espaço que fosse nosso, que a gente se sentisse bem. Que não fosse a casa de show de alguém, que não fosse um bar que acontecesse uma programação deles. A gente queria criar um espaço que fosse a nossa cara e fosse também a cara de quem quisesse viver este espaço. Começou a surgir grafite, picho, as pessoas começaram a se apropriar daquele espaço tam-

5 Dani é uma das interlocutoras entrevistadas para minha pesquisa de mestrado responsáveis pela realização do Clandestino.

bém. A gente falava isso “a gente quer perder o controle”, queria que tivesse vida própria. E aí foi isso, a coisa que era para ser um Sarau somente, se transformou em outro lance, e a gente sentiu a necessidade de estudar e refletir o que era esta relação com a cidade, porque a gente queria um espaço que ninguém dissesse como a gente tinha que fazer, que a gente não tivesse que pagar nada, e que a gente pudesse ter acesso a várias artes novas. (Fala de Pedro⁶).

Em todos os eventos havia uma pluralidade de expressões culturais, o que despertou um novo olhar sobre outras artes por parte das pessoas que o frequentava. Várias pessoas do grupo começaram a produzir e a se assumir enquanto poetas, ilustradores, tatuadores e compositores, a vender seus materiais e fazer apresentações. As exposições viraram pauta dos eventos, o público se acostumou a ver, a comprar e todos eram instigados a interagir e a desenvolver suas próprias formas de manifestações artísticas.

Sarau Debaixo

Diferente do Clandestino, o Sarau de Baixo adotou local e periodicidade fixos para a realização dos seus eventos. Aconteceu em baixo do Viaduto Jornalista Carvalho Déda, conhecido popularmente como Viaduto do DIA⁷ – por isto o nome “Debaixo” – sempre na terceira terça-feira do mês, durante dois anos. O Viaduto faz a intercessão de duas grandes avenidas de Aracaju, a Av. Adélia Franco e a Av. Presidente Tancredo Neves, que

6 Integrante do Sarau de Debaixo entrevistado como um dos interlocutores desta pesquisa.

7 Distrito Industrial de Aracaju.

dá acesso à saída da cidade, e fica vizinho a um dos terminais de ônibus urbanos de maior circulação de linhas e pessoas. A área de realização do evento era ampla, abaixo de seis faixas de pistas suspensas em altas pilastras de concreto. O Sarau ocupava um espaço disponível para vagas de estacionamento raramente usadas, sem interferir com o trânsito do viaduto, que seguia seu fluxo tradicional com carros, motos, caminhões e vários ônibus. Nas primeiras edições, os equipamentos de som eram ligados através de um gerador alugado pelos realizadores do evento. Depois de um tempo, para reduzir custos, foi instalada uma tomada improvisada, puxada da rede elétrica que fornecia energia às mangueiras de leds coloridos que decoravam o Viaduto.

A programação era sempre diversificada e em boa parte do tempo o microfone ficava aberto para os poetas, rimadores e atrações musicais. A cada edição o público do Sarau ficava mais variado. Muitas pessoas chegavam de bicicletas, outras de ônibus e carros, mostrando que o Viaduto do DIA, de fato, estava localizado em um ponto estratégico da cidade e que esta facilidade de mobilidade atraía públicos diferentes.

A gente tinha essa ideia de querer fazer algo democrático, acessível mesmo, porque a gente sabe que a maioria dos espaços de cultura é inacessível para a maior parte da população. E ali, aonde a gente fazia o Sarau, era tipo uma encruzilhada, que é um lugar que interliga várias zonas da cidade, ao lado do terminal do DIA que é de fácil locomoção para as pessoas que utilizam o transporte público (Fala de Clara⁸).

8 Clara é uma das organizadoras do Sarau Debaixo que contribuiu como interlocutora desta pesquisa.

Ensaio Aberto

O Ensaio Aberto surgiu com influências do Clandestino e do Sarau Debaixo, mas durou menos tempo, somando 14 edições realizadas mensalmente de forma ininterruptas e mais duas esporádicas, tentativas de não deixar o evento terminar. Aconteceu entre 2015 e 2016, sempre no último domingo de cada mês, no Parque dos Cajueiros, um local mais elitizado, utilizado para passeios familiares e práticas de atividades físicas. O Ensaio trouxe novas práticas de uso e um novo público para o Parque, que passou a ser tomado por centenas de jovens durante os eventos.

Semelhante ao Sarau, a programação do Ensaio era composta por shows musicais, exposições de artistas visuais, microfone aberto e algumas intervenções. “Nesse cenário, público e artistas se confundiam, já que alguns desses jovens, ora se apresentavam no evento, ora o assistiam” (Fusaro, 2018). Os eventos eram organizados por um grupo de amigos, a maioria de pessoas ligadas à cultura, alguns músicos, outros designs e fotógrafos. Nessa época surgia na cidade uma dezena de bandas iniciantes⁹, que ansiava por mostrar sua produção recente e cativar um público, além de se propor a construir um projeto novo, interativo e coletivo. Nas edições do evento o Parque se transformava pelo grande volume de pessoas que crescia a cada edição, chagando a mais de mil pessoas nas últimas, pessoas que vinham não só para ver as

9 A banda que mais estava envolvida era a Casco, sendo que todos os seus integrantes participaram, pelo menos no início, do Coletivo Ensaio Aberto. O evento também contou com o envolvimento dos músicos Yves Deluc, Tori e Nicole Donato e das bandas Cidade Dormitório, Lau e Eu, além de outras que acabaram e seguem até então produzindo seus trabalhos autorais.

apresentações, mas porque entendiam aquele local como um ponto de encontro desse grupo juvenil.

Juventude e Espaço de Fala

A aglomeração de jovens em espaços públicos, muitas vezes, está associada a manifestações sociopolíticas. Nos eventos, os integrantes defendiam a ocupação cultural e a ressignificação dos espaços, assim como falavam no direito às liberdades de expressão, ao respeito aos artistas, às manifestações artísticas e à diversidade, além de criticarem problemas recorrentes nas grandes cidades.

Uma das razões de a gente levar a parada para a rua foi a questão dos espaços fechados serem direcionados para determinados públicos e classes sociais. A gente sabe que a cidade não é feita para todos, desde a questão do transporte e da passagem, porque as vezes a pessoa não tem dinheiro para se deslocar de um lugar a outro livremente. A verdade é que a cidade é bem projetada para algumas pessoas, começando pela disposição mesmo de territórios, com as pessoas de classe alta ocupando áreas mais privilegiadas, e as pessoas de classe baixa sendo cada vez mais empurradas para as periferias de onde o acesso à cidade é muito mais difícil. Acho que os eventos do Sarau foram um jeito de contrariar isso, porque na verdade o espaço da rua também não foi feito para a gente ocupar fazendo música, fazendo arte. A gente se propôs a, justamente, ressignificar aquele espaço do Viaduto, que *a priori* só foi feito para passar carros. E realmente aquele espaço acabou ganhando um novo significado, porque é muito difícil alguém que tenha conhecido o Sarau passar lá e não lembrar de nós (Fala de Clara).

Antes do Sarau Debaixo, o Viaduto do DIA era um espaço urbano que só servia para a circulação de veículos. Com o tempo, essa transformação começou a tomar consciência social, e o lugar foi ganhando um novo valor. Além da ressignificação do local, o Sarau Debaixo representou também a criação de um espaço de fala, que é possível compreender por diversos sentidos, dos quais destaco dois. O primeiro é a partir da ideia do evento enquanto local de apropriação, que proporcionava um ambiente de legitimidade para os discursos que eram ouvidos e recebidos, com certa cumplicidade – já que havia ideais coletivos explícitos ali – pelo público presente. Para o segundo sentido, trago a concepção de Castro (2011) sobre o uso do termo “fala”, no contexto de que significa a articulação pública de um discurso por parte de um sujeito coletivo.

Esta “fala” no espaço público implica constituir-se enquanto um sujeito que pode dizer, que tem o que dizer e tem a quem dizer. Portanto, a “fala” na qualidade de ação política constitui o sujeito político neste mesmo ato. Mesmo que os jovens tenham podido falar, como sujeitos humanos dotados da capacidade de comunicação, não quer dizer que tenham podido constituir-se como sujeitos políticos, ou seja, sujeitos capazes de uma fala pública potente para influir no curso e no destino da vida coletiva (Castro, 2011).

A constituição desse espaço potente de fala era uma questão bastante relevante dentro da existência do Sarau Debaixo e, possivelmente, o principal motivo dele existir. O maior anseio destas manifestações culturais era a vontade desse grupo de falar e de ser ouvido, trazendo suas revoltas com os problemas

públicos, políticos e sociais, assim como questões relacionadas à própria condição de ser jovem e seus anseios individuais.

Juventude: um possível corte conceitual

Os jovens do Sarau de Baixo traziam diversos questionamentos e expectativas sobre sua forma de ser, enquanto indivíduos que devem definir algumas questões voltadas à maneira de se relacionar na sociedade, a exemplo da profissão a seguir, opção sexual, estilo de vida, entre outras. Neste sentido, o espaço dos eventos representava um ciclo social de pares, em que os jovens encontravam cumplicidade em seus processos de transição e afirmação. Eram pessoas que estavam construindo um projeto coletivo que demandava trabalho, comprometimento, responsabilidades e que resultava em um “produto cultural” que, além de experiência e aprendizagem, gerava certa visibilidade e status social para os organizadores perante aos frequentadores dos eventos.

A juventude como etapa da vida, compartilhada por uma variedade incomensurável de modos de ser jovem na contemporaneidade, é enquadrada por balizas de contextos particulares que também globalizaram tal experiência nas últimas duas décadas. Se por um lado tais experiências são complexamente distintas, por outro se tornam referências de uma temporalidade compartilhada globalmente (Marcon, 2016).

Nas ciências sociais, as interpretações sobre juventude têm caminhado para a compreensão de que não existe apenas uma juventude, mas várias juventudes, com perfis múltiplos que se

constituem a partir de fatores de classe, sociais, escolaridade, características culturais, geográficas, raciais, de gênero, entre outros fatores que podem influenciar diretamente na forma de ser jovem de cada indivíduo e dos grupos sociais.

Se a diversidade de condições e modos de vida na juventude nos leva a considerar a existência de uma pluralidade de culturas juvenis, e não apenas uma cultura singular, teremos igualmente de ter em conta, no interior destas, as diferentes subdivisões de natureza hierárquica, simbólica ou quantitativa que foram desde longa data objecto de curiosidade científica (Simões; Nunes e Campos, 2005).

José Machado Pais (1990) defende que a questão central que se coloca à sociologia da juventude é a de explorar não apenas as possíveis ou relativas similaridades entre jovens ou grupos sociais de jovens (em termos de situações, expectativas, aspirações, consumos culturais, por exemplo), mas também – e principalmente – as diferenças sociais que existem entre eles. O autor divide essa área de pesquisa dentro da sociologia a partir de dois enfoques que ganharam maior notoriedade. No primeiro, a juventude é tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma determinada fase da vida, prevalecendo a busca dos aspectos mais uniformes e homogêneos que caracterizariam esta fase da vida, constituindo uma “cultura juvenil” específica. Já no segundo, a juventude é vista a partir de um conjunto social necessariamente diversificado de culturas juvenis, constituído a depender de variáveis como classe social, situações econômicas, parcelas de poder, interesses, oportunidades ocupacionais, etc. (Pais, 1990).

O conceito de geração, dentro dos estudos da juventude, tem sido uma das categorias mais influentes não só no debate teórico, mas também no impacto público das pesquisas sobre juventude (Feixa e Leccardi, 2010). As discussões sobre o conceito de geração surgem, em um primeiro momento, também atreladas à ideia de um determinado período de tempo etário e suas linhas de sucessão, estimadas, mais ou menos, a cada 30 anos de diferença. Entretanto, essa perspectiva foi se transformando e a interpretação do conceito de geração passou a ser relacionada a partir das proximidades históricas, de interação social e experiências compartilhadas, superando a questão da sucessão. Nesta compreensão, “o que mais importa é a qualidade dos vínculos que os indivíduos das gerações mantêm em conjunto” (Feixa e Leccardi, 2010). A ideia de experiência compartilhada pode ser elaborada a partir de diferentes maneiras e formas de vínculos, de acordo com os grupos concretos aos quais seus membros pertencem, o que os autores entendem por “unidade geracional”. Para eles, através do conceito de geração, os longos tempos da história são fixados em relação aos tempos da existência humana e entrelaçados com a mudança social (Feixa e Leccardi, 2010).

Dentro daquelas três manifestações culturais havia um caráter de grupo geracional a partir dos vínculos e experiências que esses jovens compartilharam, como também “dentro de um contexto social e histórico específico, constituído por circunstâncias locais vividas pelas pessoas desta cidade e destes grupos, a partir de influências globais, compostas pela política, economia, pelas tecnologias, entre outros” (Fusaro, 2018).

Os realizadores e frequentadores dos eventos não compõem uma faixa etária determinada. O que os define enquanto grupo

juvenil é o perfil destas pessoas e o fato de que eles se consideram jovens. “Mesmo que a maior parte destas pessoas esteja na casa dos 20 anos, os que estão acima desta idade são aqui englobados no recorte de juventude considerando as afinidades, as semelhanças e a integração destes sujeitos como grupo social” (Fusaro, 2018).

O evento que concentrava um público mais novo, em idade, era o Ensaio Aberto. Percebia ali pessoas que estavam construindo uma teia de relações, símbolos e significados que entrelaçava o individual e coletivo, sendo vivida, experimentada, em um fluxo rápido e constante de transformação, presente nos seus discursos, nas atitudes, na forma de se vestir e se portar.

Protesto através da arte

Nas camisetas e cartazes do Coletivo Debaixo estava estampado o seguinte slogan: “Todo o chão será palco. Todo o muro será mural. Toda a cidade será poesia”. O Sarau era um encontro de diversão e arte, ligado à poesia e ao rap, mas também era um evento político. Ele nasceu como consequência das Jornadas de Junho de 2013, já que foi durante elas que a maioria dos integrantes se conheceu e se aproximou, além de umas das passeatas ter ocorrido embaixo do Viaduto.

Essas motivações políticas de cada um dos grupos vinham à tona no decorrer dos eventos, que começaram a criar espaços de debates sobre temas específicos. Tanto o Sarau como o Ensaio aberto faziam reuniões semanais, não apenas para decidir as atrações, a logística e outras questões práticas, mas também para discutir temas em pauta na cidade e no país.

As edições dos eventos traziam discussões de temas ligados a questões da administração pública, de gênero, raças, classes, defendendo as liberdades e denunciando os abusos e preconceitos. No Sarau, esses temas eram trazidos para o público em uma apresentação de abertura, geralmente realizada em forma de encenação ou performance do coletivo. A pauta de discussão estava também presentes nas letras das músicas, nas rimas e poesias. O Sarau, assim como o Ensaio Aberto, tinha um zine, o “Circular Poesia”, que trazia pautas críticas de denúncias e reivindicações.

Nossa intenção era essa, de fazer os zines com essa coisa de um cunho social mesmo. A poesia que a gente fazia ali tinha muito esta característica de denúncia. No Sarau a gente dizia que fazia poesia marginal, literatura marginal, que é isso, uma literatura que não é considerada comercial (Fala de Clara).

Os movimentos sociais juvenis tradicionalmente aparecem atuando como impulsionadores de pequenas e grandes revoluções, indicando tendências ou constituindo novas formas de se relacionar com seus pares, com outras pessoas, com as cidades, com os sistemas econômicos, políticos e sociais (Gohn, 2013). Acredita-se que, “quando os jovens entram na cena pública, mudanças significativas estão ocorrendo na sociedade do ponto de vista cultural e político” (Gohn, 2013). Neste sentido, a aparição dos três eventos no mesmo período trazia um sentido representativo. Muitas pessoas frequentavam os eventos somente pela festa e pelos encontros, mas entre alguns artistas e os organizadores dos eventos havia uma consciência do papel que aquela ação cultural representava politicamente.

Espaços e Ocupações

A cidade está aberta. Aberta e ativa, em movimento, pra que todas e todos possamos mostrar aquilo que temos guardado, seja em nossas mentes ou em nossas gavetas. As ruas, os parques, os becos, as paredes, os tetos e os corpos estão em (in)constante estado de tela, de palco, de luz, de som. O Ensaio Aberto chega pra agregar, aliado com todos os outros movimentos da cidade, pra que possamos ocupá-la, juntos, culturalmente. Nos reuniremos em domingos repletos de histórias pra contar e cantar, sob o sol que bate e se põe no Parque dos Cajueiros, nos solenes fins de tarde, esperando a soma genuína de quem quiser mostrar a sua arte. Atrações de todo tipo (bandas, exposições, etc.), da terra (ou não), ensaiarão abertamente em uma programação permeada por espaços de microfone aberto para intervenções, poemas, performances e tudo que achar válido, pra completar a aura do parque e a alma do público. Venham, de qualquer lugar, no bate-horário das 16:20 e contribuam com o que quiserem. Traga sua viola, seu berrante, seu pincel, sua colcha de retalhos, sua escultura, seus discos, seu caderno, sua voz. Estaremos lá, pra fomentar e expor a arte como um todo. Vamos deixar a formalidade de lado e colar, aos domingos marcados, nos Cajueiros. Abra sua arte pra Sergipe! Venha pro Ensaio Aberto! (Descrição do Ensaio Aberto #3 publicado no Facebook¹⁰).

A descrição do evento, publicada na página de uma rede social, era mais do que um convite para o público assistir ao Ensaio

Aberto, era uma provocação, que incentivava aos convidados a interagirem e se verem como parte daquela construção coletiva. O evento chamava o público para tirar a arte “guardada na mente e nas gavetas” e mostrar, expor, “deixar a formalidade de lado”. Esse chamado contribuiu para a construção de uma autoafirmação destas pessoas enquanto jovens, artistas e parte de um grupo.

Não apenas o Ensaio, mas os outros dois eventos também encorajaram vários desses jovens a começarem a assumir talentos nas mais diversas áreas, produzir poesias, músicas e ilustrações, que depois eram levadas e apresentadas nos eventos, que criaram ambientes de apropriação e pertencimento destes grupos. Além disso, o enunciado que iniciava com a chamada “A cidade está aberta. Aberta e ativa” já remetia a uma manifestação de ocupação e despertava para a reivindicação destes espaços públicos. No texto, o grupo também deixa explícito a sua relação com os outros eventos nesse formato, visto que “o Ensaio Aberto chega pra agregar. Aliado com todos os outros movimentos da cidade, pra que possamos ocupá-la juntos, culturalmente”. Esta passagem demonstra a consciência dos integrantes do Ensaio sobre a movimentação que estava apontando para esse formato em Aracaju, que incluía o Clandestino e o Sarau Debaixo.

