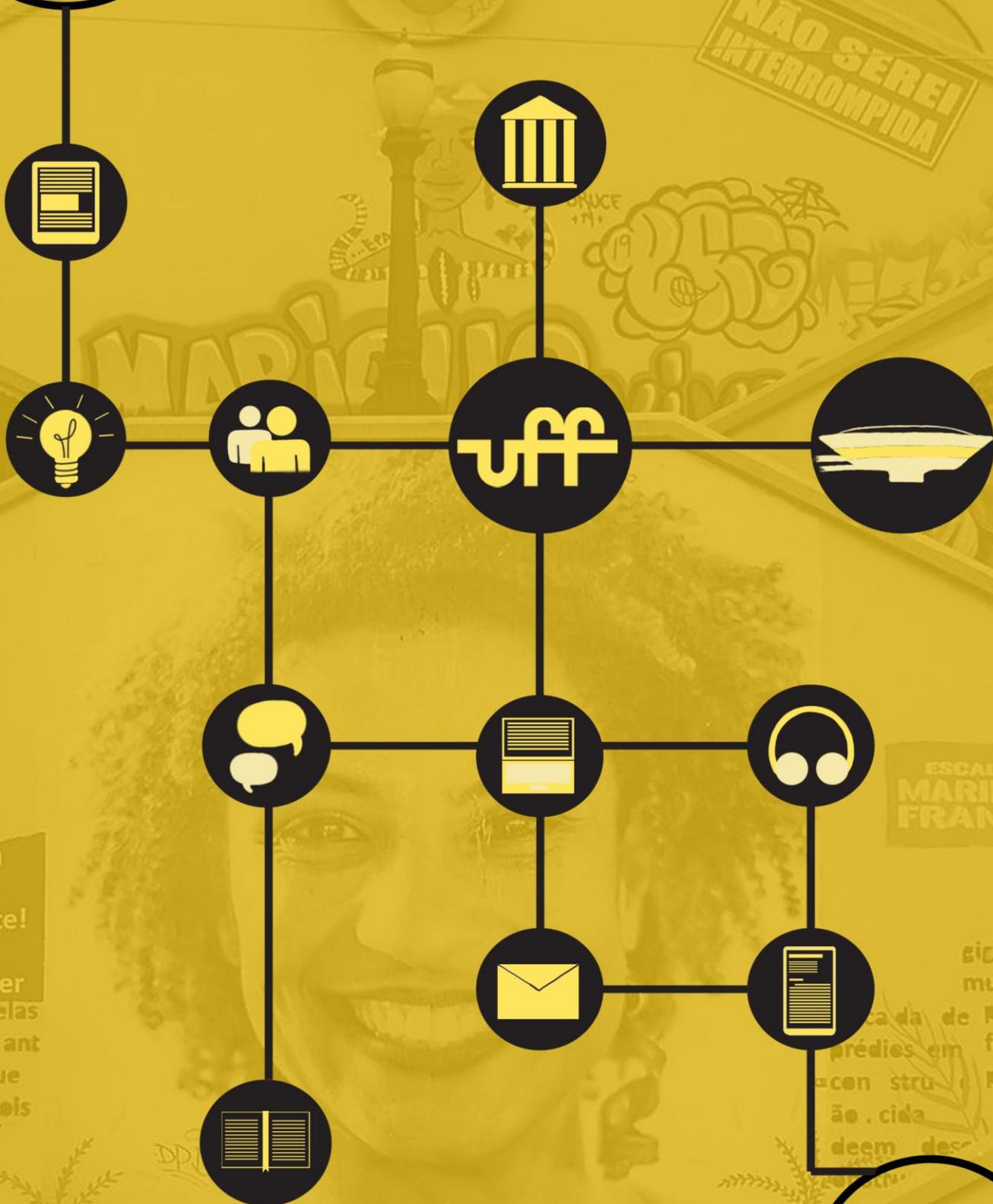




revista Ensaaios

ISSN 2175-0564



Revista Eletrônica do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e das graduações em Sociologia e em Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense(RJ).

v.16

COMISSÃO EDITORIAL

Editora Responsável

Lígia Maria de Souza Dabul

Editora Adjunta

Ana Claudia Bessa

Editores Executivos

Bruna Raposo Tavares

Lucas do Amaral Afonso

Lucas Loureiro Leite

Mariana dos Santos Vianna

Mayra Rosestolato Dias

Nicolli Bernardes Ribeiro

Editores Assistentes

Carla Manguiera Gonçalves

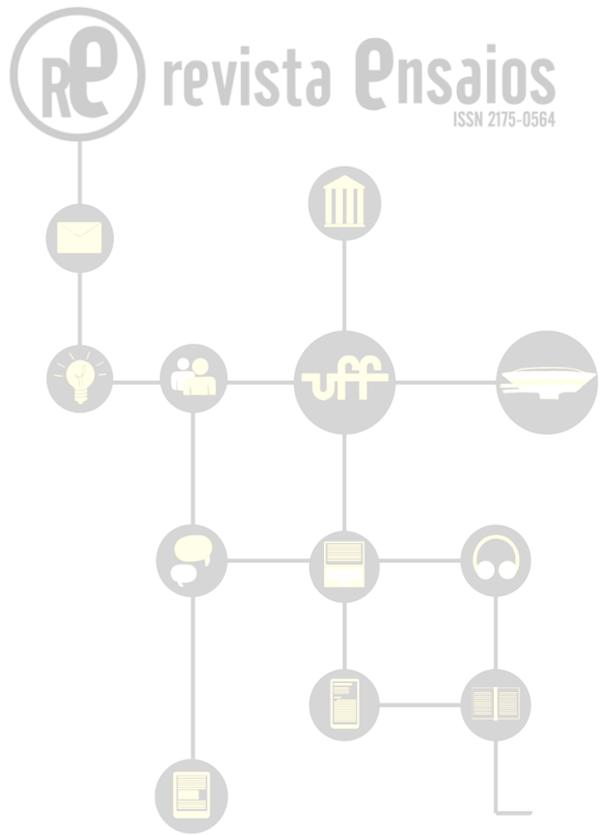
Gabriel Bon Rabello

Ícaro José legelski Rodrigues

Patricia de Melo Marques

Consultor Editorial

Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho



REVISTA ENSAIOS

Revista Eletrônica do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) e das graduações em Ciências Sociais e Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Niterói, v.16, 2020-jan/jun.

ISSN 2175-0564

Nectar uff
Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte

 PPGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM SOCIOLOGIA

 ichf uff

 PROAES
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis

 Universidade
Federal
Fluminense

REVISÃO TEXTUAL

Bruna Raposo Tavares
Lucas Loureiro Leite

REVISÃO TÉCNICA

Ana Claudia Bessa
Mariana dos Santos Vianna

EDITORÇÃO ELETRÔNICA

Diagramação e Capa:
Mariana dos Santos Vianna
Bruna Raposo Tavares
Ícaro José legelski Rodrigues.