O Ensaio Aberto abriu uma nova forma de utilização do Parque e ganhou grandes proporções de público em um curto período de tempo, somando mais de mil pessoas em algumas edições. Mesmo depois de ter encerrado¹¹, o Ensaio Aberto deixou algumas heranças para o local e o público do evento. A primeira

11 O argumento dos interlocutores do coletivo é que o Ensaio acabou porque era muito desgastante e cansativo fazer o evento, e que chegou um momento em que muitos dos integrantes começaram a se dedicar a projetos pessoais.

delas se trata da ressignificação do Parque dos Cajueiros para o grupo juvenil que acompanhou suas edições. Uma hamburgueria foi aberta no local, por um dos frequentadores do Ensaio, e começou a realizar shows abertos voltados para o mesmo público e outras atividades aleatórias também passaram a ser realizadas no Parque, mas de forma isolada. Esses eventos e a forma como as pessoas se referem ao Parque, de fato, indicam uma ressignificação do local e um sentimento de pertencimento e de consciência sobre aquele espaço, e mais amplamente sobre o direito aos espaços públicos da cidade.

O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados (Harvey, 2013).

Espaços públicos / democráticos?

O direito à cidade e a utilização dos espaços públicos eram alguns dos temas que permeavam as pautas de discussões dos eventos, fosse através das rimas das poesias, das letras das músicas, dos fanzines, dos cartazes ou das rodas de debates, quando estas aconteciam. O próprio formato dos eventos já provocava esta reflexão sobre o quanto os espaços públicos realmente são ou não democráticos.

A questão do direito à cidade pode ser pensada a partir de vários segmentos, em um panorama ainda maior do que as ocupações juvenis, mas, no contexto dos eventos, ela trazia consigo uma resignificação da cidade para os grupos que pesquisei, assim como para vários outros movimentos jovens, que consolidaram a rua como o principal espaço de sociabilidade das juventudes urbanas, sobretudo, das classes médias e baixas.

A gente mora numa cidade em que as pessoas utilizam muito pouco a cidade em si, as praças e os parques e tal. Junto disso tudo veio a necessidade da gente que participa de um circuito diferente de música, em fazer as nossas coisas e não ter espaço (Fala de Dani).

Os espaços ocupados pelos eventos, por si só, não possuíam valor ou representação para os jovens desses grupos. Eles adquirem um valor de uso a partir da forma como são utilizados e das experiências que as pessoas vivem neles. O Ensaio Aberto e o Sarau Debaixo deixaram como herança novas referências sobre os locais aonde os eventos aconteciam. Em várias falas, escutei que esses espaços haviam sido resignificados, mostrando que, para aquele grupo, os dois locais passaram a ser ponto de referência para atividades culturais e espaços de fala.

Ressignificação dos espaços

Poucos e aleatórios eventos seguiram acontecendo debaixo do Viaduto do DIA, mas entre eles houve algumas manifestações significativas e recentes, a exemplo do ato “#EleNã”¹², que ocorreu em diversas cidades de todo o país, no dia 29 de setembro de 2018. Isto demonstra que, mesmo que na maior parte do tempo o viaduto continue servindo apenas para o trânsito de veículos, existe uma resignificação simbólica do local, que está na memória coletiva e nos referenciais desses jovens enquanto uma opção de espaço. Da mesma forma, o Parque dos Cajueiros, que era basicamente espaço de passeio para família e para praticantes de esportes, passou a ser local de referência de um novo público jovem que não frequentava o local antes, se tornado um ponto de encontro deste grupo, que o identifica como um espaço seu.

O Clandestino, por seu formato itinerante, despertou um novo olhar sobre os locais por onde realizou edições, sendo que vários destes espaços foram ocupados por outras pessoas desse grupo juvenil, para outros eventos posteriores. Além disso, a circulação por vários locais inspirava essa juventude a buscar outros espaços para serem ocupados.

A realização dos três eventos na cidade, durante aquele período, reflete a constituição de um tipo de relação estabeleci-

12 O movimento #EleNã surgiu na internet e foi disseminado pelo grupo do Facebook “Mulheres unidas contra Bolsonaro”, que reuniu cerca de 4 milhões de integrantes contra o então candidato a presidência do Brasil que defende posicionamentos misóginos, machistas, homofóbicos, racistas e faz apologia à violência. Os atos ocorreram no mês de outubro de 2018, durante as eleições presidenciais.

da dessa própria geração com a cidade. Mesmo que cada um daqueles jovens tenha formas individuais de se relacionar com esses e outros espaços públicos, ainda há uma noção coletiva sobre a representação dos locais por onde os eventos passaram. Da mesma forma, a participação nos eventos pode, de alguma forma, ser associada a outras manifestações urbanas produzidas por essa juventude, tema que poderia render outros diversos objetos de pesquisa.

A intenção deste texto foi trazer a temática das ocupações culturais juvenis em Aracaju, entendendo o que motivou estes grupos a realizarem seus eventos em espaços públicos, e pensar em quais eram a intensão e a postura que os organizadores propunham com a sua realização. Por mais que a proposta dos três grupos tenha sido construída gradativamente – à medida que os eventos foram acontecendo –, desde o início eles demonstravam ter consciência de que estavam propondo um projeto coletivo e que, estar ocupando as ruas, era uma forma de reivindicar as suas demandas.

Algumas considerações

Embora cada uma das três manifestações tivesse características singulares em sua constituição, nos seus formatos, demandas, ideologias e estilos musicais, todas elas compartilhavam características em comum, tanto na sua forma de atuar como em relação às questões políticas, determinantes nas suas existências e que permeavam seus discursos. Algumas reivindicações eram mais específicas de cada grupo, já outras – como a liberdade para utilização dos espaços públicos, a questão do

fomento das artes alternativas, a democratização e o acesso à cultura – eram pautas de todos.

Os integrantes do Sarau de Baixo, assim como do Ensaio Aberto e do Clandestino, tinham consciência do papel que assumiam diante do público que agregavam. A ideia de pertencer, e se identificar como parte de um circuito alternativo, fora do comercial, já remetia a uma compreensão de desigualdade de espaços e oportunidades, em vários aspectos para estes produtores, artistas e até mesmo para os que apenas assistiam aos eventos.

A principal demanda para os eventos terem sido criados foi a carência de espaços voltados para alguns jovens desses grupos apresentarem suas produções artísticas e terem a oportunidade de ser reconhecidos enquanto músicos, poetas, artistas visuais, dançarinos, etc. No entanto, entendo que o que contribuiu para que os eventos se efetivassem e ganhassem grandes proporções durante o período que existiram foi a forma como eles atravessaram os interesses e as necessidades desses indivíduos enquanto jovens. Os eventos representavam um espaço de sociabilidade, em que essas pessoas encontravam seus pares, outras pessoas com demandas similares, interesses em comum, um espaço em que podiam expor e afirmar suas ideias. Tudo isso repercutiu nas práticas dos jovens enquanto grupo e nas suas vidas pessoais. Os eventos foram portas de entrada e espaço de estreia para muitos artistas que seguem produzindo e se apresentando pela cidade e os espaços onde aconteceram continuam recebendo eventos.

Este texto buscou, através da etnografia dos três eventos, pensar a temática das manifestações culturais juvenis em Ara-

caju, suas características e influências, considerando suas relações com questões políticas e sociais, tanto do contexto local como em nível mundial. Além disso, tentou pensar as relações dessa juventude enquanto grupo social urbano, entendendo como este se relaciona com a cidade que habita e com os espaços que ocupou nos eventos. Talvez compreender essa juventude, como sujeito atuante, entre outras coisas, possa nos ajudar a pensar no tempo que virá.

Referências bibliográficas

Cafrune, Marcelo Eibs. O direito à cidade no Brasil: construção teórica, reivindicação e exercício de direitos. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**. (RIDH) UNESP Vol. 4, Nº. 1. Bauru, 2016.

Castro, Lucia Rabello de. Os jovens podem falar? Sobre as possibilidades políticas de ser jovem hoje. In: Juarez Dayrell, Maria Ignez Costa Moreira, Márcia Stengel (Orgs). **Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2011.

Feixa, Carlos. LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. Tradução: Lucélia de Moraes Braga Bassalo. **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 25, Nº 02. Maio/Agosto de 2010.

Fusaro, Luana Garcia Feldens. **Juventude e ocupações culturais em Aracaju: arte e política**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social – Universidade Federal de Sergipe. – São Cristóvão, 2018.

Harvey, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**. Edição 82. São Paulo, julho de 2013. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade>.

Leon, Oscar Dávila. Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes. **Última Década**, nº21, Cidpa Valparaíso, dezembro 2004, P. 83-104. Disponível em <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362004000200004>. Acesso em: 15 de ago. de 2017.

Marcon, Frank. Geração e juventude na era digital. **Política & Sociedade** - Vol. 15 - Nº 32 - Jan./Abr. Florianópolis, 2016.

Pais, José Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. **Análise Social**, vol. XXV (105-106), 1990. (1.º, 2.º), p. 139-165.

Simões, José Alberto de Vasconcelos; Nunes, Pedro Belchior; Campos, Ricardo Marnoto de Oliveira. **Entre Subculturas e Neotribos**: Propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, n. 13/14 (2.ª Série), 2005.

“FAÇA VOCÊ MESMO”: UM FESTIVAL DE ROCK NO SERTÃO

Tânia Carolina Viana de Oliveira

O presente artigo apresenta algumas discussões acerca de uma pesquisa realizada nos anos de 2011 e 2012, cujo principal objetivo foi analisar o surgimento e a continuidade do festival Rock Sertão, associado à juventude, à produção e ao consumo de um estilo de música específico, num contexto cultural demarcado hegemonicamente por outras referências musicais, simbólicas e de modos de ser, e que teve como resultado final uma

Bacharel em Ciências
Sociais e Mestre em
Antropologia pela Univer-
sidade Federal de Sergipe.
E-mail: taniacvoliveira@
gmail.com

Dissertação de Mestrado em Antropologia defendida em maio de 2013¹.

O festival Rock Sertão acontecia no município de Nossa Senhora da Glória, considerada a capital do sertão Sergipano, a 126km da capital do Estado e com uma população de 36.174 habitantes². De acordo com os dados obtidos através de pesquisa no blog do evento e diálogo com os seus idealizadores, identifiquei que a 1ª Edição do Festival de Música Independente “Rock Sertão” foi realizada no dia 24 de março de 2001, com quatro bandas oriundas de três cidades da Região do Alto-Sertão.

Ao participar de um festival de música rock, a juventude está procurando algo que representa para ela a formação e afirmação daquilo que ela possa se identificar. Entendo o termo juventude como uma categoria socialmente construída (Pais, 2003). A partir de um olhar interdisciplinar e dos Estudos Culturais³, pensar a juventude significa dar voz a esses sujeitos e entender os sentidos que as pessoas dão a si mesmas e aos outros quando tal noção está em questão. Nesse viés dos Estudos Culturais, o termo “culturas juvenis” aponta para uma série de expressões e experiências juvenis ligada à uma manifestação de modos de vida e de consumo de produtos da cultura de massa,

1 Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal de Sergipe intitulada “O rock e o sertão: juventude, consumo e estilo e vida na produção cultural sergipana”, sob orientação do Prof. Dr. Frank Marcon e corientação do Prof. Dr. Luiz Gustavo Correia.

2 Dados do censo 2016 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

3 Os Estudos Culturais são entendidos aqui como a produção elaborada pelo Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), de Birmingham. Nos anos setenta boa parte dos pesquisadores esteve envolvido com a discussão sobre culturas juvenis, através da utilização do conceito de subcultura como ideia de cultura contra-hegemônica

demonstrando também que o estudo da música está associado ao estudo das culturas juvenis já que “a música é muito importante na vida dos jovens”.

Quando proponho trabalhar a relação entre juventude e estilo de vida diante do contexto relacionado a práticas de organização de um festival de música rock, trato aqui o termo juventude como a condição do jovem como protagonista e agente de suas ações, construindo modos de vida que estão imbuídos de simbologias e de práticas demarcadoras de estilos com significados próprios. E a noção de estilo de vida está vinculada aos estudos de Featherstone (1995), em que o autor aponta que este conceito seria um modo de orientação no âmbito da vida cotidiana ligado ao consumo de bens materiais e imateriais de valor simbólico, evidenciando diferenciações entre as pessoas.

Através da música, os jovens podem demonstrar uma realidade vivenciada, em que expressam uma condição, situação ou contestação de modos de vida. Em estudo sobre a cena do rock dos anos 80, Rochedo (2011) analisa que as letras das músicas produzidas pelas bandas compostas de jovens demonstram muito do que eles passavam num contexto político e social da época. Através delas, eram mostradas suas opiniões, anseios e como eles imaginavam ser vistos socialmente. A autora conclui que os jovens “estabeleceram um relacionamento recíproco entre os leitores/ouvintes, pois representavam a voz do próprio jovem, compartilhando suas experiências através de suas composições” (p. 138).

Ao longo dos anos, a música se tornou um dos principais códigos de diferenciação no processo de distinção cultural e etário na relação entre jovens e adultos. Desde as pesquisas realizadas no âmbito do Centre for Contemporary Cultural Studies

(CCCS), sobre os diferentes estilos de vida de grupos juvenis associados à música surgidos no pós-guerra, como os *teds*, *rockers*, *mods*, *rastafáris* e *punks*, a intenção dos pesquisadores era analisar tais manifestações como um comportamento social coerente e autônomo e não como sintoma de delinquência. Neste sentido, os estudos realizados pelo CCCS tornaram-se um expoente no que diz respeito aos estudos sobre juventudes, representados principalmente pela publicação do livro *Resistance Through Rituals*, organizado por Stuart Hall e Tony Jefferson (2003). Eles e outros autores atribuem o aumento do mercado e do consumo no pós-guerra associados à emergência dos meios de comunicação de massa como propícios para o crescimento da indústria do lazer voltada para a juventude.

Autores como Dick Hebdige (1979) apontavam as subculturas juvenis como formas de resistência simbólicas produzidas pelos jovens das classes trabalhadoras em reação a um quadro socioeconômico e cultural mais amplo, como uma cultura que estaria em desacordo com a cultura dominante. Para os pesquisadores do CCCS, essas especificidades dos grupos no interior da sua classe de origem, denominadas de subculturas, remetiam à uma determinada cultura de classe, um modo de lidar com problemáticas peculiares à esta classe, à posição etária e ao contexto geracional.

Essa noção de “subcultura” foi esgotada conceitualmente com o passar dos anos, mas permitiu perceber a tensão cultural na qual viviam as juventudes pertencentes às classes trabalhadoras. As críticas apontadas às teorias dos britânicos do CCCS eram pautadas pela acusação de insuficiência de capacidade analítica, em que eram acusados de escolherem pronunciamentos teóricos generalizantes e de não discutir “o que as subculturas de fato

fazem e qual o significado destas atividades para os próprios jovens” (Fernandes & Freire Filho, 2005), além de terem uma visão supostamente romântica do poder da resistência e da oposição política das chamadas subculturas juvenis (Freire Filho, 2007).

Alguns pesquisadores (Baudrillard, 1995; Maffesoli, 1988; Magnani, 2005) chamados de pós-subculturalistas retomaram alguns dos temas e métodos iniciados no CCCS com o intuito de perceber a relação entre jovens, música, identidade num novo contexto global, além de buscarem uma investigação metodológica mais qualitativa e focada no cotidiano dos sujeitos. Foi a partir dessa revisão que propuseram novas terminologias como “tribo”, “cena”, “estilos de vida”, em substituição ao termo “subcultura”.

Essas novas nomenclaturas que apareceram a partir das críticas feitas aos estudos do CCCS surgiram em prol de suprir analiticamente o termo em desuso e também considerar o que era relevante no conceito de subcultura: o caráter disperso e transitório dos agrupamentos atuais, além da ênfase na busca pelo pertencimento e reconhecimento diante dos semelhantes que compartilham as mesmas afinidades (Freire Filho, 2007).

O consumo e a produção do rock em Sergipe se deram de forma periférica e pouco visibilizada. No entanto, Sergipe acompanhou o *boom* ocorrido nos anos 80, no cenário do rock nacional. Muitas bandas surgiram influenciadas por esse contexto⁴, como “bandas de garagem” que não possuíam muitos recursos financeiros e equipamentos, mas que tinham anseio em se comunicar através desse tipo de música. Assumidamen-

4 Nesse ano é formada a banda de punk chamada Karne Krua, a mais antiga em atividade na cidade.

te, os grupos ficaram conhecidos como bandas *undergrounds*. Este termo surge em oposição ao termo *mainstream*, que trata do que está na moda, o que está sendo consumido pela maioria, algo dominante.

Ribeiro (2007) constata o surgimento de manifestações alternativas, vistas pelos jovens como *undergrounds*, elaboradas pelos e para os jovens de Aracaju. Assim teria surgido o que ele denomina de Cena Rock Underground de Aracaju (CRUA), que seria uma cena alternativa dentro do rock em Sergipe, na qual frequentemente os papéis se misturam, já que o público por vezes está no palco e que quem está no palco também é público.

De acordo com Ribeiro (2007, p. 54), CRUA inicia-se na década de 80, com poucos envolvidos e de maneira incipiente, formada por pessoas que tinham bastante dificuldade em ter acesso a lançamentos de materiais de bandas conhecidas internacionalmente e que faziam bastante sucesso na época. As primeiras bandas desse período foram a “Karne Crua”, banda de *punk rock* ainda em atividade, e a “Guilhotina”, de *heavy metal*. A partir dessas bandas, surgiram várias outras com estilos diversos. Os espaços para apresentação eram precários, mas os integrantes das bandas tinham como ponto de encontro as lojas especializadas “Distúrbios Sonoros” e “Lokaos”, contando com o apoio de um programa sobre o estilo na “Rádio Atalaia FM”. O programa chamava-se “Rock Revolución”, era produzido pela loja “Distúrbio Sonoros” e costumava ceder espaço para as bandas locais.

Por volta da década de 90, surgem outras bandas influenciadas pela explosão da cena rock em Sergipe, como a “Snooze”, que obteve visibilidade, chegando a participar de festivais em Goiânia (o Goiânia *Noise Festival*) e em São Paulo, e a banda oriunda

do município de Lagarto chamada “Lacertae”, que mais tarde foi reconhecida nacionalmente como um dos grupos mais inovadores do cenário do rock independente, chegando a participar de uma coletânea chamada “Brasil Compacto”, que foi lançada pela gravadora “Rock it”⁵. Esse tipo de acontecimento, no qual as bandas alcançaram resultados musicalmente positivos, acabou motivando e dando visibilidade a um movimento local de formação de bandas desses gêneros, que foram estimuladas por aquelas que possuem maior tempo de existência e mais experiência na articulação com os espaços de apresentação.

A partir desse momento de expansão do surgimento de várias bandas, aconteceram alguns festivais de música no Estado, como o “Rock-SE”⁶ e o “Punka-SE”⁷, que mesclavam a apresentação de bandas nacionalmente conhecidas com bandas locais. Apesar de poucas edições, esses festivais marcaram uma cena do rock em Sergipe e impulsionaram outros produtores de shows que os sucederam.

Esse cenário de shows e ebulição do gênero rock aconteciam com mais frequência na capital do estado, mas não anulavam a existência de bandas de rock e de alguns shows nos municípios vizinhos. A “Lacertae” surgiu no município de Lagarto, que fica a 75 km da capital Aracaju, assim como as bandas “Karranca”, de

5 Dados extraídos do Blog especializado em rock sergipano <http://escarronapalm.blogspot.com.br>, acessado em janeiro de 2013.

6 A primeira edição do festival Rock-SE aconteceu final do ano de 1998. Os produtores trouxeram bandas de renome no cenário do rock nacional, como, por exemplo: O Rappa, Marcelo D2, Eddie, e também bandas sergipanas, que muitas vezes dividiram o palco. Depois de sua 2ª edição o festival deixou de existir.

7 Festival que teve sua última edição em 2004, e que também trouxe bandas de renome nacional, como Los Hermanos, Autoramas e Street Bulldogs.

Itabaiana, a 58 km de Aracaju, e “The Baggios”, do município de São Cristóvão, localizada a 25 km da capital, além de outras que foram surgindo a partir dos anos 2000, demonstrando a emergência de uma produção local de bandas de rock. Essas bandas tinham, em Aracaju, a oportunidade de divulgar seus trabalhos nos eventos que aconteciam na cidade, pois não existia espaço para apresentações dos grupos nos seus próprios municípios. O que quero dizer é que pequenos festivais e eventos se tornaram espaços possíveis de reunião de grupos e consumidores do estilo.

Para execução da pesquisa sobre o Rock Sertão foi necessário fazer o levantamento bibliográfico dos temas que perpassam as discussões sobre juventude, estilo de vida, consumo cultural e rock, assim como entrevistas com os produtores do festival, público frequentador e bandas que se apresentaram. Além da observação direta no campo nos dias que ocorreram o festival, nas edições de 2011 e 2012. O artigo está dividido em quatro partes. Na primeira trarei a relação entre a história do festival e o protagonismo dos produtores, na segunda apresento uma discussão acerca da trajetória do festival e como ele foi concebido, na terceira falo sobre os consumidores e o consumo cultural, e na quarta e última parte realizo uma apresentação do local em que fora realizado o festival.

O festival no sertão e a juventude como protagonista

O Festival de Música e Arte Independente Rock Sertão teve sua primeira edição ocorrida em 2001, por iniciativa de jovens locais que pretendiam divulgar sua banda, chamada Fator RH. O líder da banda na época, conhecido como Fuzer, relatou que

pretendia surpreender a população de Nossa Senhora da Glória, incluindo seus companheiros de banda, que não acreditavam que um festival de rock poderia dar certo naquela localidade em que se difunde um ideal típico de gosto musical associado aos estilos forró e axé. O objetivo dessa primeira edição, realizada em 24 de março, foi concluído à medida que ele mostrou ser possível realizar um festival de rock fora do circuito mais evidente, que seria o da capital do Estado.

O evento, que teve sua estrutura patrocinada pelos comerciantes da localidade para arcar com a confecção de panfletos e aluguel de som para amplificar os instrumentos das bandas, foi realizado em praça pública e contou com a participação voluntária de três bandas⁸, incluindo a Fator RH, que tocavam músicas próprias e alguns covers. Além dessas três bandas oficiais, no momento em que ocorria o evento, chegou uma banda do estilo *heavy metal*, proveniente do povoado Santa Rosa do Ermírio, localizado no município de Poço Redondo⁹, chamada The End, que munida de seus instrumentos musicais resolveu arriscar tocar no festival, pois soube da sua existência através de notícias boca a boca. Foi acordado que eles poderiam se apresentar e a primeira edição do Rock Sertão terminou com quatro bandas participando naquela noite. Todas as bandas que se apresentaram nessa primeira edição tinham relações de afinidades com os membros da banda Fator RH e aceitaram o convite mesmo não recebendo nenhum tipo de ajuda de custo, nem com o transporte.

8 Duas delas oriundas do município de Itabaiana, a Karranca e a Urublues.

9 O município de Poço Redondo fica a 170 km da capital Aracaju.

A escolha de Nossa Senhora da Glória para realização do festival se deu pelo fato da banda Fator RH e todos os seus integrantes residirem nesta cidade. Deste modo, segundo os produtores, eles ansiavam por fazer algum evento que fomentasse e também divulgasse as bandas de rock existentes na cidade e regiões vizinhas. Além disso, o município fica distante da capital, dificultando o intercâmbio pessoal com as bandas aracajuanas e conseqüentemente com espaços disponíveis para shows. O nome dado ao festival, Rock Sertão, foi uma homenagem dos produtores à cidade em que seus pais residiam e que eles nasceram, e segundo Fábio Aragão, um dos organizadores, “a cidade é a porta de entrada para o sertão”. Este jargão é utilizado politicamente para demonstrar uma relação do município com a identidade do “sertão”, que além de geograficamente estar localizado numa região que permite diversas vias de acesso entre os municípios, é apontado como representante do modo de viver sertanejo. Além disso, são acionadas figuras locais como o artesão “Véio”, o cantor “Sergival”, o poeta “Jorge Henrique”, dentre outros, que através de suas artes retratam a vida no sertão, reafirmando a conotação batalhadora que é atribuída imageticamente ao sertanejo.

A escolha do nome do festival foi pautada numa referência direta à uma região com características bastante peculiares. O nome do festival não evoca um rock em/de Sergipe ou de Aracaju, mas, sim, aciona um lugar que inclusive é visto pelas pessoas da capital, muitas vezes por conta da mídia, como um lugar distante, possivelmente atrasado economicamente e relacionado à imagem do sertanejo, como um homem sofrido e ligado às atividades do campo.

O fomento desse estilo musical dentro do sertão gerou a criação de uma rede de troca entre os fãs do gênero na região. No momento dos shows era destacado, pelo apresentador do festival, a presença de pessoas vindas dos municípios vizinhos a Nossa Senhora da Glória. A todo o momento era ativada pelos produtores a importância de proporcionar uma opção de lazer diferenciada do que comumente é realizado nessas cidades do interior.

O rock, em Nossa Senhora da Glória, se firmou a partir de iniciativas individuais e coletivas para a expansão dos espaços de produção cultural, dentro de uma região geográfica peculiar. A ideia tornou o festival conhecido entre os jovens da região, além de ter um sentido simbólico para os que não se identificavam com o estereótipo cultural propagado no sertão, em que as festas na cidade só têm espaço para a divulgação do forró e do axé.

A participação de bandas independentes no festival, ou seja, que se intitulavam como parte do *underground*, coloca em questão uma discussão acerca do que seria esta cena e ao que ela se contradiz. O *underground*, que está direcionado a um público específico, mas sem pretensões de atingir os grandes meios de comunicação, está em oposição ao *mainstream*, que é o principal meio de produção e fluxo, que detém o poder de divulgação e massificação. Ao intitular o Rock Sertão enquanto um evento independente e que opta por abrir espaço para as bandas *undergrounds*, os produtores agiam de maneira autônoma, gerindo seu processo de circulação de produção e consumo que conseguia alcançar visibilidade e legitimação dentro de um espaço que culturalmente está inserido no *mainstream*. Intitular o festival como independente era, de certo modo, re-

afirmar uma postura de evento que ia de encontro com as propostas culturais existentes hegemonicamente.

Os produtores acionavam o slogan “Sertão enquanto capital do rock”, de certo modo, apostando numa afirmação de que o festival representava um cenário importante para determinados grupos de identificação com estilo “roqueiro”. Além disso, os produtores perceberam que a realização de tantas edições do festival ao longo dos anos, com o comparecimento de um público vindo de vários lugares, em diversos anos, seria mais uma demonstração de representatividade e da ideia de centralidade e importância do evento. Com isto, eles estavam evidenciando o sentido para a realização desse festival, já que o que também estava em jogo era o reconhecimento, a autoafirmação da produção e o lugar onde ele era realizado. De acordo com as narrativas dos produtores, o fato do festival ter perdurado por onze edições e ter adesão do público e das bandas que se inscrevem, evidencia que o mesmo “deu certo”, tornando-se um fator de grande importância para os envolvidos em sua produção.

O festival era organizado por rapazes que cresceram em Nossa Senhora da Glória. Esses jovens viveram suas infâncias no município, e com elas seus espaços de sociabilidades, suas vidas escolares e suas brincadeiras de rua. Eram jovens que viveram o modo de vida da cidade e que, em algum momento de suas vidas, viram na música, prioritariamente MPB e rock, um elemento importante de diversão e constituição de um gosto comum, de um estilo de vida. Segundo eles, foi através das rodas de violão que aconteciam à noite na praça da cidade e atraíam os jovens que gostavam do mesmo tipo de música, que foi possível unir pessoas com gostos e ideais comuns, já que ti-

nham um momento em que compartilhavam experiências cotidianas. Através do gosto musical, eles se uniram em torno de um projeto que dizia respeito à afirmação de um estilo de vida relacionado ao lazer. Neste caso, a música aí foi utilizada como uma forma de expressão cultural e como demarcadora de um senso coletivo de identificação juvenil.

Todos os envolvidos na produção do Rock Sertão saíram de Nossa Senhora da Glória em algum momento de suas vidas para estudar, pois, segundo eles, só na capital conseguiriam cursar o ensino superior. Binho cursou Filosofia, Fábio fez Letras, Danilo concluiu o curso de Geografia, todos na área de licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe, e Crivo fez o curso superior em Publicidade e Propaganda em uma universidade privada. A experiência de Crivo facilitou a confecção dos cartazes de divulgação e uso de ferramentas ligadas à internet para divulgação do evento, o que, segundo Binho, evita mais alguns gastos com a produção. Além disso, a comunicação visual do evento é elaborada por alguém que vivencia o cenário do sertão e o modo pelo qual o festival é concebido.

Atualmente, os produtores do Rock Sertão também atuam profissionalmente em diferentes áreas: Fábio é concursado da secretaria estadual de educação e leciona a disciplina português no município de Glória, Danilo possui mestrado em Geografia e atua como professor da educação básica, Binho dá aula de Filosofia para o ensino fundamental e médio e Crivo trabalha como *freelancer*¹⁰ para empresas da área de propaganda.

10 São serviços temporários em que o empregador não assume compromissos de contrato de trabalho com seu contratado, sendo o pagamento feito mediante ao projeto executado.

Através das entrevistas sobre o que o Rock Sertão significa para esses produtores, obtive respostas que demonstram o quanto o fato de realizarem este evento e gostarem da música rock simbolizam, para eles, uma distinção social. Como foi colocado por um deles: “depois do Rock Sertão as pessoas olhavam a gente diferente, todo mundo tem uma vida normal e tal diferença é que gostamos de coisas diferentes, como rock é música diferente para eles, foge ao padrão para eles, até a um estereótipo de pessoa gloriense”. Esta narrativa se refere à imagem que eles acreditavam transmitir às pessoas que residem no município, que conheciam o festival, que acompanharam seu surgimento, mas que não compartilham do mesmo gosto. Relata também a existência de uma distinção geracional de mudança dos “padrões” dos jovens do município, já que, segundo depoimento: “se eu fosse seguir o padrão, hoje eu trabalharia com meu pai, sairia para a praça e escutaria forró”. Neste trecho é destacada a situação da maioria dos jovens da cidade, que acaba por seguir as profissões dos pais ou ajuda trabalhando no comércio local gerenciado pelos pais. Neste sentido, ele acredita que a experiência com a música abriu o caminho para o encontro com outros tipos de artes, inclusive despertando para outras possibilidades, que não a seguida pela maioria dos jovens locais. Esse envolvimento com um tipo de música que põe em questionamento assuntos como política, gênero, condição da juventude, atrelado à vinda para a capital para cursar o ensino superior, serviu como condicionante para uma postura diversificada diante das propostas culturais que eram vivenciadas em Nossa Senhora da Glória.

Além disso, os produtores do Rock Sertão narravam suas concepções acerca do festival, como empreendimento, do fazer

cultural na cidade e do envolvimento social e de identificação dentro de um cenário peculiar. Eles relatavam a atividade de produção como algo que é um “sinônimo de liberdade” à medida que acreditam ser possível uma “outra visão” e uma possibilidade de uma “cena alternativa”. É demonstrado, então, que o Rock Sertão significa o oposto ao senso comum, a diferença, e esta é uma de suas motivações, como também o fato deles serem os detentores deste poder de concretizar algo que está invertendo, mesmo que eventualmente, os padrões culturais locais. Através de suas atividades de organização, que de acordo com um deles “é algo que dá o que fazer o ano todo e é o que me fez gostar de Glória”, era gerada uma relação de afetividade com o lugar em que o festival é realizado, em que é negociada essa relação entre a música e o local que ela é produzida e consumida, construindo um imaginário sobre o que seria uma “cena rock numa região sertaneja”.

A Trajetória de Produção e os Bastidores

A pré-produção do Rock Sertão é pautada na busca de meios para angariar fundos que possibilitem a realização do festival, isto é, captar verbas para custear o mínimo da estrutura possível para realizar o evento. Como eles mesmos colocam, essa é a maior dificuldade enfrentada dentro da produção, já que o evento não tem pretensões econômicas, e eles não possuem retorno financeiro, tendo que a cada ano angariar verba para custear a edição do evento.

No período que antecedia a data do festival, eles procuravam se informar na internet, ou através de pessoas que co-

nheceram ao longo de suas trajetórias enquanto produtores culturais, sobre como e onde encontrar editais de financiamento disponíveis e que se encaixem nas suas propostas. A partir disso, eles participavam de cursos e oficinas promovidas por diferentes órgãos, como o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE e o Serviço Social do Comércio – SESC, a fim de entender como é o formato de um edital, como devem escrever o projeto e depois prestar contas de como foi utilizado o dinheiro investido, que de acordo com os organizadores exigem muita atenção e cumprimento das regras, para que não ocorram problemas no momento de repasse e gasto dos recursos, o que geralmente ocorre depois da realização do festival.

Entre as atividades realizadas previamente estava a busca pelos parceiros e apoiadores do Rock Sertão. Munidos de um projeto, eles procuravam apresentá-lo a empresas interessadas em patrocinar o festival. Procuravam também instituições que possuem caráter de incentivador de pequenos projetos, como no caso do SEBRAE, que anualmente realiza a “Feira de Sergipe”¹¹, a qual reúne diversos produtores nos mais diferentes setores do estado. Em 2011, os produtores do Rock Sertão foram convidados a participar desse evento, e lá expuseram banners com a marca do festival, vídeos de edições antigas e também

11 Feira promovida pelo SEBRAE, que no ano de 2013 teve sua 14ª edição, com o objetivo de incrementar o desenvolvimento artesanal, cultural e turístico do estado de Sergipe, criando oportunidades de divulgação e geração de negócios, proporcionando aos participantes a realização de novas parcerias comerciais, além de consolidar os mercados já existentes.

distribuíram gratuitamente um Cordel¹² contando a história do evento. Através de tal iniciativa, os produtores pretendiam divulgar a ocorrência do festival não só para as pessoas do estado, como também para turistas, visto que a feira é realizada na Orla de Atalaia, espaço de atração turística da capital.

Durante a pré-produção do festival, os organizadores preocupavam-se em torná-lo o mais conhecido possível, procurando a mídia local e divulgando os dias do festival através de aparições na “agenda cultural” dos jornais locais e impressos, vinhetas na TV e no rádio, além do uso predominante das redes sociais, todas sem dispêndio financeiro, como afirma Binho, um dos produtores, que dizia que “o apoio é dado pelo fato de existirem profissionais que abraçaram a ideia em virtude de acreditarem no Rock Sertão”.

Além disso, eles produziam outros eventos durante os meses que antecedem o Rock Sertão para fazer uma espécie de prévia e fomentar as atividades da Associação Sertão na Arte¹³. Deste modo, realizavam exposições de quadros, ensaios abertos com a banda Fator RH e bandas convidadas, saraus literários, exibição de filmes, etc. A intenção era, segundo eles, movimentar a produção da cultural local, ter opções de lazer na cidade e também mais uma forma de expor a marca Rock Sertão e demons-

12 Cordel com ilustrações e textos de um dos produtores do Rock Sertão, em que é contada a história do festival. Foi elaborado para comemorar a 10ª edição do evento e traz imagens que remetem ao imaginário da região do sertão.

13 Ainda como estratégia para concorrer aos editais e também por perceberem em Glória uma carência de vida cultural, como eles a definem, fundaram a “Associação Cultural Sertão na Arte” que, além de nas últimas edições ser a responsável por realizar o Rock Sertão, também passou a desenvolver atividades culturais ao longo do ano na cidade, como saraus de poesia, rodas de leitura, exibição de filmes nas escolas públicas e pequenos shows ou ensaios com a banda Fator RH e alguma outra banda convidada.

trar que existiam atividades fora dos dias de shows, durante todo o ano, criando a simpatia de vários jovens da cidade, que geram expectativas para os dias de show e ajudam também na divulgação boca a boca.

Nos primeiros anos, por falta de acesso à internet por parte dos organizadores do festival, a relação com a divulgação midiática se restringia às chamadas na rádio comunitária FM Boca da Mata. A partir do contato com a rádio e com as pessoas que trabalhavam nela, eles se aproximaram também dos radialistas das rádios de outras regiões vizinhas, que acabaram por divulgar o festival em suas cidades, o que acarretou em mais procura por parte das bandas e do público em conhecer o evento.

Com o passar dos anos e das edições do Rock Sertão, os produtores revelam que foram se profissionalizando e tornando o festival mais organizado, já que eles tinham adquirido mais conhecimento, inclusive sobre como ajustar a mesa de som, sobre logística, e isto trazia uma visibilidade positiva para o evento. Eles relatam que passaram a entender melhor a relação com os patrocinadores já que antes possuíam vergonha de acionar o patrocínio, presos na visão de que estariam “pedindo favor”. Atualmente, tratam essa questão como uma relação de troca, procurando patrocinadores que tenham a população jovem como público alvo de seus produtos, e assim atrair o interesse da contribuição do patrocínio (como exemplo, provedores de internet, lojas de roupas, distribuidoras de bebidas, etc.).

O compartilhamento de experiências junto a outros produtores de festivais também foi importante para que os organizadores pudessem adotar certas posturas e entendimentos em torno de sua organização. Em algumas edições do festival, esti-

veram presentes membros da Associação Brasileira de Festivais Independentes – ABRAFIN¹⁴, que participaram de conferências sobre o panorama dos festivais de música em todo o Brasil. Na edição que participei, um deles argumentou que:

estava feliz de ver rock no interior. Com a crise nas gravadoras e avanço da internet e aumento das produções musicais, fica mais fácil divulgar a música. As rádios não têm interesse em demonstrar esse novo artista independente. Como circular as bandas independentes? Como construir redes que executassem esse circuito?

Por esse motivo, ele acredita ser importante trabalhar para a qualificação dos festivais, pois considera que é o “acontecimento” do trabalho do produtor local. Ainda acrescenta que é preciso, então, sensibilizar e organizar para que o poder público e privado apoiem e entendam a importância da cena independente. Este sentimento sintetiza o que os produtores do Rock Sertão entendem como cena independente e o modo como constituem a proposta do seu festival.

Mesmo assim, o molde estrutural do festival Rock Sertão, como ele será realizado em termos de estrutura de palco e contratação de assistentes e técnicos de som e até de algumas atrações, depende da quantidade de verba que os produtores conseguem angariar.

Os produtores afirmavam que buscavam parcerias com setores governamentais a fim de obter uma abrangência no seu

14 A associação foi criada em 2005 com a finalidade de potencializar, agregar e promover a troca de informações sobre os festivais de música independente que acontecem em todas as regiões do Brasil.

público, assim como um maior reconhecimento do festival. Apesar dessa conduta, o festival mantinha um caráter independente no seu modo de produção e na sua lógica de funcionamento, já que privilegiam as bandas também intituladas como independentes dentro do rock e seus subgêneros. Além disso, enfatizam o festival como o espaço do “faça você mesmo”, realizando-o mesmo com a verba limitada, o que chamava atenção de jovens locais que nos dias do festival se ofereciam como voluntários para ajudar a organização.