WEBSITE:

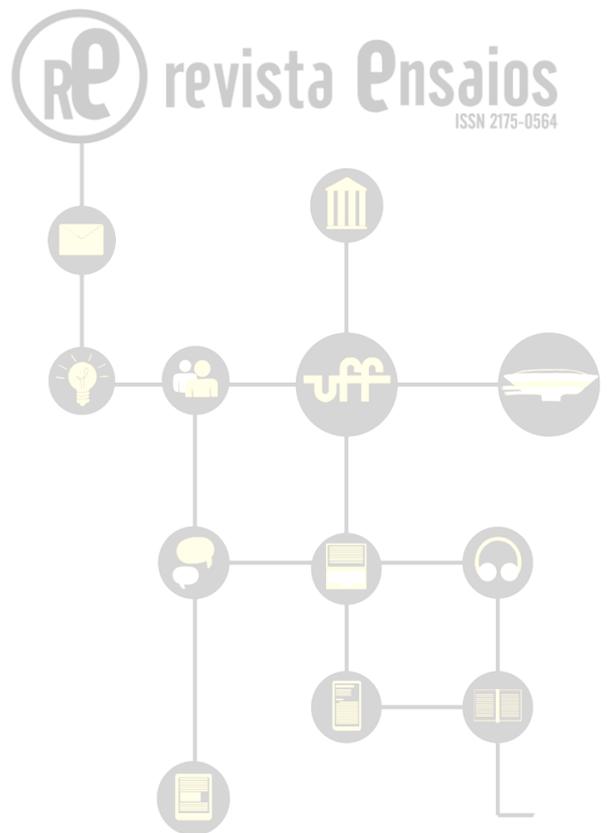
<https://periodicos.uff.br/ensaaios>
revistaensaaios.uff@gmail.com

CONTATOS:

Ana Claudia Bessa
anabessa.uff@gmail.com

ENDEREÇO POSTAL:

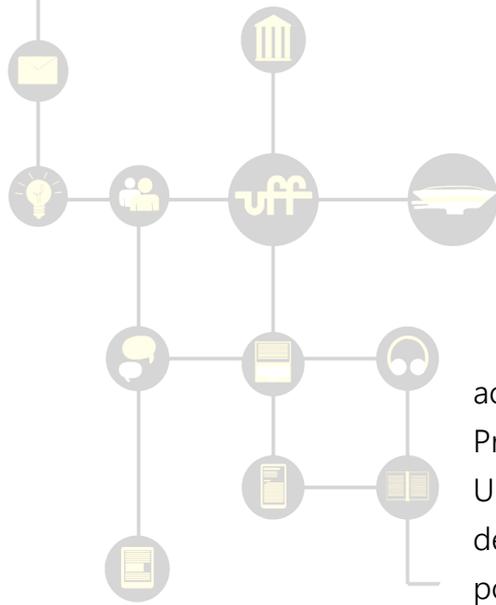
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - Campus do Gragoatá, Bloco O
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, S/N
São Domingos, Niterói – RJ
CEP: 24210-201



REVISTA ELETRÔNICA ENSAIOS

Publicação eletrônica semestral

Niterói - v. 16, 201p. - jan-jun, 2020.



EDITORIAL

Ana Cláudia Bessa
Editora Adjunta

A Revista Ensaaios em seu Volume 16, edição referente ao 1º semestre de 2020, apresenta trabalhos dos alunos do Programa Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF). A decisão de abrir espaço para este tema se dá em um momento político nacional onde a cultura vem sendo duramente atacada e teve sua situação agravada com o aparecimento da pandemia mundial de Covid-19 que veio a afetar economicamente também a área cultural. Sendo assim, abrir espaço para este tema é algo que nossa revista entende como fundamental.

Iniciamos nosso volume com a entrevista feita com Marina Bay Frydberg, Professora e Doutora em Antropologia Social pela UFRGS e professora do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF). Em sua entrevista o tema abordado abrange aspectos sobre regionalidades, identidades e formas de viver através da arte.

Os artigos do Programa PPCULT abordam temas como a manifestação cultural através do ensino de choro em projetos sociais do Centro de Ópera Popular de Acari; uma análise da recente vertente musical sertaneja representada pelas mulheres conhecida como *feminejo*; um estudo sobre a colonialidade a partir de conceitos antropológicos e culturais observados na dança popular da kizomba; uma análise sobre os múltiplos conceitos da gambiarra dentro da territorialidade da população periférica do Complexo do Alemão; uma explanação que abrange as formas de vivenciar os espaços urbanos considerando as

interações entre artistas e ativistas; e um estudo acerca do campo da pornografia em suas práticas performáticas e discursivas. Complementando o tema cultural, temos uma resenha de livro que aborda os estudos culturais na sociedade e um ensaio relacionado ao estudo de identidade de grupo a partir da cultura gótica jovem das décadas de 70 e 80. São textos que mostram a diversidade dos temas dos trabalhos relacionados a cultura e o território que estão sendo desenvolvidos dentro do campo acadêmico.

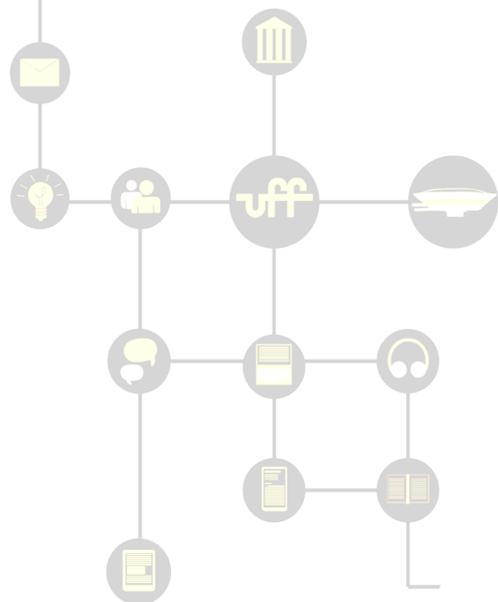
Para complementar este importante volume, que além de cultura trata das territorialidades, acrescentamos trabalhos que abordam temas diversificados de forma a continuar contemplando a vocação plural e diversa que rege nosso trabalho editorial com questões fundamentais na sociedade atual. Um artigo trata do tema da reforma trabalhista de 2017 à luz dos conceitos da sociologia econômica, outro artigo contempla a teoria sociológica clássica para ajudar a compreender como a cidade foi utilizada por diferentes pensadores para entender a modernidade. E como nosso trabalho é a linguagem e a comunicação, trazemos uma poesia que retrata na arte escrita também o tema social, com seus dilemas e contradições. A poesia para nós cumpre a função de proporcionar mais um vínculo, além do acadêmico, com nossos estudantes.

O que esperamos é que este volume proporcione aos nossos leitores uma leitura inquietante e reflexiva, que sirva de instrumento para agregar a novas pesquisas, contribuindo também para nossos autores em sua carreira acadêmica. Nosso objetivo e nossa vocação é a de proporcionar um espaço de aprendizado e divulgação dos trabalhos de graduandos e pós-graduandos da Sociologia e das Ciências Sociais, cujos estudos são de suma importância em nossa sociedade, ainda mais na atual situação política de desvalorização das ciências humanas e sociais.