Em seu estudo, Abramo (1994) traz à tona as discussões ocorridas no âmbito do CCCS para mostrar uma situação histórica que deu início aos estudos sobre juventudes e formações de estilos em torno de elementos simbólicos, com criações de espaços de lazer e diversão, e de bens de mercado, como o próprio rock. Dentro desse panorama, esses jovens possuíam a iniciativa de buscar uma resposta diferenciada das que estão disponíveis, formando um estilo que se apropria e reapropria de elementos de uma dada cultura musical.

Quem são esses consumidores?

O rock é um estilo de música que está atrelado à história da cultura juvenil. Neste sentido, a maior parte de pessoas que o consome e o produz é formada por jovens, não excluindo outros grupos etários, obviamente, mas tendo a juventude como um público consumidor predominante.

No caso do público do Rock Sertão não é diferente, a maioria dos que se fazia presente nos dias dos shows é jovem, que via no festival o momento de assistir as bandas que lhe agradam, de

estar em contato com novas sonoridades, de encontrar pessoas que partilham de mesmos gostos, de imprimir uma identificação coletiva através de roupas e acessórios, do uso de camisetas de bandas ou de uma determinada cor, exibindo sinais de pertencimento a dado grupo.

Nos dias que ocorriam os shows, era possível perceber diversos tipos de grupos que se distinguiam através de seu visual e apreciação por este ou aquele tipo de banda que nele se apresente. Era evidente a fragmentação de tribos presentes no evento, inclusive a partir dos diferentes espaços físicos que elas ocupam na praça em que ocorre o festival. Os que estão “batendo cabeça”, os chamados metaleiros, estão sempre mais à frente, perto do palco, e manifestam mais expressões corporais com movimentos mais constantes e velozes. Há os que apreciam as bandas mais de longe do palco, como se a música fosse um pano de fundo para o encontro e o bate-papo com os amigos, sempre regado à muita bebida, geralmente cerveja, que difere dos metaleiros, apreciadores de vinho. Além dessas pessoas mais envolvidas com os shows, compareciam também ao festival pessoas com a idade mais avançada que, em um número menor e mesmo não permanecendo por muitas horas, iam observar um evento tão distinto das outras atividades culturais da cidade.

A faixa etária que frequentava o festival era bem diversificada, variando muito de adolescentes a adultos, em sua maioria do sexo masculino, o que nos faz refletir sobre a apreciação do gênero musical estar mais atrelada ao mundo masculino, tanto no público consumidor quanto nas bandas que se apresentavam no festival. Através de entrevistas com os presentes, percebi que as motivações mais recorrentes citadas por esses fre-

quentadores para comparecerem ao Rock Sertão foram: gostar de rock e ver “a galera” que “curte” este estilo; conhecer novas bandas; participar de um festival onde podem se expressar; por ser um festival diferente e de grande estrutura dentro do sertão. O momento do festival significava para esses jovens a possibilidade de encontrar com pessoas e entrar em contato com um estilo de vida aproximadamente característico. Percebe-se aí um modo de orientação no âmbito da vida cotidiana que está ligado ao consumo de bens imateriais de valor simbólico, evidenciando diferenciações entre as pessoas (Featherstone, 1995).

Mesmo com gostos diversos dentro dos subgêneros do rock, as pessoas presentes conviviam de forma harmoniosa, não existindo nenhum tipo de hostilidade escancarada por distinções de estilo musical. O que acontecia eram manifestações do público de acordo com as bandas que estão se apresentando no momento. Os que agradavam o gosto da maioria dos presentes, seja por estilo, seja por desempenho no palco, acabam instigando as pessoas a se deslocarem para mais perto do palco e participarem do show com aplausos, com danças ou até mesmo cantando as canções executadas.

A cor mais utilizada entre os participantes era o preto. Essa relação com a vestimenta também é algo característico dos grupos consumidores de música, gerando certa visibilidade aos estilos escolhidos pelos grupos sociais (Abramo, 1994). As utilizações das roupas pretas conotam a opção por um estilo de vida e são elementos simbólicos de uma demarcação, além da expressão de um gosto.

A música significa uma forte referência de lazer e diferenciação identitária para esses frequentadores do Rock Sertão. Ao

vivenciarem o momento do festival, eles estavam estabelecendo uma rede de sociabilidade e trocas culturais importantes. Conforme afirma Pais (2003), o estilo musical rock cumpre bem a função de integração geracional das culturas juvenis como polo cultural que agrega suas diversas sociabilidades, a partir de bens culturais dispostos em público como gostos musicais, danças, vestuários, adereços e gestualidades corporais.

Era no momento do festival que esses jovens se encontravam, mantinham e criavam novas relações de sociabilidade. No entanto, através das redes sociais na internet, também era possível acompanhar uma movimentação desses frequentadores aos momentos que antecediam o Rock Sertão. Isso se dá pelo fato deles participarem ativamente da página do festival presente no Facebook, dando sugestões de quais bandas eles gostariam que tocassem no evento, como também confirmando presença no festival, marcando encontros com outras pessoas que poderiam ter interesse em ir, organizando caravanas que saíssem de diversas cidades do estado e até arriscando uma carona com quem tivesse disponibilidade. Os espaços virtuais também são espaços privilegiados em que é possível perceber as manifestações desses consumidores em relação às expectativas quanto ao festival e à troca de informações entre pessoas que compartilham um mesmo interesse.

As bandas que se apresentavam no festival representavam um dos motivos pelos quais o público consumia o evento. Essas bandas poderiam ser classificadas em diversos tipos de subgêneros dentro do rock (*metal, hardcore, indie, instrumental, hard rock*), e mesmo assim compartilhar o mesmo palco sem nenhum tipo de divergência, dando uma entonação musicalmen-

te diversificada ao festival. Elas produzem suas próprias músicas, algumas delas possuindo CD's gravados autonomamente e aproveitando do momento do festival para atingir o público consumidor através das vendas dos discos e também de outros artigos, como camisetas e adesivos.

A *lineup*¹⁵ do festival também tinha uma peculiaridade no que diz respeito à origem das bandas, e o município em que elas foram formadas, já que um dos requisitos colocados pela organização é que as bandas sejam provenientes do maior número possível de municípios sergipanos, a fim de fomentar a divulgação e consumo dos diversos estilos de bandas que existem no estado. O festival também contava com a apresentação de bandas de outros estados, mas em menor número quando comparada à quantidade de grupos provenientes de Sergipe. Sendo assim, o consumo cultural predominante que o festival buscava despertar era para a produção sergipana.

O Espaço da Praça

O festival Rock Sertão, desde sua primeira edição, tinha a Praça Antônio Alves de Oliveira, localizada no centro de Nossa Senhora da Glória, como o local estrategicamente escolhido para serem ouvidos e se firmarem enquanto produtores culturais no município. Como eles mesmos afirmaram “está todo mundo na praça, então, vão ter que nos ouvir, gostando ou não”.

15 Chama-se *lineup* a programação de um evento. Os festivais (de rock geralmente) costumam utilizar esse termo.

Nessa praça também ocorria a maioria dos eventos de entretenimento do município, principalmente aqueles ligados a festas organizadas pela prefeitura. Como espaço legítimo e localizado num ponto central da cidade, serve como palco para os acontecimentos políticos, econômicos e culturais que ocorrem por lá.

A Praça Antônio Alves de Oliveira é cercada pelo comércio local que, nesta região, é basicamente composto por lojas de roupas, presença de alguns bares e lanchonetes. Na sua proximidade também se encontram bancos, o mercado central, algumas pousadas, supermercados e a praça do coreto. Aos domingos, as ruas que a cercam ficam lotadas de barracas da feira municipal.

Pela noite, durante o festival, no horário dos shows, o comércio local fecha suas portas, permanecendo abertas apenas as lanchonetes e três bares. A mesa de som também ocupa espaço perto da praça, assim como barracas de ambulantes vendendo bebidas.

O uso da praça central como espaço escolhido pelos produtores para realizar o festival chamava atenção para outra utilização da mesma, demarcando essa diferenciação no seu uso, que comumente é associado a festas que abarcam estilos musicais diferentes do rock. Era nesse uso da praça que é fortalecida a caracterização de um estilo, através da visibilidade da mesma como símbolo de lazer na cidade que com o Rock Sertão ganhou novos sentidos, subvertendo a lógica de produção cultural associada à região.

Nos dias de show, a praça principal de Nossa Senhora da Glória ganhava visibilidade como mais uma opção de lazer dentro da cidade. Esse lazer que não está mais vinculado ao

universo do trabalho (Magnani, 1994), pode ser entendido como o aproveitamento, principalmente pelos jovens, do uso da praça enquanto espaço de sociabilidade e momento de encontro de pessoas que compartilham o mesmo gosto musical. A praça, durante o festival, tornava-se um local de encontro, troca e reconhecimento (Magnani, 1993) da juventude relacionada com o estilo do rock. Para Abramo (1994), é no espaço do lazer e nas atividades ligadas à diversão e ao consumo cultural que poderemos ver surgir modos de expressão dessas "condições juvenis", das quais fazem parte as críticas ao modo de vida estabelecido.

O fato do festival ser gratuito representava também uma apropriação do espaço público como uma opção de resgatar as possibilidades de que os eventos culturais sejam acessíveis. Como dizia um dos organizadores: "ter o que fazer em Glória". A partir disto, não são só os que compartilham do estilo do festival que comparecem na praça, mas também podem ser percebidas pessoas que circulam com o intuito de observar o que acontece, e ver a movimentação da cidade e das pessoas que vêm de fora. Elas geralmente ficam afastadas do local onde quem vai curtir o show costuma se situar, que é mais próximo do palco. Ficam consumindo bebidas e escutando outros tipos de músicas no bar mais distante do palco, sem interferir na dinâmica do festival. A praça enquanto "pedaço", durante os dias do festival, ou seja, enquanto espaço que se torna ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações (Magnani, 1996), comporta sociabilidades entre aqueles de dentro e também entre os "de fora" daquele espaço de socialização.

O “pedaço” se constitui uma importante categoria de discussão sobre o lazer que ocorre na praça em dias de show, pois esses jovens frequentadores do festival comparecem em grupos, mostrando que neste ambiente são acionadas possibilidades de construções de sociabilidades e de estilos de vida, mesmo que temporariamente ocupando o espaço público. A praça, então, configurava-se enquanto ponto de encontro de diversão diante do incipiente cenário cultural da cidade, transformando em espaço do rock e da juventude durante os dias do festival.

Apesar desse determinado uso da praça ocorrer uma vez por ano, ele criava uma expectativa entre os jovens locais e das regiões vizinhas que se manifestavam, principalmente nas redes sociais e em depoimentos expostos no programa de rádio Rock Sertão, ansiosos pela data do evento e sua respectiva programação cultural, demonstrando carência nas atividades de lazer e ao mesmo tempo também a importância simbólica desse festival para a localidade. Com o passar das edições e a visibilidade local, os shows do Rock Sertão na Praça Antônio Alves de Oliveira já estavam sendo comparados aos shows de outros estilos musicais que ocorrem em outras ocasiões por intermédio da prefeitura, surgindo comentários como “se o Rock Sertão, feito pelos meninos da cidade pode ter uma estrutura de dois palcos, por que os eventos da prefeitura também não podem?”.

Na fala dos produtores do evento, quando questionados sobre o momento ápice do festival, a praça foi justificada como parâmetro para marcar a realização de um momento importante de reconhecimento físico do festival, como na afirmação “quando chega o palco, mais ou menos na quarta-feira e ele começa a ser montado”, é uma forma palpável de demonstrar que o festival

tem a estrutura para acontecer. É através do cenário montado em praça pública que os jovens ocupam o território e a centralidade que ele significa para a sociedade da cidade e da região.

Considerações finais

O Festival de Música e Arte Independente Rock Sertão representou a trajetória de produção de um grupo de jovens com intuito de afirmar um estilo de vida. Jovens motivados pela máxima do *punk*: “faça você mesmo”. Após os anos de experiência e realização do festival, eles foram buscando aperfeiçoamentos nos seus modos de fazer, procurando expandir o *público* e sua participação.

Para realizar a produção do Rock Sertão eles se articularam diante das possibilidades disponíveis, acreditando que a cada edição atingiam uma maturidade na profissionalização desta organização, no diálogo com os patrocinadores, no desenvolvimento de projetos de captação de recursos e na ampliação das atividades culturais e sociais dentro do período do festival. No entanto, eles não dispunham de recursos seguros para atingirem uma independência financeira para a realização do evento, ficando a mercê de possíveis aprovações em editais que surgiam no percurso da pré-produção, de patrocínios que não investem de modo significativo no festival e dos órgãos governamentais e municipais, que nem sempre estavam dispostos a apoiá-los.

De acordo com os produtores, a partir do crescimento do evento, o festival deixou de ser visto como alternativo e passou a ser visto como um grande evento da cidade, cabendo uma sé-

rie de responsabilidades em relação à infraestrutura, segurança, que influenciava e tinha um impacto alto nos custos, impossibilitando ao grupo assumir alguns riscos, inclusive relativos às normas de segurança.

Com a visibilidade e durabilidade das edições do festival, o Rock Sertão passou a ser visto como um formador de opinião. Deste modo, de acordo com os produtores do festival, foi percebido que o poder público municipal passou de certa forma a invisibilizar o festival, visto que o prefeito municipal, em várias ocasiões de entrevistas e discussões sobre a produção cultural local, ignorava a existência do Rock Sertão, mesmo ele sendo produzido por jovens locais, já tendo acontecido 10 edições e ser um marco no calendário cultural da cidade.

Tal fato revela que o festival passou a ser dotado de uma carga simbólica para seus produtores, que mesmo com o repúdio do poder público, viam nele a manifestação e propagação de um estilo, soando como uma realização pessoal, mas também como modo de manifestação política e de crítica ao cenário cultural municipal, que desfavorecia propostas culturais como a do Rock Sertão. A postura dos produtores do festival era a do embate crítico mesmo sendo favorecidos eventualmente por verbas provenientes do poder público e editais, esta é a explicação dada por eles para o fato do festival nunca ter sido atrelado a nenhum grupo político do município ou do estado.

Segundo os produtores, o festival deixou de acontecer nos moldes pensados inicialmente pelos produtores, como gratuito e em espaço público, visto que passaram a ser cobradas exigências que condiziam com festas que possuem altos valores em patrocínio, em investimentos e são cobrados ingressos.

Por exemplo, a segurança passou a ser de responsabilidade do festival, então os produtores tinham a obrigação de fechar a praça pública por serem responsabilizados pela segurança, o que perdia a dimensão do espaço público que sempre foi muito importante para a identidade do festival. Outras exigências que estavam sendo cobradas foram plano de trânsito, contratação de equipe de saúde, plano ambiental, plano em relação ao uso de banheiros químicos, contratação de equipe de bombeiros, o que sem vontade política e contrapartida do Estado/Município inviabilizou a cobertura dos custos, descaracterizando o caráter público, gratuito e crítico da proposta.

O Rock Sertão aconteceu pela última vez no ano de 2014 e estava em sua 11ª edição. O evento já não aconteceu mais na praça pública da cidade, mas, numa casa de shows afastada do centro da cidade, como consequência das exigências do Ministério Público que inviabilizada financeiramente o uso do espaço da praça, já que eles precisariam fechá-la. Outra particularidade exigida foi a censura na faixa etária que proibia o acesso aos menores de 18 anos, restringindo o público consumidor do evento, que costumava atrair uma faixa etária bastante diversificada.

Para os jovens produtores do Rock Sertão, manter as características que os motivaram a realizar o festival por tantas edições foi de fundamental importância para resistir aos moldes das festas comumente organizadas no município, caracterizando suas intervenções culturais ativas e simbólicas e não apenas uma experiência passiva de festas produzidas com estilos tradicionais e gostos que estão exclusivamente de acordo com os desejos de grupos econômicos e de quem ocupa ocasionalmente

o poder público. Ao realizarem por mais de dez anos o festival, defenderam um estilo de vida e de gosto próprios, mas também de modos de fazer e se organizar coletivamente de forma autônoma e espontânea. Ainda precisamos avançar com outras pesquisas e análises para entendermos melhor o que fica no lugar de eventos e de iniciativas como essas, que marcam a existência e o protagonismo juvenil em um dado momento e delineiam formas de identidades específicas que se distinguem dos modelos adultos. Fica a sugestão do desafio.



Cartazes de algumas edições do Rock Sertão

Acervo dos Produtores



Cartazes de algumas edições do Rock Sertão

Acervo dos Produtores

Referências bibliográficas

Abramo, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. Editora Página Aberta, 1ª ed.: setembro, 1994.

Featherstone, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. Tradução: Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

Fernandes, Fernanda Marques & Freire Filho, João. "Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical". **XX-VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, UERJ, 5 a 9 de set.2005.

Freire Filho, João. **Reinvenções da resistência juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

Hall, Stuart & Jefferson, Tony (orgs.). *Resistance through rituals; youth subcultures in post-war Britain*. London, Hutchinson and Co, CCCS. University of Birmingham, 2003.

Hebdige, Dick. **Subculture**: the meaning of style. London: Methuen & Co, 1979.

Magnani, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Revista de Sociologia da USP**, Tempo Social, v.17, nº2, p. 173-205, novembro, 2005.

_____. **O lazer na cidade**. Texto apresentado ao Condephaat para fundamentar o processo de tombamento do Parque do Povo. São Paulo, 4 de julho de 1994.

_____. A rua e a evolução da sociabilidade. **Cadernos de História de São Paulo 2**, jan/dez 1993, Museu Paulista- USP.

_____ & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na MetrÓpole – Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP, São Paulo, 1996.

Pais, José Machado. **Culturas Juvenis**. Imprensa Nacional. Casa da Moeda. 2ª edição, 2003.

Ribeiro, Hugo. **Dinâmica das Identidades**: Análise estilística e contextual de três bandas de metal da cena rock underground de Aracaju. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA, 2007.

Rochedo, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução. A juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 80**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, 2011.

MISE-EN-SCÈNE DA PRECARIZAÇÃO: ESTUDO SOBRE O TRABALHO DE JOVENS ATORES EM SALVADOR

Jefferson Dantas

Com a globalização, a cultura e a economia adquiriram juntas certa centralidade. A cultura tem sido encarada como um insumo ou recurso, e utilizada de dois modos específicos, a saber, na administração de conflitos sociais por meio da arte-educação e como plataforma de acumulação capitalista com a oligopolização das empresas em vários setores, da composição de *softwares* às notas musicais (Yúdice, 2006).

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista do CNPq. Atualmente interessado na relação entre trabalho artístico e neoliberalismo. E-mail: jefferson.dantass@gmail.com

Criou-se em torno dos serviços e bens culturais certa ortodoxia (Huws, 2011), havendo uma exploração de terreno fértil e inédito, implicando na “transformação em mercadoria de formas culturais, históricas e da criatividade intelectual” (Harvey, 2005, p. 123), um processo que envolve “espoliações em larga escala (a indústria da música é notória pela apropriação e exploração da cultura e da criatividade das comunidades)” (Harvey, 2005, p.123). Processo capitaneado pela economia da cultura.