Acima de tudo, somos e seremos sempre resistência!

SUMÁRIO

ENTREVISTA	7
CIÊNCIAS SOCIAIS, MÚSICA E TERRITORIALIDADES.....	7
<i>Gustavo Portella Machado e Mariana Espindola dos Santos</i>	
ARTIGO	18
“E SÓ ASSIM ENTÃO, SEREI FELIZ, BEM FELIZ”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS DO CHORO A PARTIR DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI.....	18
<i>André Cesari Batista de Lima</i>	
O FEMINEJO E O EMPODERAMENTO NARCÍSICO FEMININO.....	42
<i>Leonardo Machado de Aguiar Seixas</i>	
DA COLONIALIDADE: REFLEXÕES SOBRE AS DANÇAS KIZOMBA E URBANKIZ EM WORKSHOPS INTERNACIONAIS.....	59
<i>Paolla de Souza Thomaz</i>	
MAKERS NO COMPLEXO DO ALEMÃO: A TECNOLOGIA DA SOBREVIVÊNCIA	74
<i>Natã Neves do Nascimento</i>	
VEM PARA A RUA: CONVITE A UMA NOVA FORMA DE EXPERIMENTAR A CIDADE.....	88
<i>Mariana Espindola dos Santos</i>	
PERFORMANCE E DISCURSO PORNOGRÁFICO EM UM VÍDEO DO SITE HOTBOYS	105
<i>Victor Antonio de Araujo Alves da Silva</i>	
A REFORMA TRABALHISTA DE 2017 À LUZ DO INSTITUCIONALISMO SOCIOECONÔMICO: EVIDÊNCIAS PARA UMA ANÁLISE ISOMÓRFICA.....	129
<i>Lucas Lemos Walmrath Tarik Dias Hamdan</i>	
A MODERNIDADE COMO DESTINO E COMO QUESTÃO: A CIDADE EM MAX WEBER E GEORG SIMMEL.....	156
<i>Marina Marins Moretoni</i>	
ENSAIO	176
INDUMENTÁRIA, PERTENCIMENTO E DIFERENCIAÇÃO: O PAPEL DAS ROUPAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE COLETIVA GÓTICA.....	176
<i>Stella Mendonça Caetano</i>	
RESENHA	193
PARA ONDE ESTAMOS INDO NOS ESTUDOS CULTURAIS?.....	193
<i>Sheila Ferreira Pinto</i>	
POESIA	200
SUBLIME EPISTEME	200
<i>Rafael Lopes da Silva</i>	



ENTREVISTA

CIÊNCIAS SOCIAIS, MÚSICA E TERRITORIALIDADES

Entrevista com Marina Bay Frydberg¹
Interview with Marina Bay Frydberg

Entrevista realizada por:
Gustavo Portella Machado
Mariana Espindola dos Santos

No final do ano de 2019, e antes do carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro em 2020, entrevistamos a Prof^a Dr^a Marina Bay Frydberg. Doutora em Antropologia Social pela UFRGS e professora do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF). Realizamos esta entrevista para refletirmos sobre possibilidades de análise a partir de uma interlocução entre ciências sociais e territorialidades.

Partindo da trajetória da professora e de suas análises sobre a Antropologia da Música em diferentes regiões do Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, dialogamos sobre a questão territorial e como ela modifica as perspectivas dentro de um mesmo campo de estudo. A partir de sua pesquisa, passamos a nos perguntar, por exemplo: quais as diferenças de aprender e de tocar samba no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro? Como essas regionalidades se relacionam com a música e modificam as formas de construção de identidades e de tradições? E, por último, quais são as possibilidades de viver daquela manifestação musical em cada território?

O eixo condutor dessa entrevista, então, é um percurso por diferentes manifestações culturais no campo da música e suas relações com diferentes regiões do Brasil. Começamos na música gaúcha e terminamos no carnaval de rua carioca, refletindo sobre novos e necessários olhares para as construções de identidades, tradições e mercados de trabalho.

¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Contato: marinafrydberg@gmail.com.

Revista Ensaios: Primeiro, um pouco da sua trajetória acadêmica e da sua formação.

Marina Frydberg: A minha formação é em Ciências Sociais na UFRGS. Eu tenho especialização em Patrimônio Cultural e Centros Urbanos na UFRGS também. Meu mestrado é em Antropologia Social e o doutorado também é em Antropologia Social na UFRGS. Então, quando eu estou falando de estudar música, eu estou falando desse lugar que é o Rio Grande do Sul.

Revista Ensaios: E durante todo esse período, a música foi um tema da sua formação em Ciências Sociais e das suas pesquisas?

Marina Frydberg: A primeira coisa é falar sobre Antropologia da Música. O que eu fiz durante toda minha trajetória acadêmica de pesquisa e de estudo nunca foi uma etnomusicologia, ou seja, nunca foi pensar a música a partir das questões sonoras que a envolvem. Eu não tenho nem conhecimento específico para isso. Eu não toco nada, eu não tenho domínio da linguagem musical, ou seja, eu nem conseguiria fazer isso. Mas a música sempre foi meu objeto de pesquisa, meu objeto de estudo, pensando na música enquanto prática social e pensando como essa linguagem artística, essa expressão artística que funciona como agregadora e como impulsionadora de construção de identidades, de práticas de sociabilidade ou de possibilidades de profissionalização, que foram, em alguma medida, os temas que eu estudei durante toda minha vida.

É importante pensar também que eu estou estudando música, especificamente samba e choro, no contexto do Rio Grande do Sul. Ou seja, é um estado que, a princípio, nem se reconhece na existência desses gêneros musicais. A primeira coisa que eu sempre tinha que defender é que existe samba e existe choro no Rio Grande do Sul. É um estado que trabalha com o imaginário musical diferente, que tem a ver com a identidade regional, a identidade do próprio estado, a identidade gaúcha. Ela é marcada, frequentemente, pela música tradicionalista gaúcha e também pela existência de um imaginário de um gênero musical com forte relevância e presença no imaginário nacional que é o *rock* gaúcho. Então, eu estou o tempo inteiro lidando

com esses dois imaginários e pensando como esses sujeitos estão acionando e escolhendo acionar o choro e o samba como representativos da sua linguagem, da sua expressão artística e da sua identidade musical.

Revista Ensaios: Vamos voltar um pouco, então, e falar sobre como essa temática aparece para você na sua trajetória.

Marina Frydberg: Eu ingressei no curso de Ciências Sociais em 1999 sem saber muito bem o que era Ciências Sociais. E assim como eu acho que todo mundo ingressa nas Ciências Sociais, tinha o objetivo de mudar o mundo. E nas Ciências Sociais a gente descobre que para mudar o mundo a gente não vai estudar Ciências Sociais, né? A gente, talvez, estude quem vai mudar o mundo. Mas não vai ser através das Ciências Sociais que a gente vai mudar. E desde o início da graduação eu já tive uma preferência e um encanto pela Antropologia. Então, eu já fui fazendo tudo muito voltado pra Antropologia, (muitas disciplinas nesta área). Desde o início, nas escolhas dos trabalhos da graduação, eu já tentei articular um pouco as questões que envolviam pensar antropologicamente as manifestações culturais.

Quando eu estava na metade da graduação, eu fiz uma seleção para bolsa de iniciação científica com aquele que depois se tornou meu orientador da vida, o professor Ruben Oliven. Era pra pensar algo central na pesquisa dele que é a relação entre identidade regional e identidade nacional, principalmente com relação à formulação de uma ideia de identidade gaúcha. Eu ingressei nessa pesquisa para tentar entender as maneiras como se davam as construções da identidade gaúcha a partir do movimento tradicionalista gaúcho. Só que o Ruben, além disso, também gosta muito de música e tivemos esse outro encontro, que era um gosto meu com um gosto dele e, a partir disso, a possibilidade de pensar como campo de pesquisa a relação entre música e antropologia.

Quando eu cheguei para concluir a graduação, eu não tinha um objeto, não sabia o que eu ia estudar, como quase todo mundo que chega no final da graduação. E fui convidada por uma amiga para ir no Clube do Choro de Porto Alegre. Lá estava o meu tema de pesquisa, é

isso que eu ia estudar. Eu concluí a graduação em Ciências Sociais desenvolvendo uma pesquisa no Clube do Choro de Porto Alegre, fazendo uma etnografia para entender como aquele espaço e esse gênero musical, especificamente o choro, ajudava na construção de identidades e de práticas de sociabilidade dessas pessoas, tanto dos músicos quanto do público que frequentava o Clube do Choro.

No Clube do Choro, enquanto eu fazia a pesquisa para o trabalho final, eu comecei a perceber quanto o Lupicínio - sambista, gaúcho, considerado o pai da dor de cotovelo -, era acionado no discurso daquelas pessoas, tanto dos músicos quanto dos frequentadores, como uma figura importante para construção da identidade daqueles sujeitos. Eu achei que isso dava um bom tema de pesquisa. Então, pensando no mestrado, eu achei que pudesse estudar os significados que o Lupicínio tinha, o imaginário da figura dele. Ele é nascido em 1914 e morreu em 1974. E eu me formei em 2003. Então, a gente estava há um tempo da morte dele, mas a figura dele ainda era acionada no discurso daquelas pessoas. Eu achei que dava um bom tema de pesquisa.

Revista Ensaios: Então você migrou um pouco para pensar mais a figura do artista na música?

Marina Frydberg: Eu fiz a seleção do mestrado pensando a figura do Lupicínio Rodrigues e esse imaginário boêmio na cidade de Porto Alegre. Eu entrei no mestrado e, na medida que eu fui fazendo a pesquisa sem saber muito bem o que eu tava fazendo, eu acabei estudando as narrativas sobre Lupicínio Rodrigues. E pra estudar essas narrativas sobre Lupicínio, eu fui estudando sobre diferentes ângulos, grupos sociais e sujeitos envolvidos com esse imaginário do Lupicínio e com o imaginário que ele aciona, que é o imaginário da boemia.

Então, eu estudei a narrativa a partir dele mesmo, através das músicas e das crônicas que ele escreveu no jornal durante um ano. A partir de músicos porto alegrenses de três diferentes gerações, através de entrevistas tentando entender como eles o acionavam e qual a importância do Lupicínio para formação, trajetória e imaginário do que era ser um músico gaúcho. Eu entrevistei músicos que tocaram com

Lupicínio, músicos que consolidaram sua carreira no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, que acionavam o Lupicínio como uma figura importante da tradição musical gaúcha e também entrevistei músicos jovens gaúchos que, naquele período em 2005, estavam começando a fazer samba e choro em Porto Alegre e estavam acionando o Lupicínio como uma figura importante para construção dessa ideia do que seria um sambista gaúcho.

Eu estudei também as narrativas visuais sobre o Lupicínio, alguns documentários que fizeram sobre ele, e as narrativas virtuais sobre o Lupicínio. Eu estudei um grupo no Orkut que tinha em homenagem ao Lupicínio Rodrigues, basicamente com jovens fazendo parte.

A partir desses diferentes enfoques, dessas diferentes narrativas sobre o Lupicínio, eu percebo a construção de um imaginário do que seria uma especificidade sambista gaúcha em contraponto ao imaginário que se tem do que é ser sambista, que tem a ver com o imaginário carioca do malandro, da camisa listrada, do sapato bicolor, do chapéu de palha. E esse imaginário [do Lupicínio] mais do que de um sambista é uma ideia do que é um boêmio de sobretudo, de manta, no frio gaúcho - como se não tivesse um calor infernal também no Rio Grande do Sul.

Enquanto eu fazia o mestrado e eu entrevistei esses jovens, que estavam começando a fazer samba e a fazer choro no Rio Grande do Sul, e passo a perceber que há uma certa efervescência de grupos de jovens procurando espaços na cidade para tocar, de grupos querendo ensinar choro e samba e achava que isso daria um bom tema para o doutorado.

Eu fiz a seleção do doutorado e acabei ingressando tudo de novo na Antropologia da UFRGS com o mesmo orientador, Ruben Oliven. Eu entro no doutorado para pesquisar essa efervescência, esse renascimento, que depois eu fui chamar de redescoberta e recriação do choro e do samba por jovens músicos, no início, exclusivamente em Porto Alegre a partir dos anos 2000. Eu achava que era um marco importante para pensar como gêneros musicais tradicionais passam a ser reinventados por jovens músicos em um contexto de modernidade. Ou seja, como os gêneros musicais tradicionais, aqueles relacionados

geralmente aos imaginários, à tradição e à identidade do seu país, são escolhidos pelos jovens para serem acionados não só como estilos de profissionalização, mas como construção de uma identidade profissional. Não é só escolher tocar samba e choro, é se construir enquanto sambista e chorão.

Revista Ensaios: E as questões territoriais começaram a chamar atenção nesse momento?

Marina Frydberg: Eu fui estudando esses jovens músicos em Porto Alegre e, a partir deles, eu acabo indo primeiro ao Festival Nacional de Choro, que era organizado pela Escola Portátil de Música, e depois para o Rio de Janeiro, na própria Escola Portátil de Música. Ela é o exemplo mais bem sucedido de uma escola que ensina exclusivamente um gênero musical popular, como o choro, com uma metodologia de recriação no ambiente escolar dos espaços tradicionais de sociabilidade desses gêneros musicais. Então a Escola Portátil de Música recria no ambiente escolar a roda de choro, que é esse espaço tradicional de sociabilidade e de prática do choro.

Então eu venho de Porto Alegre com esses meninos para o Festival Nacional de Choro e depois pra Escola Portátil de Música, em um certo imaginário ideal de profissionalização que está associado ao imaginário do Rio de Janeiro como único lugar possível para profissionalização. Alguns desses jovens só entendiam a possibilidade completa de profissionalização se mudassem de Porto Alegre para o Rio de Janeiro.

Ainda durante o doutorado, eu decido - em um período de bolsas com possibilidade real de realização de um doutorado sanduíche - ir para algum lugar que tivesse um contexto musical, um gênero musical que fosse considerado tradicional e vinculado ao imaginário do seu país de origem e que estivesse passando também por um processo de redescoberta e de recriação por jovens.