Perceptível ainda as diferenças entre os atores que operam ou buscam operar no terreno das políticas públicas. Políticas culturais que aparecem com a promessa de correção das desigualdades tanto na produção quanto no acesso aos bens e serviços culturais. O Estado-nação divide a cena com outros agentes como o mercado, a sociedade civil e as redes, que operam tanto no sentido de manutenção do *status quo* quanto em seu sentido diversificador apontando para novas direções (Rubim, Vieira, Rubim, 2005).

Salvador está inscrita nesse cenário desde a década de 1980, com o tombamento do centro histórico, em razão de seu valor patrimonial, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. Quanto às atividades artísticas, desde 2016, a capital baiana é considerada cidade da música, uma chancela concedida também pela agência especializada da Organização das Nações Unidas – ONU. Esses órgãos supranacionais têm status privilegiado no delineamento de diretrizes nos mais variados âmbitos, inclusive no cultural, ajudando a conformação de uma agenda comum, funcionam como uma legislatura de nível internacional, conforme análise de David Harvey (1992). Além desses dispositivos internacio-

nais que acionaram certa visibilidade, há o fortalecimento de uma indústria de serviços e bens culturais em torno da Axé Music que consolidou a capital baiana.

A cidade mobiliza desejos e expectativas no imaginário dos indivíduos tocantes à cultura, à arte e às festividades. Não só no imaginário de quem a visita, mas também, e, principalmente, em quem nela reside. Dentre seus habitantes, destaco os artistas: como é fazer arte neste ambiente *a priori* propício para as atividades artístico-culturais? Em especial aos atores de teatro, como é fazer teatro na cidade da música?

Enfim, evidencio algumas experiências de jovens atores de teatro em busca de reconhecimento profissional em Salvador. Analiso a arte enquanto o exercício de uma profissão. De mais a mais, destaco que o aspecto geracional, assim como classe, raça e gênero, funciona como um marcador social quando falamos sobre os mundos da arte e do trabalho, uma vez que opera clivagens em termos de remuneração, acesso ao financiamento público, condições de trabalho e reconhecimento profissional.

Juventude e trabalho artístico em Salvador

Qual a importância de relacionar juventude e trabalho? A juventude brasileira é marcada por heterogeneidade e desigualdades, segundo o relatório “Trabalho Decente e Juventude no Brasil”, realizado pela Organização Internacional do Trabalho - OIT,

existem, na verdade, juventudes diversas, imersas em distintos cenários. As mulheres jovens, os jovens negros de ambos os sexos, assim como os jovens das áreas metropolitanas de baixa renda, ou de determinadas zonas

rurais, são afetados de forma mais severa pela exclusão social, pela falta de oportunidades e pelo déficit de emprego de qualidade (Costanzi, 2009, p.19).

Mobilizo a noção de juventude que envolve indivíduos entre 15-29 anos para fins de políticas públicas que garantam a autonomia e a emancipação por meio da educação e do trabalho decentes¹. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – Pnad Contínua, em 2017, o Brasil tinha 11,16 milhões de indivíduos entre 15 e 29 anos que não estudavam e nem trabalhavam, 619 mil a mais do que em 2016 (IBGE, 2017), um crescimento de 5,9 % no cenário da crise econômica e do pós-impeachment².

Em Salvador, segundo dados da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia – SEI, 25,7% da População Economicamente Ativa – PEA da região metropolitana da cidade estava sem emprego em julho de 2018. A Pesquisa de Emprego e Desemprego – PED do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE sobre os jovens em situação de trabalho e estudo informa:

1 Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. A lei dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude - SINAJUVE. Informação disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12852.htm. Acesso no dia 31/08/2018.

2 https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?id_pesquisa=149. Informação acessada no dia 04/10/2018.

Tabela 1- situação de trabalho e estudo de jovens entre 15 a 29 anos na região metropolitana de Salvador em 2016.

48,1%	Só trabalha ou procura trabalho
25,1%	Só estuda
14,8%	Estuda e trabalha e/ou procura trabalho
12,1%	Não estuda, não trabalha, não procura trabalho

Fonte: PED/DIEESE/20173. Elaboração própria.

Os dados mostram ainda que 62,9% dos jovens em Salvador, ou seja, mais da metade da população juvenil da cidade, participam do mercado de trabalho através de engajamento ocupacional ou estão procurando um posto de trabalho remunerado, estudando simultaneamente ou não. É perceptível que a condição juvenil é marcada por incertezas e instabilidade na passagem da escola para o mundo do trabalho e, para muitos jovens soteropolitanos, existe a necessidade de harmonização entre educação e trabalho devido à fragilidade orçamentária de suas famílias. Há ainda 12,1% dos jovens que caracterizam a “geração nem nem nem”, isto é, jovens que não estudam, não trabalham e não procuram por emprego, daí a relevância de uma agenda pública mais específica.

Muito embora não se tenha dados de natureza estatística sobre a participação dos jovens no trabalho artístico, pois a produção de informações e indicadores neste campo é recente no Brasil e problemática na Bahia, podemos afirmar baseados em pesquisas de campo que existe uma presença significativa de jovens que trabalham com arte em Salvador (Faria, 2017; Reis, 2012). Sobre os artistas, Pierre Michel Menger diz

3 Para ver o boletim na íntegra <https://www.dieese.org.br/boletimjuventude/pedBoletimJuventudeSSA.html>. Informação acessada no dia 04/10/2018.

são em geral mais jovens do que a força de trabalho em geral, são mais escolarizados, tendem a ser mais concentrados em algumas áreas metropolitanas, apresentam taxas mais elevadas de autoemprego, taxas mais elevadas de desemprego e diversas formas de subemprego forçado (trabalho em tempo parcial não voluntário, trabalho intermitente, trabalho com carga horária reduzida), e estão mais frequentemente envolvidos em múltiplos trabalhos (Menger, 2001, p. 242-243).

As pesquisas de Segnini (2006, 2009a, 2009b 2011, 2014, 2016) são pioneiras sobre a realidade brasileira e apontam para a precarização do trabalho artístico, sobretudo, na música, tanto na erudita quanto na popular. Esses estudos apontam ainda para a redefinição do papel do Estado no contexto do neoliberalismo e para os marcadores sociais de diferença que atuam na definição do sucesso e do insucesso na carreira dos artistas.

Nesse cenário, os jovens recebem salários menores, têm condições de trabalho mais degradantes e gozam de menor prestígio, enfrentando as adversidades de um universo artístico hierarquizado e desigual, cujo topo da pirâmide da notoriedade é marcado pela presença e permanência de poucos, sobretudo, sujeitos de outras gerações.

Desse modo, os artistas que alcançam o topo se tornam sujeitos paradigmáticos. Não só no plano estético, mas também no exercício da profissão – como chegaram lá? –, perguntam-se, não raro, os novos artistas, portanto o trabalho e a carreira de um artista paradigmático exercem certo fascínio entre os que estão chegando, sendo a base do encantamento ideológico do trabalho artístico. É a força que fornece a esperança/resistência aos que ainda estão batalhando para “chegar lá” ou “manter-

-se lá”. Obviamente associado a outras variáveis, a exemplo, do apoio financeiro e motivacional da família quando estes jovens decidem por essa carreira.

No tocante à entrada na carreira, vale salientar alguns valores, são eles: o talento, a liberdade e a originalidade. Estas características são acionadas pelos artistas entrevistados quando perguntados sobre os motivos de sua inserção no mercado artístico. O desejo dos jovens nesses valores faz com eles não atentem ou assumam os riscos do mercado artístico. Segundo Delon, ator, 25 anos,

é como eu te falei, entrei no teatro lá no interior, por conta da minha família e da igreja que frequentávamos, era interessante, mas o mais interessante mesmo, o melhor foi quando sai da igreja e comecei a pensar uma dramaturgia nova, com o apoio de artistas de vanguarda, sabe? Você saber que pode criar algo é muito sedutor, não sei se você conhece essa sensação, é uma coisa embriagante (Delon, 28/11/2017).

Depois, perguntei se ele tem posto em prática essas ideias novas, ele diz que “não é bem assim”, vejamos

então, infelizmente, não! É muito difícil! Percebi que não é bem assim! Não que seja difícil pra mim enquanto artista, mas porque os diretores, produtores, quem montou o espetáculo exerce certa censura. Ainda tem aquela dimensão também de que nem tudo que fazemos é arte, por exemplo, os trabalhos que faço com arte-educação, ali você tem uns roteiros muitos rígidos, você não pode alterar nada, afinal é só um cachê, se eu pudesse nem colocava aquilo em meu currículo (Delon, 28/11/2017, grifos meus).

Podemos interpretar da seguinte maneira, aquele coquetel de sensações que envolve liberdade, ousadia e criação que o artista jovem sente no início de sua carreira esvanece quando ele, de fato, adentra ao mundo artístico e percebe suas regras. Logo, a burocratização da área cultural aparece com sua virulência e toma o centro, pondo em escanteio os sonhos de muitos desses jovens que vão aos poucos, mas não sem conflitos, entendendo o “realismo” do mercado artístico de uma maneira “áspera”.

Esses calos em suas subjetividades são as marcas de seu amadurecimento do artista, de acordo com Lisbella, 28 anos, formada em Belas Artes pela Universidade Federal da Bahia. Ela diz:

Não! Não mesmo, raramente, a gente faz um trabalho que queria, até porque somos atores. Não gerenciamos, tampouco criamos os projetos. Faz parte do amadurecimento aceitar essas propostas, porque você já adianta a sua vida, paga uma conta. Juntar pra fazer um curso, sei lá! **Não há tempo a perder!** É sempre bom manter as portas abertas, porque tem hora que você está num projeto legal, noutras horas não aparece nada, por isso que é legal fazer também, esses pequenos trabalhos nos salvam. Eu me preocupava muito com o que iriam falar, mas hoje já não ligo mais, vão falar algo sempre, então é melhor ter o dinheiro. **E as pessoas que falam são as pessoas que pegariam a oportunidade.** Só não faz quem não precisa. Agora, a gente sabe não é arte, né? (Lisbella, 15/09/2017, grifos meus).

Tanto Lisbella quanto Delon concordam que as motivações iniciais vão ficando para trás, lá no passado, mas que servem, em certa medida, como uma utopia, de chegar a um lugar onde possam fazer uma arte mais solta das grades da racionalização

do mundo artístico, longe dos imperativos burocráticos, longe da hipertrofia causada pela economia no campo da cultura (Wu, 2006).

A artista menciona ainda que muitos trabalhos na área não são dignos do adjetivo “artístico”, mas concebe importância de ter laços com os agentes do mercado, setores de burocracias públicas e ONG⁴, pois são oportunidades de trabalho, daí a necessidade de manter “as portas abertas”, pois num momento de aperto financeiro se pode acessar um cachê/trabalho mais rapidamente por meio daquilo que Menger (2005) denominou de “experiências vulgares”.

A pressão da linguagem burocrática sobre a linguagem artística, a rotinização das atividades, a correria em torno dos editais, têm feito com que muitos não tenham tido tempo de pensar sobre essas coisas, posto que “não há tempo a perder”. Lisbella menciona a concorrência, que é alta no mercado de trabalho artístico. As competições e *castings* são muito comuns e é sentida a cada projeto, daí a responsabilidade de fazer um “bom trabalho” para que seja chamada em um próximo projeto, de modo a construir uma reputação, que envolve desde a pontualidade à competência técnica.

O interessante desse ponto é que num cenário de individualismo, eles precisam trabalhar juntos – ensaios e a temporada – criar algum laço de solidariedade para que obtenham um re-

4As experiências vulgares remetem a trabalhos na área da publicidade, do teatro-escola e do teatro-empresa. São entendidas como vulgares, pois não causam nos artistas um arrebatamento estético, essas experiências não os deixam vaidosos. Essas experiências estão ainda relacionadas ao papel que a arte tem adquirido no neoliberalismo (Yúdice, 2006).

sultado satisfatório e, ao mesmo tempo, precisam se diferenciar de outrem, mostrar que possuem uma qualidade diferente que o outro não tem, construir um algo a mais, isto é, sua sobressaliência artística.

Lisbella alude também à direção teatral, que ainda é um desafio para o jovem artista de teatro. É raro uma peça que foi dirigida ou montada por jovens. Claro que não é impossível, mas essa prática da direção é mais comum entre homens brancos adultos. Assim, a direção é um duplo desafio tanto para as mulheres quanto para jovens. Dito de outro modo, a noção de geração opera esse tipo de hierarquização entre os trabalhadores do teatro, sendo diminuta a participação de jovens, esta hierarquia revela mais desigualdades se houver o cruzamento com marcadores como raça e gênero.

No que diz respeito às condições de trabalho, o fato mais importante é que não conheci nenhum ator ou atriz que tivesse vínculo formal na qualidade de artista. Por vezes, fui ao Sindicato do *Artista* e de *Técnico* em Espetáculos de Diversões – Sated/BA para tentar uma entrevista com alguém que obtivesse carteira assinada, porém não consegui nem entre os mais velhos. Inclusive, quando me referia à formalidade empregatícia, era alvo de deboche por parte dos artistas. Percebi ainda que a inadimplência sindical é alta, fragilizando a atuação do mesmo. Portanto, todas as minhas entrevistas foram realizadas com artistas com registro profissional, mas sem vínculo empregatício, o que já informa dificuldades.

Dificuldades essas oriundas da informalidade, sobretudo, para os mais jovens. O trabalho informal é caracterizado pela falta de vínculos com uma empresa, não obtendo, assim, a pro-

teção e os direitos oriundos da legislação trabalhista. Aqui, os atores, tanto os mais jovens quanto os mais velhos, orbitam em torno dos diretores e grupos mais consolidados em busca de algum trabalho, portanto, uma tarefa altamente flexível e intermitente, pois há um projeto agora, o outro talvez só apareça dois meses depois.

Sem vencimentos regulares se torna custoso organizar o cotidiano e, principalmente, o futuro. Em caso de acidentes de trabalho que são comuns no teatro – quedas e torções – eles não teriam direito à assistência médica, nem social. Em casos de maior gravidade, como lesões na coluna, um choque elétrico, ou até mesmo morte, não teriam direito à assistência previdenciária nem para si, tampouco para seus dependentes.

Essa informalidade é sinônimo de precarização do trabalho. A informalidade é danosa ainda para a sociedade e o Estado, uma vez que a não formalização de contratos de trabalho diminui a potencialidade dos mecanismos de proteção social, a exemplo das aposentadorias, pensões, auxílios-saúde, acidentes e doenças, etc. Noutras palavras, não há como sustentar um sistema previdenciário se não há uma base de trabalhadores e empresas contribuindo (Druck, 2011).

Como então permanecem no mundo artístico? Eles passam a combinar duas carreiras profissionais, uma artística e outra não artística. No campo, tive interlocutores que administravam o trabalho no teatro com o serviço público, na qualidade de concursados, de ocupantes de cargos comissionados, estudantes de graduação, de pós-graduação, trabalhando em empresa familiar e trabalhando no setor de serviços, a exemplo, de garçons.

Vale ressaltar que a outra ocupação do artista é cabal para definir a posição da qual ele participará da atmosfera cênica. Essa posição é debitária ainda da classe, pois os artistas que estão no serviço público e/ou estudando são frequentemente de classe média, suas famílias são melhor estruturadas e participam de forma ativa, incentivando-os motivacional e financeiramente.

O apoio familiar é salutar em razão da remuneração do teatro em Salvador ser muitíssimo irregular. O superlativo aqui não é exagero. Cada projeto tem ou não uma remuneração. Depende se o projeto é patrocinado por alguma lei de incentivo. Ela pode ser a bilheteria, caso haja um acordo prévio com o teatro – como ocorre no Teatro Gamboa Nova. Neste teatro, o artista não paga pela pauta e tem acesso aos serviços de sonorização e iluminação, sendo a bilheteria totalmente destinada aos artistas proponentes. O espaço é mantido por meio de parceria com o Governo do Estado da Bahia e gerido pela Associação Grupo Estado Dramático. De modo geral, os atores dizem que não há remuneração condizente para ninguém.

Com frequência, os artistas entram em projetos com a promessa da visibilidade e para a construção de vínculos que signifiquem novos trabalhos preferencialmente remunerados, “já estamos cansados disso, promessas de visibilidade, quando, na realidade, a gente é que dá a visibilidade. Para você ter ideia, até nas propagandas que fazemos, eles dizem isso”, me confidenciou o ator e graduando Tom, 25 anos. Ou, conforme Oxóssi, ator, 27anos, “ainda trabalhamos muito por amor [...] nos falta uma consciência de que devemos receber por nossas aparições e trabalhos”.

Um dos meus interlocutores adultos, por exemplo, já chegou a pagar para participar de uma produção. Ele queria estar junto de grandes atores e de um diretor prestigioso da cidade. Horácio, 53 anos, confidenciou

Cinco atores do elenco se reuniram, três deles injetando dinheiro (...) foi uma produção cara, o cenário é gigantesco, na verdade, aquilo ali é cenário de cinema. Houve gente espantada que perguntava se aquilo era feito na Bahia só pra você ter ideia. Aquilo ali foi investimento inicial de três atores, inclusive, eu. Em razão do prestígio do diretor me dediquei ao processo, foi uma forma de atrair a atenção de gente do teatro para o meu trabalho (Horácio, 18/10/2017).

Saliento a experiência de Horácio porque ela é sintomática da desigualdade entre jovens e adultos. Uma vez que o ator participa hoje da dinâmica do trabalho artístico a partir de um lugar privilegiado, pois já conquistou estabilidade financeira enquanto funcionário público federal, não sofrendo as intempéries que caracterizam a trajetória dos atores jovens que vivem apenas do trabalho artístico.

Quando indagado sobre sua posição atual, Horácio decide me confidenciar algo mais sobre suas escolhas no passado, vejamos

A questão financeira teve uma implicação determinante na minha história com o teatro. Eu comecei a fazer teatro em 1980, eu tinha um emprego estável entre 1985 e 1989, foram quatro anos e dois meses. Eu me afastei do teatro, justamente, porque eu precisei rever a minha vida. Meu último espetáculo foi em 1990, eu me afastei para

fazer concursos e decidi que quando minha vida ficasse realmente estável eu voltaria para o teatro, mas aí muitas coisas aconteceram, eu fiz dois cursos superiores que me abrissem portas, oportunidades. Administração justamente para abrir portas e a terceira graduação em Jornalismo para crescer aqui [...] foram esses dois cursos que me afastaram do teatro. Se ao menos, houvesse condições de me sustentar com arte eu não teria abandonado o teatro, mas precisarei abandonar o teatro por 16 anos para colocar minha vida em ordem e depois reencontrá-lo. Mas, veja! Volto a não apostar no teatro como forma de sobrevivência! (Horácio, 18/10/2017).

A incredulidade do ator quanto à manutenção da carreira permanece quase vinte anos depois, ele reafirmou não apostar no teatro como forma de sobrevivência na Bahia. Segundo Horácio, “por isso que me sacrifiquei, para depois renascer no teatro”. O ator revelou sua felicidade em retornar aos palcos 16 anos depois em “espetáculo tão bonito, com direção primorosa e com crítica do meu trabalho bastante elogiosa, fiquei pasmo porque ninguém falou mal, a recepção foi ótima, estou bem”.