Eu pensei no tango na Argentina, pensei no fado em Portugal e pensei no flamenco na Espanha, que foi o primeiro que cortei porque o Flamenco envolve dança e parece um outro contexto de produção artística. Eu acabei indo para Portugal, para o Instituto de Ciências

Sociais da Universidade de Lisboa, fazer o doutorado sanduíche. Chegando lá, eu encontrei um contexto muito próximo do que eu vinha estudando no Brasil. Era um contexto de jovens redescobrendo o fado, frequentando escolas especializadas de fado, buscando novos espaços de profissionalização no fado e de construção de uma carreira, pensando no fado como uma possibilidade real de profissionalização na música. Então não é ser músico, é ser fadista, assim como não era ser músico, era ser sambista. Tem uma diferença nisso e é essa diferença que eu estava tentando entender enquanto processo de profissionalização.

Eu acabo fazendo na minha tese uma análise de como se dão os processos de redescoberta e de recriação pensando essa redescoberta e essa recriação como processos de aprendizagem e de profissionalização no samba/choro no Brasil e no fado em Portugal. Foi uma etnografia tentando entender como se dão esses processos.

Revista Ensaios: Você começou falando em processos de aprendizagem e de profissionalização no samba e no choro no Rio Grande do Sul e terminou falando já em Brasil. Em que nível isso se relaciona?

Marina Frydberg: Logo depois do doutorado, eu fiz um projeto para um pós-doutorado, que buscou entender aquilo que eu não tinha conseguido desenvolver suficientemente na tese, que tinha sido tentar entender esse processo de como a música passa a ser uma música tradicional de um país. Eu queria discutir nação, eu queria discutir tradicionalismo e identidade nacional, não de maneira geral, mas a partir do gênero musical e, no caso do Brasil, a partir do samba. Então, como o samba ajudou na construção de uma ideia de nação, de Brasil, de identidade brasileira e de povo brasileiro.

Em um primeiro levantamento que eu fiz sobre os diferentes gêneros musicais, sobre essa ideia de Brasil, de povo brasileiro e de brasilidade e como eles apareciam na música, eu acabei recortando para o samba, mais especificamente para um artista, que foi o Martinho da Vila.

Essas questões envolvendo a discussão de Brasil, de identidade nacional, de brasilidade e de povo brasileiro apareciam de forma expressiva na sua produção musical. E eu acabei recortando meu projeto de pós-doutorado para estudar a trajetória do Martinho da Vila, retornando um pouco o que tinha sido o estudo do Lupicínio. Tinha um artista como foco principal para estudar outras questões, para pensar como se dava a partir da sua obra musical e, no caso do Martinho da Vila, também da sua obra literária a construção de identidade nacional, de brasilidade, de povo brasileiro.

Revista Ensaios: E como foi a entrada na Universidade enquanto professora e como ela impactou nas suas pesquisas?

Marina Frydberg: Quando eu tava finalizando o pós-doutorado, eu fiz um concurso para Planejamento Cultural com formação ampla para o Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense. Eu fiz esse concurso e passei. Saí de Porto Alegre e vim para Niterói trabalhar na UFF, mas especificamente no curso de Produção Cultural da UFF.

Chegando aqui, tentei fazer essa relação entre o que eu vinha estudando na Antropologia e, mais especificamente, na Antropologia da Música e como eu podia trazer isso para pensar no campo da produção cultural. Eu vim para cá em 2013 e fiz uma primeira pesquisa realizando um mapeamento sobre a situação do samba e do choro atual no Rio de Janeiro: quantas casas de show tinham, quantos grupos existiam e como era esse circuito do samba e do choro na cidade do Rio de Janeiro.

Mas eu acabei também desenvolvendo uma outra pesquisa, que não sai totalmente do universo da música, mas que vai para uma especificidade do seu universo, que é o carnaval.

A partir de 2013, eu passei a ter duas grandes pesquisas: uma que tem a ver com os processos de profissionalização nas artes de maneira geral, recuperando a minha pesquisa do doutorado, e, depois, dialogando com outros professores do Departamento. A gente passa a pensar, de forma conjunta, as questões que envolvem o trabalho e suas dinâmicas no campo da arte, não só os processos de profissionalização. A gente tem, por exemplo, uma pesquisa sobre os

egressos do curso de Produção Cultural, quais são as especificidades, pensando a relação entre economia e trabalho no campo da cultura. A gente fez uma série de estudos sobre economia e trabalho, uma série de experiências também ligadas ao Observatório de Economia Criativa pensando essa relação economia e trabalho. Isso virou um tema que casou com a preocupação de pensar essa profissionalização no universo artístico de maneira geral e para mim, mais especificamente, no campo da música. Esse é um dos meus campos de estudo. E a outra pesquisa, que também envolve música, pensa o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro, tentando entender como se dão as trocas econômicas, políticas, sociais e afetivas nesses blocos de rua. Atualmente, estou pensando muito no carnaval como um espaço privilegiado de discussão política, de debate político e de reivindicação política. Em 2013, isso passou a ganhar mais força no carnaval dos blocos do Rio de Janeiro, mas, no contexto político conservador atual, isso ganhou ainda mais força, seja nível municipal, estadual ou federal.

Revista Ensaios: Você já conseguiu nesse momento estabelecer uma perspectiva sobre as questões territoriais das suas pesquisas na área da música?

Marina Frydberg: Depois de ingressar na UFF, dando aula para o curso de Produção Cultural, eu participei de uma seleção de professores para o Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT). Era necessário escrever um projeto para ingressar no Programa, era um dos critérios para novos professores.

Pela primeira vez, eu olhei para tudo que eu tinha feito, tudo que eu pesquisei desde a bolsa de iniciação científica e era fácil ver a cultura, mas eu passei a olhar para toda minha trajetória de pesquisa pensando o que de 'territorialidade' estava presente em tudo isso para escrever o projeto para a seleção do PPCULT.

Ali, eu percebi que não foi uma questão minha de pesquisa, mas tudo que eu vinha pesquisando era territorializado, tinha questões que envolviam territorialidade. Eu estou falando o tempo todo do Clube do Choro de Porto Alegre, em uma identidade do sambista gaúcho, em uma boemia gaúcha, no fado ser português ou ser

brasileiro. Tinha uma territorialidade em toda a discussão que eu estava fazendo, embora eu efetivamente nunca tenha feito ela enquanto uma discussão central nas minhas pesquisas.

Revista Ensaios: Qual a importância então de pensar a cultura e, mais especificamente, a música a partir das suas dimensões de territorialidade?

Marina Frydberg: Assim como pensar o carnaval, pensar trabalho e economia tem uma dimensão territorial presente. A gente só consegue entender essas manifestações se pensadas suas dimensões territoriais.

O carnaval dos blocos de rua tem um significado na cidade do Rio de Janeiro. Tem um significado um bloco que sai no Centro e outro que sai na Zona Sul. A gente vê todas essas camadas de territorialidade, da maneira como as pessoas interagem com o território e, especificamente, com o espaço urbano. Sem entender isso, a gente não consegue entender o significado daquelas manifestações culturais.