Além das estratégias individuais como a de Horácio, há as formas coletivas de manutenção da carreira, dentre elas, os coletivos e condomínios culturais e o teatro de grupo. São agremiações formadas por artistas de diferentes artes e ramos da criação, como o design, que decidem trabalhar juntos, compartilhando bens e serviços, alugando, inclusive, prédios e dividindo contas. Para os atores de teatro isso é crucial, uma vez que é difícil manter um lugar para ensaios e apresentações, ciclos de debates, *workshop*, residências artísticas, etc. A Casa Preta é um exemplo desses coletivos.

O teatro de grupo além de ser uma tentativa de manutenção de uma linguagem específica, um jeito de se fazer teatro, significa também uma forma de resistência à intermitência e ao desacoplamento das equipes, que, como já vimos, são montadas em torno de projetos específicos. Assim, o teatro de grupo é uma tentativa de manutenção de laços mais perenes entre os trabalhadores após as temporadas, permite construir processos contínuos de pesquisa cênica, bem como criar uma relação/identificação com a comunidade em torno do teatro, já que o público é uma das dificuldades do teatro em Salvador e no Brasil. O Bando de teatro do Olodum, A Outra Cia de Teatro e os grupos residentes do Teatro Vila Velha têm esses aspectos sublinhados.

Estas são algumas formas de resistência e tentativa de autonomia empregadas por esses artistas como estratégias de manutenção da carreira dentro deste cenário tão heterônimo. A manutenção de uma carreira artística requer formas de financiamento, no caso do teatro me pareceu mais dramático por se tratar de uma arte cara, que exige várias *expertises* que, por seu turno, implicam na necessidade de remuneração de profissionais, além de um palco – como faz se não há financiamento? Como o artista jovem enfrenta a questão do financiamento?

Essas perguntas são interessantes porque ajudam a inverter a perspectiva que está em voga, pois, geralmente, os jovens são alvo das políticas e não um sujeito da política, alvo de projetos que visam a sua orientação a partir da arte e da educação para os desafios da vida social (Sovik, 2014). Portanto, ainda é um desafio para jovens a captação de recursos por três razões: incredulidade dos mesmos nos mecanismos de fomento, vícios

na administração das políticas públicas e a falta de formação para a captação.

Ao longo do convívio com os artistas, percebi que os mais jovens são incrédulos quanto à política de financiamento. Não submetem propostas por considerarem os editais “um jogo com cartas marcadas”, conforme lamentou o ator Tom.

O jovem na arte é visto ainda como alguém que será alvo das políticas e da boa vontade dos outros, sabe? No teatro aqui, o que percebo é que eu devo me enquadrar em algum grupo, onde as coisas já estão meio definidas. Agora, criar mesmo não, [...] Editais? O que eu acho? Acho que se trata de um jogo de cartas marcadas. Velho, sempre as mesmas pessoas, os mesmos grupos! Eu decidi não participar disso! Os editais é um esquema de opressão e ninguém vê isso, quem está lá dentro sabe do quanto é ruim para a classe, mas não faz nada, porque está ganhando algo. Somos reféns de um prêmio patético de uma empresa corrupta. A Odebrecht pagou milhões em propina e paga cinco mil no prêmio de melhor ator. Isso é só o exemplo! Percebo-me como alguém que quer lutar e não sabe como, nem com quem, mas comento sempre isso por aí (Tom, 17/12/2017).

A fala de Tom representa a de outros atores da cidade, além disso, sua incredulidade evidencia o sequestro do Estado por parte das empresas. Uma antiga lógica presente na história do capitalismo, que no neoliberalismo ganha contornos mais radicais, a exemplo da defesa da retração das ações sociais do Estado e o alto grau de exigência dos indivíduos, que correm para qualificar o seu capital humano. Tom narra com desalento, mas aponta para a disputa e ilumina o caminho da luta por mais direitos.

Tal descrença dos artistas e fazedores de cultura por mais direitos também foi percebida por Peçanha em São Paulo, vejamos:

Muitos grupos culturais trabalham com a ideia de que o Estado é inimigo, mas acho isso extremamente equivocado, o inimigo é o mercado, e o mercado se apropria do Estado. Então tem que ir pra disputa do Estado, por recursos no Estado e essa disputa tem que ser ambiciosa. (Rapaz, em fala no Seminário Cultura e Juventude apud Peçanha, 2015, p.19).

Tanto em São Paulo quanto em Salvador, os jovens artistas evidenciam as tensões inerentes à relação entre arte, trabalho e profissão presentes em todo o Brasil, que são basicamente: dificuldades de inserção e qualificação de talentos e vocações, que podem ser maximizadas a depender da classe, do gênero e da cor da pele, depois a permanência no mercado de trabalho artístico se torna um drama e, por fim, o financiamento, uma vez que a dinâmica do mercado está atrelada, de modo denso, às leis de incentivo fiscal e seus editais.

Essas experiências ajudam a refletir sobre as dinâmicas presentes na cidade da música. O prefeito de Salvador, a despeito do título de cidade da música concedido em 2016, afirmou

Salvador, na prática, já é a cidade da música. No entanto, ter esse reconhecimento da UNESCO, num grupo pequeno de cidades do mundo inteiro que são consideradas criativas, **dá mais projeção internacional a Salvador**. Chama mais atenção para essa posição global que Salvador já tem. Isso, é claro, **vai render muitos frutos no interesse de pessoas que são apaixonadas pela música** conhecerem ainda mais de perto a produção da nossa ci-

dade. **Esse reconhecimento dá mais projeção**, mais força e mais luz à produção musical da nossa capital (ACM Neto, 2016, grifos meus)⁵.

Na oportunidade, o prefeito se referia à projeção da cidade, mas sabemos que, efetivamente, a projeção é dos grupos políticos que competiram para a conquista dessa chancela. Em nenhum momento o prefeito pontuou que repercutirá no trabalho de artistas locais, afinal se trata de um herdeiro do carlismo, ou seja, de um legado que combina a tradição societal e autocracia institucional, conduzindo um processo de modernização em seu favor, não raro, subsumindo a participação e, sobretudo, as oportunidades de oposição (Dantas Neto, 2006).

Nesse processo, as cidades e seus prefeitos estão num cenário de concorrência transnacional mirando essa visibilidade que os bens culturais locais podem vir a conferir, aliando-se ao *know-how* das indústrias culturais. Essa tendência comumente associa a cultura ao turismo, gerando o desenvolvimento da infraestrutura para o turismo. A política cultural foi montada na Bahia a partir desse binômio, da celebração do carnaval e da alegria e o turismo, não só de brasileiros, mas, sobretudo, de estrangeiros, ao longo dos governos associados à figura de Antônio Carlos Magalhães.

Isso explica, segundo Almeida (2008), o desenvolvimento da rede hoteleira, expansão do aeroporto e mais voos para a Bahia, enfim, uma política que incentiva o capital privado em detri-

5 Informação disponível em http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/single-view/news/unesco_recognizes_salvador_as_city_of_music/. Acesso no dia 10/09/2018.

mento da ação pública estatal. Política cultural que marginalizou outros territórios criativos do Estado ao focar, exclusivamente, na capital baiana e em seu carnaval.

Os pontos reiteradamente frisados pela literatura da economia criativa sobre as cidades criativas são: o combate às desigualdades e violência, e de atração de talentos e investimentos para a revitalização de áreas degradadas. Nessas cidades, a arte e os artistas ganharam uma nova função social, “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social”, (Yúdice, 2006, p. 29), amenizando tensões entre centro e periferia, por exemplo.

Os trabalhadores da cultura, criativos ou os artistas, estão contribuindo com ações para reverter problemas educacionais e criminais nas grandes cidades. Contribuem para o incremento do turismo e geram lucro para diversas empresas. Mesmo assim, suas condições de trabalho não são condizentes com a importância que adquiriram nas últimas décadas. Portanto, o estudo sobre as condições de trabalho de atores de teatro é imprescindível para a constituição e aperfeiçoamento de políticas públicas na área da cultura, trabalho e renda, mirando um patamar digno e seguro para desempenho das funções de artista, uma vez que a cidade se constitui como centro artístico-cultural.

As experiências de um jovem ator

Aqui o exercício aconteceu no intuito de entender a constituição da carreira de um jovem ator de teatro e o seu trânsito entre instituições, a exemplo, da família, do Estado e do mercado. Para tanto, contei com a ajuda, depoimento e experiência de Oxóssi,

ator, 27 anos. Oxóssi foi simpático desde quando nos conhecemos, inicialmente hesitou quanto à entrevista, desconfiado das pessoas do mundo acadêmico que fazem mil e uma perguntas e a vida dos entrevistados sempre na mesma, sem mudança positiva.

Contornei sua incredulidade argumentando que a melhoria das condições de trabalho só viria com a publicização da situação dos artistas. Salientei que parte dessas desigualdades no mercado de trabalho artístico é fruto das políticas culturais atuais que privilegiam o mercado em detrimento das experiências dos artistas e do público, portanto neoliberais. A lei Rouanet – Lei nº 8.313/91 – tem esse viés e dá a linha para as leis nos âmbitos estadual e municipal em todo o país.

Lei de cunho liberal, surgiu como reforma da antiga lei Sarney de 1985, que num período de escassez de recursos convocava os empresários para o setor cultural, evidenciando que a cultura é um bom negócio. A lei é baseada na isenção ou renúncia fiscal, hoje as corporações podem abater até 100% do imposto devido, isto é, não tem havido contrapartida. Outro fator relevante é que os setores de *marketing* das empresas é que têm atuado como árbitro do talento cultural ao decidirem quem será patrocinado (Calabre, 2009; Segnini, 2009a, 2009b).

Pontuei que essas adversidades existem ainda devido ao trabalho artístico ser realizado à revelia da proteção social do trabalho, a legislação que versa sobre o trabalho dos artistas e técnicos no Brasil não saiu do papel, muito embora exista desde 1976, criada no governo do ditador Ernesto Geisel (Calabre, 2009). Enfim, salientei que essas questões precisam ser do conhecimento de um público maior e não apenas do mundo dos especialistas. Ele topou!

Essa entrevista versou sobre toda a sua trajetória artística desde a sua infância até os dias atuais, no seu pré-embarque para São Paulo, onde foi morar, correndo atrás de seu sonho que é trabalhar com teatro musical – um *mix* de dançar, cantar e interpretar –, pois em Salvador é impossível não só trabalhar, mas também se capacitar continuamente neste ramo. A capacitação no canto deve ser contínua em razão da musculatura da voz. Se o cantor acua os exercícios terá perdido o acúmulo e, até mesmo, a técnica. “Paguei minha passagem em seis suaves vezes”, confessou o ator por meio desta aliteração.

Sua trajetória artística pode ser dividida entre duas fases e em três ciclos. Inicialmente uma fase amadora ao longo de toda sua infância no âmbito da Igreja Católica em Jequié, sua cidade natal, um teatro com motivação evangelizadora, parte do Movimento Familiar Cristão. Seus pais são educadores atuantes em Jequié e desde cedo o incentivaram “nos caminhos da arte”, nessa experiência teria aprendido “a se apresentar, perder a timidez”, conforme confidenciou.

A outra fase seria a profissional ainda em Jequié, “fui ficando grande e percebi que o teatro também era uma atitude rebelde, sabe? Lá não tinha isso, foi quando conheci um produtor e ator de lá mesmo (Jequié)”. Segundo o artista, conhecer esse produtor foi um primeiro “divisor de águas”, foi quando iniciou o estudo do texto e aumentou a sua percepção para a complexidade dessa arte. O ator ainda em Jequié montou com amigos o seu primeiro grupo de teatro aos 15 anos, o grupo se dedicava ao teatro de cordel, se apresentando em bares da cidade, “ganhamos até um edital, você acredita? Meu pai teve que assinar o projeto por mim, nada demais, foi pouca grana, mas o

suficiente para continuar focado”. Nessa oportunidade, viajou com seu grupo para cidades vizinhas e para Porto Seguro, “primeira vez que fui à praia sem meus pais, foi bem massa”.

O ator fez todo o ensino básico mesclando com as atividades artísticas, “adorava quando tinha gincana no colégio, eu via como o meu momento, as aulas eram, ainda são muito enfiadas, né?” O teatro teria, segundo o ator, contribuído para o desenvolvimento de sua personalidade, para a leitura do mundo, “aprendi mais no teatro, com os textos dos dramaturgos, do que na escola, eu aprendi a ler mesmo com esses textos, a crítica social presente ali era mais forte que a das aulas de geografia pra você ter ideia”. O ator confidenciou que suportou todo o ensino médio porque só assim seria possível ir para a universidade, se não fosse obrigatório, não cursaria. Essas duas experiências fecham, digamos assim, o primeiro ciclo de experiências – o ciclo Jequié.

O ator passou no vestibular para a licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia em 2007, fato bastante comemorado pelo artista. Pelo que entendi, muito desse orgulho é oriundo do curso ser um dos mais bem avaliados da universidade. Sua viagem e estadia em Salvador foram bancadas por seus pais, de modo que ao longo de toda a sua graduação não precisou trabalhar em atividades fora do teatro, um privilégio.

Inicialmente, morou no bairro de Pirajá, região do subúrbio ferroviário, na casa de uma tia. “Eu demorava uma hora e meia para chegar no Canela, era muito chato, sabe? Mas eu não havia morado fora, precisava dessa coisa da família”. Naquele período, o ator não podia contar com a estação do metrô, pois a mesma foi inaugurada em 2015. Depois de um ano foi que sentiu segurança em dividir um apartamento na região da Federação com

outros alunos do curso, com os quais tinha afinidade. O ator montou um grupo com os amigos, faziam um teatro mambembe, se satisfaziam à época com a boa vontade dos transeuntes que colocavam alguma moeda no chapéu.

Tempos depois, o ator me contou que essa experiência estava insuportável, pois o dinheiro e o prestígio eram poucos. Começou a fazer seleções para grupos já consolidados na cidade, a exemplo do Bando de Teatro Olodum, Coletivo Duo, dentre outros. O ator conseguiu adentrar em um desses ganhando certa estabilidade no mundo cênico soteropolitano, mas não em termos de vencimentos, posto que não há regularidade em termos salariais para quase ninguém, conforme já salientado. Entretanto, o fato de estar agrupado com relativa visibilidade significava a possibilidade de também aparecer e receber um cachê ou outro – “uma janela de possibilidades”.

Ele parece já não estranhar a intermitência e instabilidade presentes nesse tipo de trabalho, de modo que não problematiza esta situação com frequência, “desde adolescente sei disso, por isso que é importante ter uma outra profissão, entende? Aqui na Bahia é assim, infelizmente”. Amiúde, artistas fora dos grandes conglomerados midiáticos administram duas carreiras a um só tempo, pois os vencimentos regulares no teatro são incomuns, impossibilitando que os artistas programem suas vidas ao longo prazo.

Aos poucos, mas não sem conflitos, essa ideia vai mudando no imaginário de Oxóssi, vai mudando com as suas experiências, com viagens e colegas de trabalho de outras regiões. Mesmo na companhia de teatro, teve a ideia de montar outro grupo de cariz comercial mirando cachês, cujas atividades giravam em torno do teatro-empresa e teatro-escola, etc. Foi aos

poucos, também, se tornando gestor de si próprio, com a poupança desses pequenos cachês junto ao dinheiro enviado por seus pais, que o ator começou a viajar.

Tornar-se um gestor de si próprio é um dos imperativos em voga na atualidade, o discurso da gestão invadiu o tecido social de um modo marcante, compondo uma “ideologia da realização de si mesmo” (Gaulejac, 2007, p. 77). Inclusive, o domínio artístico, uma vez que a política cultural brasileira enseja o empreendedorismo. Esse discurso é perverso, pois, cada vez mais, despreza a experiência dos artistas em prol de uma racionalidade econômica – privatização da cultura (Wu, 2006).

O discurso do empreendedorismo negligencia as desigualdades entre os sujeitos, isto é, parte do pressuposto de que as capacidades de investimento dos sujeitos em saúde e educação, fontes do capital humano, são iguais entre todos⁶. Traduzindo para a cena soteropolitana, segundo essa teoria, seria possível dizer que um garoto nascido na Graça teria as mesmas condições de investimento em si próprio que uma garota nascida em Cajazeiras. O primeiro um bairro nobre, o segundo paupérrimo. Um disparate para os especialistas, mas certo alento para a população mais fragilizada.

A estratégia neoliberal trata de confundir os sujeitos que investem por oportunidade com aqueles que são forçados a empreender devido aos imperativos da vida social. Esse discurso é estraté-

6 Para mais informações sobre teoria do capital humano e empreendedorismo, sugiro a leitura da tese de doutorado “O ethos dos executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo” de Osvaldo Javier López-Ruiz, defendida em 2004 na Universidade Estadual de Campinas. Link http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279944/1/LopezRuiz_OsvaldoJavier_D.pdf. Acessado no dia 04/10/2018.

gico no desmonte aos direitos do trabalho, pois sua função é a de administrar/ocultar as contradições da relação capital/trabalho, pois segundo Dardot e Laval (2016), este discurso cria modos de subjetivação para uma sociedade concorrencial sem direitos.

No caso, não é que o ator descobriu um nicho de mercado e foi explorá-lo tal como o empreendedor clássico, mas, ao contrário, por não existir o mercado de teatro musical em Salvador, o ator se inseriu no ramo existente para não abandonar a sua carreira. Portanto, a sua atitude empreendedora ou de gestor de si próprio se deu por necessidade e não por oportunidade. Não raro, o discurso neoliberal embaralha essas duas formas distintas de empreendedorismo – esse é o ciclo cujas experiências estavam calcadas em Salvador.

O terceiro ciclo da carreira do ator é marcado não só pela geografia, mas, sobretudo, pelo contato com diferentes profissionais em outras companhias. É o ciclo das viagens. Outra experiência importante foi quando participou de uma audição ainda em Salvador para um espetáculo que foi montado em Belo Horizonte em 2016, a qual ele foi aprovado. Se tratava da montagem do Mercador de Veneza na capital mineira, com o apoio frequente de seus pais, dirigido pela diretora galesa Catherine Paskell, do *National Theatre Wales*⁷.

7 A montagem fez parte do Fórum Shakespeare que é uma realização do Centro Cultural Banco do Brasil e do Ministério da Cultura com produção da *People's Palace Projects* e *People's Palace Projects* do Brasil e conta com o apoio do *British Council*, *Arts Council England*, *Queen Mary University of London*, SP Escola de Teatro e Funarte. O Fórum Shakespeare integra a programação da campanha global do governo britânico, Shakespeare Lives, que vai apresentar o trabalho do dramaturgo britânico em um contexto contemporâneo e criativo no ano do aniversário de 400 anos de sua morte. Informação colhida em <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/en/forum-shakespeare-belo-horizonte/> no dia 19/07/2018.

Quanto à montagem, “o interessante é que a ideia era fazer como eles fazem lá, ela monta um espetáculo em um mês, 12 horas por dia, de domingo a domingo [...] o que é raro para as montagens de Salvador”. Além disso, destacou o ator, “recebi um valor legal, no primeiro mês mil e quinhentos reais, no total quase três mil reais, os atores baianos para você ter ideia puderam contar com adiantamento”.

Outro fato importante destacado pelo ator, alude à estrutura/ investimento financeiro na qual se faz teatro “quando eu voltei para Salvador, eu fiquei estranhando. Poxa a gente precisa ter mais claro a noção de estrutura! Lá no País de Gales, a experiência dela é muito interessante, há muito investimento”. Segundo ele, “foi um divisor de águas, a rotina, a técnica e a regularidade, ensaios todos os dias. Foi incrível! Me senti muito valorizado! Tinha comida, lanche, água, cuidado com o ator”, posto que em Salvador as experiências não garantem questões básicas para atores, sobretudo, jovens. Não só Oxóssi, mas outros artistas me confidenciaram que já passaram por situações desgastantes e vexatórias, ensaios sem água, processos que não pagam nem a passagem, meninas assediadas, etc.

Em Salvador, o ator me disse que não se pode contar com uma divisão social do trabalho teatral. O ator faz trabalhos além de suas competências, isto, segundo ele, repercute de modo negativo no espetáculo. Essa falta de recursos significa a dificuldade de pôr em cena o espetáculo. O ator me contou uma história que evidencia essas dificuldades presentes em Salvador, em que o diretor de um coletivo pediu dinheiro emprestado à mãe e fez um acordo com um outro amigo figurinista e cenógrafo. Disse-me o ator

o espetáculo foi montado na marra! Do ponto de vista do ator, o que eu vi foi que ao longo do processo se pagou a mãe, o figurino, o cenário e a gente ficou sempre com o cachê reduzido, sempre tinha uma redução de figurino, o cenário. Veja o grau de improvisação para montar e rebaixamento dos atores! Foda, né?!” (Oxóssi, 06/06/2018).

Tal característica não é apenas de Salvador, mas de todo e qualquer lugar onde não há investimento, afinal o teatro é uma atividade econômica deficitária que sobrevive com muitíssima dificuldade quando não conta com subvenções estatais ou privadas. Segundo Prado (2001), isso pode ser visto ao longo de toda a história moderna do teatro no Brasil.

Quero enfatizar que o teatro realizado em Salvador é tão profissional quanto o realizado em outras grandes capitais brasileiras. Contudo, é feito com menos recursos, isto deriva do volumoso montante da lei Rouanet que fica represado na região sudeste do país, o que torna precária a condição de trabalho dos atores na cidade. Por essa razão, Oxóssi precisou morar em São Paulo para obter qualificação e trabalhos no âmbito do teatro musical, que é fomentado por grandes bancos através do incentivo fiscal (Calabre, 2009).

Logicamente, Salvador conta com leis de incentivo nos âmbitos, estadual e municipal, mas o volume do recurso é baixo, além de que, parte generosa é gasta com a música, sobretudo, ao longo do carnaval, que, em certa medida, eclipsa as outras manifestações culturais, por isto que é árduo fazer teatro em Salvador, sobretudo, quando o grupo é novo ou os atores são jovens.

Deve-se destacar, ainda, que o apoio familiar financeiro e motivacional é cabal para que o jovem artista consiga enfren-

tar a aridez do mercado de trabalho artístico que é altamente competitivo. O apoio financeiro funciona como uma âncora na turbulência que envolve instabilidade e competitividade, e como um motor na promessa de alavancagem da carreira dos jovens artistas. Por fim, a experiência de um sujeito é significativa para a leitura da realidade social, uma vez que as experiências são o elo entre as estruturas sociais e a subjetividade, isto é, a sua narrativa tem uma natureza complementar, na medida em que liga esses dois pólos, sendo uma leitura subjetiva da realidade objetiva.

Considerações finais

A juventude imersa no mundo do trabalho artístico, em Salvador, enfrenta uma série de adversidades que requer um engajamento de suas subjetividades, requer resiliência para a permanência neste cenário caracterizado por condições de trabalho legalmente desprotegidas e agudizado pela naturalização da concorrência e do individualismo.

Percebemos que a corrida pelo reconhecimento profissional eclipsa contradições sociais, a exemplo, da exarcebação do eu, que longe de incrementar as singularidades desses artistas, colabora para o enfraquecimento da solidariedade e das capacidades reflexivas e afetivas. Isso deriva da avalanche de um individualismo neoliberal – modo de subjetivação – que incita os artistas a se comportarem como empresas atuantes em um cenário de competição. Por vezes, a solidariedade é entendida como um gesto antieconômico, uma atitude não prevista pela cartilha em voga. Ano pós ano, o se-

tor de bens e serviços culturais tem alcançado altas cifras no Brasil e no mundo, porém este sucesso não se traduz entre a maioria dos artistas.

Daí a relevância da pesquisa entre jovens artistas em Salvador, uma vez que suas experiências laborais permitiram a identificação de problemas que permanecem ocultos quando falamos em arte. Torná-los públicos é fundamental para a constituição de uma agenda política que torne possível a melhoria das condições de trabalho desses profissionais. Além disso, a pesquisa mostra quão salutar é associar os marcadores sociais da diferença quando falamos em trabalho, a fim de captarmos desigualdades outras que incidem sobremaneira na manutenção da carreira artística. Portanto, a reivindicação de direitos para o trabalho artístico de um modo mais amplo é também a luta pelo respeito à diversidade dos sujeitos. Diferentes artistas em Salvador insistiram para que a pesquisa colocasse um holofote nessa relação, que pensássemos que as políticas que um dia forem criadas ou reformuladas já atentem para o binômio diversidade/desigualdade.

Referências bibliográficas

Almeida, P.H. A economia de Salvador e a formação de sua região metropolitana In: Carvalho, Imm., e Pereira, Gc., orgs. **Como anda Salvador e sua região metropolitana** [online]. 2nd. ed. rev. and enl. Salvador: EDUFBA, 2008.

Calabre L. **Políticas Culturais no Brasil**. Dos anos 1930 ao século XXI. Série Sociedade e Cultura – FGV Bolso 6. Rio de Janeiro 2009.

Costanzi, Rogério Nagamine. **Trabalho decente e juventude no Brasil**. Brasília: Organização Internacional do Trabalho, 2009.

Dantas Neto, Paulo Fábio. **Tradição, autocracia e carisma**: a política de Antônio Carlos Magalhães na modernização da Bahia (1954-1974). Belo Horizonte: Editora UFMG/Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

Dardot, P.; Laval, C. **A Nova Razão do Mundo** - Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

Dieese. Departamento Intersindical de Estudos Econômicos. **Juventude: estudo e trabalho**: A experiência da juventude na RMS – 1997 a 2016. PED (RMS). Sistema Pesquisa de Emprego e Desemprego. Dezembro de 2017, 2017.

Druck, G. Trabalho, precarização e resistências: novos e velhos desafios? **Caderno crh**, Salvador, v. 24, n. Spe 01, p. 37-57, 2011

Faria, I. **Viver de arte**: percursos de formação e inserção socioprofissional de egressos de cursos de educação profissionalizante em artes, em Salvador, Bahia. Ivan Faria: Belo Horizonte, 2017.

Gaulejac, Vincent de. **Gestão como doença social**: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social. Tradução: Ivo Storniolo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

Harvey, David. **O novo Imperialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Huws, Ursula. Mundo material: o mito da economia imaterial. **Mediações**, Londrina, v. 16, n.1, p. 24-54, Jan./Jun. 2011.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios**: síntese de indicadores / IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimento. - Rio de Janeiro: IBGE, 2017.

Menger, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.

Peçanha, Érica. **A cultura como campo de trabalho para a juventude**: políticas, experiências e desafios. Vol. 1 – São Paulo: Ação Educativa, 2015.

Prado, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Reis, Cacilda Ferreira. **Sonhos, incertezas e realizações**: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França. 2012.

290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

Rubim, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea** / Antônio Albino Canelas Rubim; edição e preparação de texto, Iuri Oliveira Rubim. - Salvador: EDUFBA, 2014.

Segnini, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: Antunes, R. (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 321-336.

_____, L. R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: Leite, Márcia Paula; Araújo, Angela Maria Carneiro. (Orgs.). **O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009a. p. 95-122.

_____, L.R.P. Projeto rumos Itaú cultural música – formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados. **Relatório final**. Itaú Cultural, São Paulo, 2009b.

_____, L.R.P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v.24, n. spe01, p. 69-86, 2011.

_____, L.R.P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, **Revista de Sociologia da USP**, v.26, n.1, pp.75-86, 2014.

_____, L.R.P. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão. In: **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural** [recurso eletrônico] / organização Liliana R.P. Segnini, Maria Noel Bulloni; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. al. – São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

Sovik, L. Os projetos culturais e seu significado social. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.

Wu, Chin Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Editora SESC, 2006.

Yúdice, George, **A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JUVENTUDES, PRECARIIDADES E ESTETIZAÇÃO: MOBILIDADES, FORMAS DE TRABALHO E ESTILOS DE VIDA

Frank Marcon

Uma versão deste texto foi apresentada no 18º Congresso da IUAES, realizado em Florianópolis, no ano de 2018, no Painele: Juventudes, Desigualdades e Transformações Contemporâneas. Parte da pesquisa que deu origem a este artigo foi realizada durante a minha estadia na Universidade de Lleida, na Espanha, graças à Bolsa de Pós-doutorado da Capes, entre os anos de 2015 e 2016. Doutor em Antropologia, Professor Associado na UFS. Coordenador do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas – GERTS. E-mail: marconfrank@hotmail.com

Eu gostaria de começar este texto com uma reflexão sobre dois conceitos. Por um lado, pensando o fenômeno de “estetização da vida cotidiana” (analisado por Lipovetsky e Serroy, 2015), que tem relação com noção de “criatividade”, alardeado como um valor positivo da atual faceta do capitalismo globalizado. Por outro lado, pensar na ampla condição de precariedade ao qual os jovens estão submetidos, com vários déficits gerados pela ausência

de políticas capazes de oportunizar a construção da autonomia durante a experiência da juventude, entendida aqui como construção social e como etapa de transição da vida.

Sobre o fenômeno de estetização do cotidiano, a consideração sobre o tema implica reconhecermos que a estética passou a estar em primeiro plano na sociedade de consumo contemporânea e passou a movimentar as agências individuais e coletivas das demandas produtivas. Lipovetsky e Serroy (2015) analisam como a motivação pela produção e pelo consumo no século vinte passou a ser movida pela constante criatividade, velocidade, inovação e desejo por satisfação plena, em que todos podem se tornar produtores e consumidores culturais.

Em “Cultura e Desenvolvimento: uma visão distinta entre os jovens”, Canclini (2011) fala das transformações nas práticas de produzir, circular e consumir cultura entre os jovens do presente. Ele se questiona sobre as contradições dos efeitos da criatividade e da estetização do cotidiano sobre as novas gerações. O autor se pergunta como se combinam: a incorporação avançada dos jovens aos novos conhecimentos, a conectividade e a participação em redes e projetos inovadores; com: a desfiliação institucional dos jovens, a frustração de expectativas, a socialização na agressividade e o delito desde idades cada vez mais tenras (Canclini, 2011, p. 13).

Canclini (2011) resume dizendo que atualmente “interessa conhecer as estratégias e táticas com que os jovens buscam criar empregos, encontrar novas formas de criatividade e sociabilidade, agrupar-se em torno de projetos que possibilitem oportunidades maiores que as existentes em uma sociedade imobilizada”. Segundo esse autor, a criatividade se tornou um recurso decisivo para lograr alguma vantagem competitiva nos embates contemporâneos

por poder e este é um dos dilemas mais importantes nos processos de transição pelos quais passam as juventudes do presente.

A imaginação criativa deixou de ser própria das instituições e dos conhecimentos especializados de artistas, professores e cientistas para fazer parte do cotidiano das pessoas comuns. Para Canclini (2011, p. 15):

na atualidade, certas maneiras de trabalhar e viver o tempo livre se moveram das margens para o *mainstream* econômico. Além disto, reordenaram-se os vínculos entre horários de trabalho e tempo livre, e as pessoas têm buscado trabalhar com atmosferas estimulantes, autogestão e o reconhecimento dos pares. Não obstante, a economia criativa também está associada a maior pressão social, assim como a maior insegurança e precarização social.

Para Valenzuela Arce (2015), as categorias de precarização econômica, precarização do trabalho, precarização social, precarização das condições de justiça, precarização identitária (como descrédito do ser jovem através de adjetivações) se sobrepõem e podem nos ajudar a entender melhor a exposição às violências física e simbólica pelas quais passam atualmente os jovens. O conceito de precariedade tem relação com a ideia de dissolução, de perda de desvanecimento, de debilidade das formas de segurança social e de vínculo social, como diz Tejerina (2015)¹. Estas questões nos colocam o desafio de mapear e

¹ Tive a oportunidade de ouvir Benjamin Tejerina, em 2015, na Jornada de Estudos sobre Juventude na Espanha, em Valência. Na ocasião, ele desenvolveu a ideia de “agência em crise” em dois sentidos, o da crise conceitual e teórica da noção de agência e o da crise social da agência. Tejerina tem pesquisado a relação entre juventude e precariedade repensando as categorias de “transitoriedade” e “transições” (como estão mudando estas categorias? Elas são úteis? De que tipo de transitoriedade se fala?).

pensar tais correlações entre controle, violência e precariedade, por um lado, e agência, resistência e criatividade, por outro.

Para Feixa (2014), nas últimas décadas, as transições para a vida adulta se tornaram muito mais complexas e longas, assim como os riscos dos jovens se exporem às vulnerabilidades passaram a se dar por um período mais alargado da vida. Quanto mais larga a transição, mais longos os processos de exposição às condições de precariedade econômica, social e de trabalho. Aliás, são estas condições que no presente impedem ou prolongam as transições juvenis, culpabilizando as próprias juventudes por isto. O que tem relação com a elaboração de estigmas sobre os jovens como desocupados, desinteressados, violentos e desordeiros.

Valenzuela Arce (2015) destaca que a questão das vulnerabilidades, das desigualdades e das inseguranças sociais vividas pelas juventudes no México, por exemplo, são geradas a partir da pobreza, da ausência de empregos, da precarização laboral, do deterioro das instâncias de segurança social e dos deslocamentos de milhões de pessoas, além do medo que se constrói sobre as juventudes. Para o autor, isso acontece ao mesmo tempo em está ocorrendo a construção de uma representação social do jovem como bárbaro e selvagem, de modo consequentemente estigmatizado, assim como outros são infantilizados e considerados incapazes de gerir suas vidas, quando estigmatizados como nem-nem ou como geração canguru. Tais formas de precarização e estigmatização significam o desaparecimento simbólico da juventude como ator social, sua invisibilização como protagonista da cena pública e de metamorfose do período juvenil, tornando o que seria uma fase de transição em

uma fase intransitiva e interminável até a vida adulta (Cabases, Feixa, Pardell, 2018).

O tema da criatividade e da precariedade evidenciam assim um paradoxo². A criatividade movimenta as novas relações produtivas, e os novos modos de sociabilidade e consumo fazem parte das agências possíveis que os jovens lançam mão para lidar com as possibilidades de protagonismo social, se tornando ao mesmo tempo a solução para se encontrar caminhos para fora da vulnerabilidade, embora a criatividade tenha se tornado parte das lógicas do sistema produtivo do “capitalismo artista” (como dizem Lipovetsky e Serroy, 2015) que produzem a precarização da atividade laboral entre a maioria dos jovens, incluindo aí o desemprego, a informalidade do trabalho, os baixos salários, turnos infundáveis de trabalho e a ausência de assistência ou garantia social.

Juventudes e estilos de vida

Feita essas considerações, a intenção aqui é analisar as contradições existentes no universo da produção e do consumo cultural em que estão envolvidos os jovens do presente e as condições de precarização com as quais eles precisam lidar. Bem como, pretendo compreender esse processo a partir dos jovens e de suas próprias formas de perceber os novos tipos de trabalho e modelos de negócio criativo que eles realizam, assim como das redes sociais em que se inscrevem e inventam.

² Sobre esse tema, ver: <https://diplomatieque.org.br/politica-desigualdade-e-violencia-enfrentados-atraves-do-direito-a-cidade/> e <https://diplomatieque.org.br/a-uberizacao-da-uber/>.

A partir dos anos sessenta, a juventude foi dos primeiros grupos sociais a globalizar-se através das expressões de produção e consumo culturais que se universalizaram na forma de culturas juvenis e estilos de vida (Feixa, 2014). Mais recentemente, segundo Martin-Barbero (2008), por um lado, o acesso à informação, ao conhecimento e às tecnologias por parte da geração digital trouxe formas de empoderamento simbólico mais intensos, mas, por outro, proporcionalmente rareou as possibilidades de empoderamento material destas juventudes, como: a sua autonomia financeira, as proteções institucionais, o protagonismo econômico e a independência familiar.

A partir de pesquisas que tenho realizado nos últimos anos sobre estilos de vida e culturas juvenis, envolvidas com expressões como a música, a dança, o audiovisual, o grafite e outras formas de estetização, em cidades como Aracaju e Salvador – no Brasil; Barcelona – na Espanha; Luanda – em Angola; e Lisboa – em Portugal, tenho me deparado com diferentes experiências implicadas pelo gosto, pelo lazer, por processos de identificação e por formas de ganhar a vida em situações paradoxais que envolvem criatividade e precariedade, protagonismo e exclusão, resistências e processos de marginalização.

Em Luanda, Lisboa e Salvador realizei pesquisas com jovens músicos e dançarinos consumidores e produtores do estilo kuduro (Marcon, 2015) e os congêneres de música eletrônica e digital. Em Aracaju, pesquisei jovens envolvidos com as expressões do hip-hop, como o grafite, o rap, o break e a discotecagem. Em Barcelona, tenho realizado pesquisas com jovens que se expressam esteticamente pela cidade a partir de uma infinidade de linguagens que vão da música ao patinar, passando

por várias outras formas de intervenção sobre a cidade, como a dança e o grafite.³

Em todos os casos, estas expressões são os próprios meios pelos quais esses jovens experimentam sociabilidades e vivem suas possibilidades de lazer e trabalho. A maioria deles vive alguma tensão com relação ao acesso e aos usos do espaço público, da participação política, do trabalho formal, do acesso à moradia, do envolvimento com a violência, da possibilidade de garantias sociais, do uso das tecnologias da informação e de poder de consumo. Em todos os casos, o uso das tecnologias de informação e comunicação e a internet estão presentes como forma de socialização, de lazer e de trabalho criativo.

Por contingências políticas, econômicas e sociais locais, tais condições são distintas nos diferentes lugares estudados, embora a condição de transitoriedade e os dilemas enfrentados pelos jovens com os quais estive sejam recorrentes, vide as principais e diferentes contradições entre as experiências das juventudes contemporâneas e as relações com a condição de precarização e a estetização da vida como fenômeno globalizado, conforme apontado anteriormente.