Assim como a gente não consegue pensar trabalho, pensar processos de profissionalização, processos econômicos no campo da cultura se a gente não pensar nas territorialidades também. Isso estava presente muito fortemente na minha tese de doutorado: uma coisa é ser um sambista gaúcho fazendo samba em Porto Alegre e outra coisa é ser um sambista gaúcho fazendo samba no Rio de Janeiro. As dimensões de territorialidade, que envolvem o trabalho, que envolve a profissionalização e a economia são fundamentais para entender esse contexto. E, embora não fosse meu foco, elas estavam ali presentes.

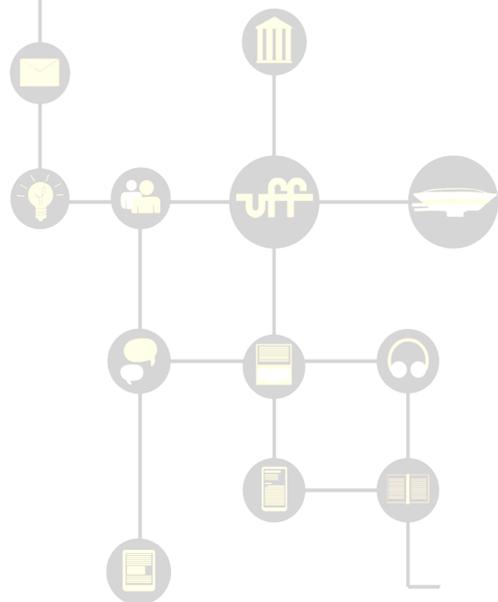
E acho que é isso que se faz no PPCULT, todas as discussões partindo da música têm como foco principal, que não tinha nas minhas pesquisas, as questões que envolvem a territorialidade. A gente só pode pensar grupos formados por mulheres tocando samba no Rio de Janeiro se a gente pensar em aspectos que envolvem a territorialidade do que é ser mulher no Rio de Janeiro e do que é ser mulher e fazer samba no Rio de Janeiro na rua e que, por exemplo, é um dos trabalhos que eu oriento hoje.

A gente só vai entender a complexidade de um projeto social que escolhe a linguagem do choro como uma das linguagens principais para ensinar crianças e jovens em Acari se a gente entender o que significa ensinar choro em Acari. É outro trabalho orientado que tem uma dimensão territorial que não dá pra deixar de pensar.

Todas as linguagens artísticas, de maneira geral, e das pesquisas que a gente tem no PPCULT - já teve pesquisa sobre o Sarau do Escritório, sobre as Rodas de Rima, sobre Rap, sobre Funk - são sempre pensadas nas práticas musicais a partir de como ela reflete e é também reflexo de sua territorialidade.

Eu acho que o olhar do PPCULT para com as manifestações artísticas de forma geral - e aqui mais especificamente com a música - é esse olhar que leva em consideração as preocupações que envolvem as questões territoriais, como elas influenciam e são influenciadas pelas manifestações artísticas e também práticas musicais.

Não foi meu olhar porque tudo que eu produzia era no campo da Antropologia da Música, mas é hoje meu olhar de pesquisa muito por conta do PPCULT e acho que é essa a diferença do que é produzido no PPCULT em termos de análise no universo das práticas musicais e do que é feito em outros Programas das Ciências Humanas e Sociais.



“E SÓ ASSIM ENTÃO, SEREI FELIZ, BEM FELIZ”: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES SOCIAIS DO CHORO A PARTIR DO PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI

André Cesari Batista de Lima¹

RESUMO: O presente trabalho pretende discutir a relação entre o ensino de música, mais precisamente do gênero choro, em projetos sociais, usando como objeto de análise o Centro de Ópera Popular de Acari. Será apresentado primeiramente uma análise do processo histórico desse gênero musical, compreendendo as relações sociais e culturais do mesmo. Posteriormente, será apresentado o projeto Centro de Ópera Popular de Acari, um projeto social que surgiu nos anos 2000, com o nome ABC & Arte, idealizado pela professora Avamar Pantoja, dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, e que, a partir de 2005, mudou de nome para Centro de Ópera Popular de Acari, além da sua localização, passando para um salão próximo à escola onde o projeto começou e que, devido à falta de recursos, encerrou as suas atividades no ano de 2017, no qual eu fui aluno e professor durante os anos de atividade do projeto.

PALAVRAS-CHAVES: Música; Choro; Projeto Social.

AN ANALYSIS OF SOCIAL RELATIONSHIPS FROM CHORO IN THE ACARI POPULAR OPERA CENTER PROJECT

ABSTRACT: The present work intends to discuss the relationship between the teaching of music, more precisely of the choro genre, in social projects, using, as object of analysis, the Center of Popular Opera of Acari. An analysis of the historical process of this musical genre will be presented, understanding its social and cultural relations. Subsequently, the project Center of Popular Opera of Acari will be presented, a social project that appeared in the 2000s, with the name ABC & Arte, idealized by teacher Avamar Pantoja, inside the Municipal School Alexandre de Gusmão, and which, from 2005 changed its name to Center of Popular Opera of Acari, in addition to its location, moving to a hall near the school where the project started and which due to lack of resources ended its activities in 2017, in which I was a student and teacher during the years of project activity.

KEYWORDS: Music; Choro; Social Project.

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Músico e Produtor Cultural.

O PROCESSO HISTÓRICO DO CHORO

Nesta primeira parte, farei uma abordagem em torno da criação do gênero choro, compreendendo os seus aspectos históricos, sociais e culturais. Buscarei trazer como, ao longo dos anos, o choro foi transitando por diversos lugares, e também analiso como essa circulação influencia para a consolidação de um discurso de uma música e uma prática cultural “essencialmente brasileira”. Compreendendo as definições sobre gênero musical, o autor Pedro Aragão (2011) aborda a seguinte definição:

Aquilo que identificamos usualmente como “gênero musical” seria mais propriamente definido como um feixe de discursos e ideias sobre determinadas práticas do que simplesmente por uma definição “fechada” sobre determinado discurso sonoro (ARAGÃO, 2011, p. 150).

Portanto, para entender esse desenvolvimento do choro enquanto prática cultural, compreendo que um gênero musical representa não apenas um determinado ritmo, som, ou melodia, e sim de uma série de discursos, além de um processo simbólico e cultural de símbolos que estão envolvidos durante esse decorrer.

Ao pensarmos na música, devemos compreendê-la como:

Um acontecimento, como algo que existe para além de sua estrutura sonora, pois está inserida numa estrutura social que não pode de forma alguma ser desconsiderada. Quando a música é tocada ela interfere num sem número de acontecimentos. Um gravador pode captá-la, mas não dá conta de captar esse contexto no qual ela acontece e que acaba por influenciá-la. (ALVES, 2009, p. 40)

Kleber (2006) desenvolve o entendimento da música como prática social, a partir da leitura de Shepherd e Wicke (1997). Neste contexto teórico, ela não se estrutura por si mesma, no entanto, passa a ser estruturada pelas pessoas através da capacidade de se compreender e elaborar os sons do mundo material e através de estruturas simbólicas em um certo nível de consciência. Entendo também que a música é social, pois não está apenas sendo produzida pelo mundo material e público, mas também pela capacidade que

possui de simbolizar o mundo externo substancial e comunitário assim como está estruturado.