Em Luanda, o kuduro é um estilo de dança e de música digital surgido nos anos 90, entre jovens da periferia, que a partir de seus microcomputadores e dispositivos móveis criaram um ritmo eletrônico frenético e inovador e começaram a produzir, a circular e a consumir a própria música e seus vídeos através da internet. Os envolvidos com a produção montaram

3 O vídeo *Estéticas y Transiciones*, de minha autoria, é o primeiro resultado público destas pesquisas e pode ser acessado pelo endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=TmBXGoDaN84>

estúdios caseiros e passaram a realizar a própria execução e distribuição de projetos musicais e videoclipes, rompendo com as lógicas de mercado formal e institucional, incluindo aí a autonomia com relação ao mercado corporativo. Muitos aprenderam sozinhos ou com os amigos a manipular computadores e programas. Boa parte do tempo despendido por eles com a música e a dança envolvia o lazer e a socialização entre amigos e aos poucos isto foi se tornando uma forma de ganhar a vida, mesmo que informalmente. São jovens de bairros pobres, com baixa escolaridade, sem renda e sem trabalho que encontraram no acesso às tecnologias digitais e móveis associadas a esse estilo de música a possibilidade de se divertir, ganhar visibilidade e gerar renda.

Em Lisboa e Salvador, a música eletrônica africana chegou através da imigração e se tornou um meio pelo qual os jovens imigrantes passaram a se socializar nos ambientes de acolhimento. Vivendo geralmente em bairros da periferia, os jovens angolanos, e africanos em geral, se apropriaram da música eletrônica como forma de socialização, de lazer e de afirmação identitária, ao mesmo tempo em que o estilo musical também foi se tornando uma possibilidade de ganhar a vida no país de acolhimento, através de apresentações em eventos promovidos pelo poder público, da realização de festas, da venda de *beats* (batidas) para músicos ou da venda de música para os colegas de escola ou de bairro. Em meio à crise de empregabilidade, aos estigmas do racismo e ao desinteresse pela continuidade nos estudos, a criatividade com a produção da música e da dança se tornou uma opção de projeção social, de reconhecimento, de sobrevivência, de diversão e de afirmação política de identidade.

Em Aracaju, como em outras cidades do Brasil, o envolvimento com o hip-hop é algo presente, principalmente, entre os jovens de bairros desassistidos pelo poder público, se tornando uma forma de lazer, de consciência política, e às vezes de resistência contra o recrutamento dos jovens por parte de organizações criminosas. O rap, o grafite, o break ou a discotecagem se tornam expressões de socialização e de politização da cultura produzida pelos jovens em tais bairros. Eles se envolveram com essas expressões culturais criativas e as tornaram formas de lazer, socialização e trabalho, ganhando reconhecimento e visibilidade nas ruas. Produzir música, coreografias e artes plásticas de rua passou a ser um modo autogestionado de gozar o ócio, de ocupar o tempo e de começar a ganhar a vida produzindo algo em torno das expressões do hip-hop, principalmente nos bairros marginalizados socialmente. Esses jovens vivem da realização de eventos de batalhas, de festas, de trabalhos musicais, da produção de videoclipes, da venda de trabalhos de arte sobre muros públicos ou privados.

Em Barcelona, para além da cena do hip-hop ou de um estilo de música e dança específicos, estive interessado em olhar para outras formas criativas de produzir cultura através das quais os jovens buscam meios de se expressar e viver a juventude livre de amarras institucionais. Buscando fazer o que gostam, circular pela cidade, estar com os amigos e escapar das dificuldades para encontrar trabalho, eles e elas procuram escolher formas de ganhar a vida que lhes permitam certa mobilidade, certo prazer, liberdade de expressão e socialização entre os pares. Skatistas, artistas, músicos e bailarinos de rua driblam a crise pós-2009 produzindo e fazendo circular seus próprios traba-

lhos, vendendo produtos pela internet, dando aulas e oficinas de dança ou desenho, produzindo vídeos e trabalhos musicais para terceiros ou como promotores das marcas de roupas e dos equipamentos que utilizam.

Criatividade, trabalho e lazer

Muitas das atividades realizadas por esses jovens são consideradas por eles como trabalho, mesmo que não sejam formalmente consideradas como emprego, nem compreendidas pelos órgãos de governo e empresas como formas de trabalho, o que já caracteriza certa estigmatização da juventude. Neste caso, a precarização de suas atividades é gerada tanto pela falta de reconhecimento, falta de segurança social e falta de garantias de renda quanto pela criminalização e marginalização de suas atividades de intervenção no espaço público. Lembrando que tais atividades se tornaram uma forma alternativa de ganhar a vida diante do desemprego, do subemprego e da oferta de más condições de trabalho, bem como são uma forma de resistir a um conceito de trabalho que se oponha ao prazer e a satisfação pessoal. Os jovens que entrevistei em todas as cidades mencionadas acima buscam ganhar a vida a partir de atividades que lhes deem satisfação pessoal e lhes permitam criar e ir construindo o futuro de forma autônoma, mesmo que enfrentando o dilema da precariedade, pela falta de garantias sociais e estigmatização.

Há um espaço liminar entre o querer e o não querer estar na formalidade por parte desses jovens, pelo menos no que diz respeito à recusa da formalidade que controla seu tempo,

seu espaço e os limites de sua renda e que implica em ordens hierárquicas diretas de mando sobre o que fazer e como fazer, além de impor formas de conduzir suas vidas e carreiras. Neste caso, a precariedade pode ser gerada pelo modo como se burocratizam as atividades de trabalho quando se fala de empregos formais e do modo como o ingresso no mercado formal de emprego também é algo que encarece suas vidas, seja como assalariados, seja como prestadores de serviço. Quer dizer, em ambos os casos, a formalidade transfere para os jovens o peso da carga tributária sobre os contratos de trabalho, a condição de baixos salários, o controle de seu tempo, dos seus espaços de circulação e de sua liberdade de criação.

Os jovens que entrevistei constroem formas de ganhar a vida buscando o oposto dessas condições, resistindo ao controle do Estado sobre seu espaço, direcionando suas ideias sobre o que significa ganhar a vida e o que entendem por trabalho. Para eles, trabalho não é necessariamente emprego, mas, sim, uma atividade em que o gosto, o lúdico e o prazer se misturam com a possibilidade de sobreviver e com o objetivo de dar continuidade a um modo de entender a vida e um “modo de ser” a partir do gosto por fazer algo, um “modo de estar no mundo” e um “estilo de vida” compartilhados com outros de seus grupos de afinidade.

No caso dos meus interlocutores que vivem em Barcelona, são jovens que escolheram viver de suas iniciativas, de suas formas expressivas e que tomam o que fazem como possibilidade de dizer e de fazer algo que lhes dê prazer, que lhes possibilite sobreviver e que lhes permita expressar ou dizer algo sobre o mundo ao seu entorno. Escolheram estar no espaço da cidade, com o seu modo de ser e estar com os amigos, reivindicando

uma agência e uma concepção sobre o público que de algum modo resiste ao pensamento hegemônico do controle, mesmo numa cidade em que a criatividade artística, o estilismo e a criatividade são estimuladas, embora sempre reguladas.

Esses jovens atuam nos interstícios do legal/ilegal, reivindicando uma forma de entendimento moral sobre o sentido do público, atuando e intervindo na rua. São jovens que dançam na rua, que cantam na rua, que desenham e pintam na rua, que patinam na rua, que exercem múltiplas agências no espaço público a partir do modo que ocupam a cidade, que vivenciam e intervêm no cotidiano. Eles tornam a rua o lugar de sua expressão sensível, corporal, visual, sonora e tátil. Seu lugar de agência. Reivindicam o espaço público, a cidade, como lugar legítimo para lazer, o trabalho e atuação política.

Dos oito jovens que entrevistei em Barcelona, seis rapazes e duas garotas, todos estavam entre 24 e 34 anos, todos são imigrantes e todos concluíram o ensino secundário. Dois cantam rap nos trens e são produtores musicais, fazem vídeos e vivem de gravações, utilizando a internet como meio de trabalho e as tecnologias móveis como produção e reprodução do que fazem. Dois são bailarinos, ensaiam nas ruas, reunidos com amigos, ganham a vida dando cursos em associações de moradores e participando de festivais. Outros dois são patinadores, estão sempre andando de skate pela cidade e vivem de produzir vídeos, representar seus patrocinadores de equipamentos de patinação ou dando aulas de skate para crianças. As duas garotas são grafiteiras e desenhistas e realizam intervenções com técnicas de spray, *paste up* e *stickers*, mas também vendendo pequenos trabalhos em outros suportes

através da internet ou de feiras, bem como ministrando oficinas sobre suas técnicas. Todos vivem integralmente ou em boa parte do tempo das expressões que realizam e a partir do estilo de vida que escolheram. Dizem ser jovens e que ser adultos significaria constituir família, ter mais responsabilidades e autonomia financeira.

Nenhum deles é casado, nenhum deles vive com os pais. Todos estão em Barcelona há pelo menos quatro anos, o que significa que vivenciaram o ciclo da última grande crise econômica na Espanha. Todos estão envolvidos há pelo menos três anos com as atividades que realizam. Todos disseram que boa parte de suas amizades é do meio e das atividades estéticas que realizam. Todos dizem que desejam que no futuro possam continuar vivendo do que fazem, constituir família e ter trabalho. Consideram-se jovens, mas falam em um prolongamento da juventude e dizem que neste momento estão vivendo uma experiência mais madura do que é ser jovem. Dizem reconhecer certa precariedade no seu modo de vida, mas não colocam o emprego formal como prioridade para melhorar suas condições econômicas. Todos falam da satisfação de estar com os amigos que compartilham do mesmo estilo de vida e do gosto pela liberdade de se expressar oportunizada pelo trabalho com skate, rap, dança de rua e arte de rua. Além disto, falam que um dos principais problemas que enfrentam é com a polícia, quando esta os impede de atuar na rua e lhes tira os equipamentos ou lhes aplica multas.

Os paradoxos da transição

São jovens que escolheram viver de suas iniciativas, de suas formas expressivas e que tomam o que fazem como possibilidade de dizer e de fazer algo que lhes dá prazer. Reivindicam uma agência e uma concepção sobre o público que de algum modo resiste ao pensamento hegemônico do controle, mesmo em cidades como Barcelona, Lisboa ou Aracaju, em que a criatividade artística e o estilismo são estimulados, embora sempre regulados pelo poder público. Desta forma, esses jovens atuam nos interstícios do legal/ilegal reivindicando uma forma de entendimento moral sobre o que fazem e como fazem.

Em um recente livro sobre a relação entre jovens e trabalho no presente, Pais e Almeida (2013) propõem rastreamos o *modus operandis* das práticas de trabalho atuais para entendermos como o surgimento de uma geração empreendedora está em evidência no mundo das relações de trabalho e como podemos entender o que significa o empreender. A noção aqui tem relação com o desafio de encontrar os próprios caminhos e meios para construir suas autonomias, articulando valores como “Competência, profissionalismo, expertise e desempenho [...], aliados, em pé de igualdade com valores da criatividade, da ludicidade, da expressividade e do prazer” (2013, p. 14).

Nas relações de trabalho contemporâneas, em que ser criativo e empreendedor se tornam valores positivos no mercado de trabalho, não há divisões muito claras entre os espaços e tempos do trabalho, do lazer e do estudo. Os lugares de trabalho permitem o intercâmbio, a informação, a comunicação e a partilha de conhecimento e de criatividade. Os dias, noites e períodos se tor-

nam mais irregulares, bem como amizades são vivenciadas nas relações sobrepostas do trabalho e do lazer. Estas características do trabalho trazem questões importantes e paradoxais.

Quando observo etnograficamente os casos desses jovens na cidade de Barcelona, e suas relações com o espaço público, o trabalho, o lazer e os amigos, percebo que eles estão muito mais interessados na satisfação pessoal, estão interessados em formas de participação, de comunicação e de interação social que priorizem suas agências, suas formas de entender e representar o mundo e é assim que reivindicam suas agências, a partir de suas experiências e trajetórias de vida. Mesmo que a cidade normatizada seja o suporte de suas interações, muitas vezes sendo permissiva e outras vezes extremamente hostil às suas intervenções, eles insistem em inscrever-se socialmente no tecido urbano, participando dele e construindo significados sobre ele e sobre a sociedade que os cerca. De algum modo, as instituições normativas tentam regular e regradar as práticas desses jovens que lhes pareçam agressivas ao turismo e ao consumo da cidade como grande mercado.

Em nome da liberdade de horário, da liberdade de circulação, da possibilidade de gerenciar sua própria vida, mas também de exercer atividades consideradas informais, infracionais ou mesmo ilegais, esses jovens constroem formas de ganhar a vida sem que o controle de empresas ou do Estado estejam estritamente marcando seus espaços, direcionando suas ideias e definindo o quê devem fazer e como devem viver suas vidas e pensar seu futuro. Como dito anteriormente, para eles, o trabalho é uma atividade em que o gosto, o lúdico e o prazer se combinam com a possibilidade de sobreviver e com objetivo de

dar continuidade a um modo ver e viver a vida a partir de um estilo e de escolhas que não sejam o da oposição entre trabalho e satisfação, mesmo que ainda enfrentem a estigmatização da informalidade e as vulnerabilidades da ausência de direitos trabalhistas e previdenciários.

O empoderamento vivenciado por esses músicos, dançarinos, skaters e artistas, no que diz respeito às liberdades de escolhas e suas agências estéticas, está de algum modo contingenciado pela fluxo das economias globais e pelas oportunidades criadas pelo ordenamento regulador do Estado e do mercado, que retiram direitos sociais outrora consumados e ampliam as possibilidade de crise e vulnerabilização social desta geração que é considerada melhor informada e qualificada, embora não participe e não usufrua na mesma medida do protagonismo de participação política e econômica institucionalizada.

Considerações finais

Dados oficiais, como PNAD, apontam que no Brasil aproximadamente 25% dos jovens entre 18 e 32 anos estavam desempregados no início de 2018 (na relação de 13% no total desempregados). Dados do Eurostat sobre desemprego entre jovens até 34 anos em Portugal traz o índice de 25,6%, e na Espanha o índice era de 38,2% no início de 2018. Estes índices sobem proporcionalmente com a diminuição das faixas etárias, sendo que o desemprego até 25 anos no Brasil vai aproximadamente a 30%, e na Espanha vai a 45%. O que significa que embora as juventudes do presente tenham maior acesso à informação e à comunicação e sejam mais criativas e empreendedoras, en-

contrando seus próprios meios de trabalhar e sobreviver, elas também estão mais distantes do acesso aos empregos formais e aos direitos sociais.

A política juvenil, ou a ausência dela, parece estar sendo feita para a sociedade se livrar do jovem estigmatizado como perigoso e da crise do modelo constituído pelo esgotamento de políticas de mercado/trabalho/previdência. O modelo juventude/formação, maturidade/trabalho e velhice/aposentadoria parece que está se esgotando e as fronteiras ou as condições entre estes pares se tornaram mais ambivalentes, o que exige um repensar das políticas públicas a serem construídas com as juventudes e implicadas por seu protagonismo, no que diz respeito ao modo de se conceber o lazer, o trabalho, a formação escolar, o acesso à informação e a participação política.

Considerar que a estetização do cotidiano e a criatividade são características da nova fase do capitalismo exige, entre outras coisas, novas formas de ver o mundo. As ambivalências dos sentidos do estético, entre a futilidade e o empoderamento, por exemplo, e as distopias sobre as experiências da geração que produz esses estilos vida precisam ser melhor compreendidas para que não se percam a relevância da criatividade como valor de crítica e contestação social e a capacidade de percebermos como a lógica da criatividade e do empreendedorismo também foi apropriada como mercadoria pelas novas concepções de exploração das relações de trabalho e como estratégia de dominação.

Essas questões provocam a necessidade de mudarmos nossos paradigmas de análise sobre, entre outras coisas, a participação política, a autonomia, o ócio e o trabalho. As experiências de vida desses jovens que constroem suas autonomias a

partir de agências criativas são experiências interessantes para pensarmos sobre o que se passa com as distintas condições e com as distintas percepções elaboradas por eles sobre suas experiências de transição no presente, porém, também, para que valorem as intervenções e produções dos sentidos que eles dão às suas vidas e, ainda, sobre outras interpretações que por ventura o façam também sobre as nossas.

É possível ser criativo no contexto do chamado capitalismo artista, como ato de resistência contra o poder estabelecido, mas este também pode e tem se tornado um caminho de alargamento do processo de transição na condição de precarização do trabalho e suas consequências sociais para as juventudes. Se faz necessário entendermos melhor os dilemas e os significados do trabalho para as juventudes do presente em sua diversidade e interseccionalidade, assim como aprimorarmos nossas análises sobre os novos mecanismos de expropriação do trabalho e sobre a precarização a que estão submetidos certos grupos sociais.

Para Lorey (2016), a precarização se tornou um instrumento de governos neoliberais avesso ao estado de bem-estar social e por isto pode significar algo mais que postos de trabalho inseguros e mais que a insuficiente cobertura social dependente do trabalho assalariado, “tanto quanto a incerteza e a exposição ao perigo, abarca a totalidade da existência, os corpos e os modos de subjetivação. É ameaça e constrição, ao mesmo tempo que abre novas possibilidades de vida e trabalho” (Lorey, 2016, p. 19). A precarização significa viver com este paradoxo do imprevisível, com a contingência. E os jovens e as gerações futuras parecem estar neste momento entre os mais ameaçados.

Referências Bibliográficas

Arce, José Manuel Valenzuela. **El sistema es antinosotros; culturas, movimientos y resistencias juveniles**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2015.

Cabases, María Angles; Feixa, Carles e Pardell, Agnès. Jóvenes, **Trabajo y Futuro. Perspectivas Sobre la Garantía Juvenil en Espana y Europa**. Valencia: Tirant lo Blanch, 2018

Canclini, Néstor García; Pozo, Maritza Urteaga Castro (Coord). **Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes**. Serie Avances de Investigaciones, 65. Madrid, CealCI, UAM, 2011. [e-book].

Castells, Manuel. **Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Feixa, Carles. **De la generacion @ a la # Geração: a juventude na era digital**. Barcelona: NED, 2014.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

Lorey, Isabell. **Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad**. Madrid: Traficantes de Suenos, 2016

Marcon, Frank. Música digital, juventudes e formas de socialização através do kuduro. Vivência. **Revista de Antropologia do PPGA/UFRN**, n. 45, 2015, p. 45-56

Martín-Barbero, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: Borelli, S. e Freire Filho, J. (Org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

Pais, José Machado; Almeida, Maria Isabel Mendes de (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Lisboa: ICS, 2013.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Utopia
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	354
Versão	E-book e impresso
Edição	Criação Editora

Este livro surgiu da ideia de reunirmos pesquisas realizadas nos últimos dez anos sobre a temática das juventudes, no âmbito do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, vinculado à Universidade Federal de Sergipe – UFS e ao Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq. Boa parte das pesquisas que já realizamos surgiu da motivação das constantes crises sociais, econômicas e políticas que afetam as juventudes de diferentes tempos e lugares. Sua publicação também é a oportunidade de pensarmos estratégias de continuidades mais duradouras, apresentarmos um leque de abordagens, de conceitos, de campos e de metodologias utilizados nestes estudos. O livro reúne doze autores e autoras e está dividido em três partes: Relações de Poder, Práticas e Representações; Sociabilidades, Estilos de Vida e Culturas Juvenis; e Agências e Resistências Estetizadas. Esperamos que seja um estímulo para novas pesquisas e discussões sobre políticas públicas.