Sobre as origens do choro enquanto gênero musical, estas se encontram ligadas principalmente à junção de dois ritmos, a polca e o lundu (DINIZ, 2003; CAZES, 1998). A polca chega ao Brasil por volta de 1845, vinda da Europa, o qual, em um primeiro momento, é o gênero dançado nos bailes das classes mais altas do Rio de Janeiro, fazendo grande sucesso durante essa época. Aos poucos, o gênero passa a ser dançada também pelas camadas mais pobres, em que há um processo de apropriação da mesma, e, após algum tempo, serve como base para o choro.

Originária da Boêmia foi largamente tocada e aceita pelo público, tornando-se uma das danças mais populares do Rio de Janeiro. Importada pela elite foi levada primeiramente aos salões, para depois ser dançada pelas camadas pobres da sociedade, onde na sua maioria viviam negros ou descendentes destes (MARCÍLIO, 2009, p.71).

Já o lundu é um ritmo de origem africana a base de percussão e que circulou entre os negros desde os tempos do trabalho escravo no país.

Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música a base de percussão, palmas e refrões, era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia. Ao ganhar as áreas urbanas no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade (DINIZ, 2003, p. 17).

Desta forma, enquanto a polca é um gênero de origem europeia que circula primeiramente nos grandes salões para depois ser incorporado também pelas classes populares, o lundu, ao contrário, é um ritmo de descendência africana e compartilhado entre os escravos. A partir de ambos temos, por volta de 1870, o surgimento dos primeiros grupos de choro no Brasil, que eram formados por flauta, violão e cavaquinho.

Alguns autores vêm questionando essa “história oficial” do choro, como exemplificado por Rezende (2015). Para ele:

No que se refere ao choro, é possível sintetizá-los em termos musicais da seguinte maneira: uma matriz harmônico-melódica centro-europeia, cujo processo de adaptação implicou, por um lado, a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa, e, por outro, a valorização do ritmo pela herança africana. (REZENDE, 2015, p.69)

Um desses questionamentos está também nas origens da palavra choro. Alguns autores, como Henrique Cazes (1998), trazem uma breve discussão sobre essa ideia. Enquanto alguns teóricos apontam como derivado de xolo, que se tratava de um baile que os escravos faziam nas fazendas, com o passar do tempo foi mudando para xoro, até chegar em choro. Destaca também como origem os "chormeleiros", que eram uma corporação de músicos de importância no período colonial, e o povo começou a chamar qualquer tipo de formação instrumental de chormeleiros, em seguida passando a se intitular apenas choro, encurtando o seu nome. Ele ressalta da mesma forma que, para alguns autores, o choro surgiu através da noção de melancolia que era gerada pelas baixarias do violão. Em seguida, traz a seguinte definição: "a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que 'amolecia' as polcas" (CAZES, 1998, p. 19).

Durante o final do século XIX e início do século XX, alguns músicos tiveram grande destaque para a difusão do choro enquanto gênero musical: Joaquim Callado, considerado "o pai dos chorões" (DINIZ, 2003); Chiquinha Gonzaga, primeira música a tocar choro e a utilizar o piano neste ritmo, tendo também destaque no teatro onde fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1917, que é uma associação para a regulação do direito autoral nessa área; Ernesto Nazareth, que atuou nas salas de cinema da época e Anacleto de Medeiros, que além de suas composições, teve uma participação em bandas militares e civis, bem como, em sua maioria, tinham o choro em seu repertório. Com relação aos músicos negros e mestiços que compunham o círculo musical desse gênero, geralmente possuíam uma situação econômica mais favorável, por isso foram educados musicalmente pelos padrões e costumes da burguesia europeia. A maioria era de instrumentistas de sopros, com ênfase para os flautistas (REZENDE, 2015).

Jacob Pick Bittencourt, mais conhecido como Jacob do Bandolim, foi um dos músicos mais influentes para o desenvolvimento desse discurso do choro, pois além de suas composições, era também um pesquisador (CAZES, 1998; ARAGÃO, 2011). No ano de 1956, o músico Radamés Gnattali compôs a "Suíte Retratos". A obra marca na história desse gênero um fator muito importante, pois pela primeira vez o choro, com os seus instrumentos característicos, assume um papel de aproximação com a música erudita: "A semente dessas mudanças foi plantada no passado pelo maestro Radamés Gnattali. Ao compor a suíte Retratos, Radamés aproximou a música erudita e a música dos chorões" (DINIZ, 2003, p. 58). Para Rezende (2015):

É possível perceber que não é mera coincidência que a qualidade fronteira entre o erudito e o popular cuja referência monolítica atual é a obra de Radamés Gnattali seja tão aclamada em um momento em que parte significativa da produção musical ligada ao gênero se aproxime de uma estética associada à música de concerto. Nem surpreende o fato de que, através de nomes emblemáticos da defesa de sua "tradição", o choro goze atualmente de grande legitimidade perante pequenas e grandes instituições, seja do poder público, estatal ou privado. (REZENDE, 2015, p. 89)

Ao mesmo tempo novos ritmos foram surgindo e se consolidando no país, enquanto o choro continuava sua trajetória. Durante os anos de 1977 e 1978, foi organizado, pela TV Bandeirantes, o Festival Nacional do Choro, que tiveram como premiados, os músicos: Rossini Ferreira, na edição de 1977 e K-Ximbinho, na edição de 1978.

Na parte de novos músicos para o gênero, temos no ano de 1977, o surgimento do grupo Os Carioquinhos, com grande importância para o choro (CAZES, 1998). Enquanto isso, surge alguns anos depois, através do músico Joel Nascimento, a Camerata Carioca, formada por alguns dos ex-integrantes do grupo Os Carioquinhos. A partir da ideia de Joel para tocar a "Suíte Retratos" apenas com os instrumentos ligados ao choro, o músico pediu ao compositor Radamés Gnattali, um arranjo para a formação do grupo. Após o sucesso do grupo, criou arranjos tanto com composições de músicos populares como Pixinguinha, quanto eruditos como Vivaldi, fazendo

com que a formação transitasse por diversos gêneros musicais, consolidando, assim, um processo de eruditização do choro como música.

Em meados dos anos 1990 e início dos anos 2000 ocorreu um processo de retomada e resgate do choro. Junto deste movimento surgiram alguns projetos e escolas de música com foco nesse estilo, contribuindo não só para o resgate histórico e a retomada do mesmo, mas possibilitando também o surgimento de novos músicos dedicados a esse gênero musical. Além disso, houve uma revitalização urbana na região da Lapa, que, a partir da criação de uma série de espaços de apresentação, como bares, restaurantes e teatros, proporcionou uma circulação de músicos de choro no território, contribuindo para este processo de retomada.

Assim como o samba, há muito o choro faz parte da cena musical da Lapa. Em meados da década de 90, houve uma grande proliferação de espaços com rodas de choro, que tinham como público profissionais liberais, músicos, jornalistas, escritores e estudantes (GÓES, 2007, p. 118).

Junto a isto, no ano de 1999 surgiu a gravadora Acari Records, voltada para a gravação de músicos do choro, pois, por um certo período, não haviam gravadoras voltadas para este estilo no país por não ter a mesma repercussão que outros ritmos como o samba e a MPB.

No ano 2000, através de músicos ligados ao choro, surge a Escola Portátil de Música, que propõe como objetivo o resgate histórico e o ensino das práticas musicais deste estilo, buscando difundir o gênero musical junto às novas gerações. Com a criação da Escola Portátil, o choro começa a ter um processo de retomada, buscando um resgate histórico do gênero e procurando um retorno a um espaço que antes ele ocupava, como as rádios e as televisões.

A busca pelas raízes do choro [...] cria para os grupos desse universo musical uma reputação diferenciadora em relação a outros. Percebe-se que o fato de vender pouco ou para um público 'selecionado' confere ao artista um *status* que o distingue dos demais. É como se essa condição agregasse as ideias de autenticidade e originalidade, determinando que o produto destina-se a um consumidor

engajado, que não compartilha com as práticas da grande indústria da música (GÓES, 2007, p. 122).

Portanto, o choro, que tem suas origens ligadas a uma classe de trabalhadores livres do final do século XIX, filhos de ex-escravos e negros, vê ao longo de sua trajetória, através de compositores como Villa-Lobos e Radamés, aproximar-se da música erudita, em termos de circulação e fruição do mesmo. Há de se pontuar que essa afinidade se dá por um processo de resignificação desse gênero, pois, por mais que mantenha características – como as rodas de choro nos quintais dos músicos –, assume aos poucos novos lugares de circulação e, com isso, uma aproximação com o estilo.

As condições sociais em que o choro estruturou-se como “a música instrumental mais importante do Brasil” favoreceram a configuração de uma simbologia que importou muitos elementos da música erudita. Como foi apresentado [...], nos seus primórdios, na virada para o século XX, o choro fez parte do repertório tocado nos salões e eventos sociais da nascente elite carioca. Na mesma época, os chorões, na sua maioria funcionários públicos que dedicavam-se à música nos seus momentos de lazer, executavam choros, valsas, tangos, modinhas e lundus em festas e reuniões oferecidas nos quintais da nascente classe média carioca. (CHAPARRO, 2011, p. 56)

Com ar de “tradição” e “brasilidade” e através da figura de Radamés Gnattali, o choro adquiriu esse *status* de música erudita. Porém, por mais que se queira essa aproximação, não se trata de uma música de concerto, mesmo que tenha uma legitimação desse gênero. Dessa forma, compreendo que o choro, enquanto prática musical, passou por um processo de eruditização e resignificação, no qual, através dos anos e por uma apropriação de seus discursos e com a “Suíte Retratos” de Radamés Gnattali, aproximou-se da música erudita e, com o passar dos anos, ficou cada vez mais concentrada em circulação e ensino, sendo assim utilizada por projetos sociais de música por se tratar de uma estilo consagrado e legitimado na sua prática.

O CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI

LIMA, André Cesari Batista de. “E só assim então, serei feliz, bem feliz”: uma análise das relações sociais a partir do choro no projeto Centro de Ópera Popular de Acari. *Revista Ensaios*, v. 16, jan-jun, 2020, p. 18-41.

Em 9 de dezembro de 2017, sábado, meio-dia, chegou o dia da apresentação de final de ano do projeto. Para o espetáculo, além das oficinas de música, também foi planejado uma apresentação dos alunos do curso de teatro com a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari e alguns músicos mais avançados da oficina de violão. Chego ao projeto com certa pressa devido à demora do ônibus em passar, pois esse é um dos grandes problemas que o bairro tem, o transporte público. Cumprimento alguns alunos, as secretárias, a diretora do Centro de Ópera e os professores que já se encontram no espaço. A maioria dos alunos já se encontra no local esperando o ônibus para a apresentação; ainda faltam chegar mais algumas pessoas, então, enquanto isso, a separação do material está sendo feita.; alguns alunos conversam entre si. A apresentação contará com cerca de 60 alunos. Devido a um erro de organização da Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, espaço que acontecerá o evento, foi necessário adiar um pouco a saída do projeto. Alunos das oficinas de percussão, violão, violino, contrabaixo elétrico, cavaquinho, teatro e da Orquestra Jovem se preparam para o encerramento das atividades do Centro de Ópera Popular de Acari do ano de 2017. Havia um clima de incerteza, pois a continuidade do projeto para o ano de 2018 não estava certa, devido à falta de patrocínios para as atividades que o projeto ensinava.

Antes da saída para a apresentação, o um círculo se forma e acontece uma breve conversa e uma oração com os alunos antes de nos dirigirmos ao ônibus, com palavras da diretora do Centro de Ópera, Avamar Pantoja, agradecendo emocionada aos alunos pelo empenho e a dedicação durante o ano, pois esta seria provavelmente a última apresentação do projeto que ela criou no ano 2000 na escola da qual era a gestora. O ônibus chega, carregamos o material e aos poucos os alunos vão entrando para que possamos sair e ir em direção ao local da apresentação. Ao chegar, descarregamos e levamos o material para dentro do espaço; os alunos vão entrando e se ajeitando entre as cadeiras, pois daqui a pouco começa a passagem de som para a apresentação. Após a passagem de som, o professor de teatro permanece arrumando a iluminação para o espetáculo, e enquanto isso, os alunos conversam entre si e esperam até o momento da apresentação.

A primeira apresentação será da Orquestra Jovem, de alguns alunos da oficina de violão e o grupo de teatro do projeto com a apresentação de uma peça. Uma certa tensão está no ar, já que não houve tempo hábil para a realização de ensaios antes do espetáculo e apenas através do roteiro com as indicações sobre o momento que a parte da música deverá tocar foi repassada para mim, como professor responsável da Orquestra coordenasse as deixas para a entrada do grupo musical. Começa a apresentação, apesar do nervosismo tudo deu certo, fim da peça e iniciam-se as demais exhibições. Aos poucos os alunos das oficinas de percussão, violino, violão, baixo e cavaquinho se apresentam e por fim, acontecerá a última atuação da Orquestra Jovem. As músicas selecionadas foram: "Escovado" de Ernesto Nazareth, "Lamentos" de Pixinguinha, "Vibrações" e "Santa Morena" de Jacob do Bandolim. Chegou a hora, apresentação iniciada, um misto de sentimentos se passa: alegria, tristeza, nostalgia, emoção. Uma história que se iniciou com as aulas de cavaquinho com nove anos de idade e que estava se encerrando ali, como professor no ano de 2017. Final da apresentação, aplausos e agradecimentos, hora de desmontar o material, levar para o ônibus que estava esperando para retornar ao projeto. Chegando à sede instrumentos descarregados, me despeço de todos e vou caminhando até o ponto para esperar o ônibus para retornar para casa depois de dezessete anos de história.

Este breve relato narra um pouco da minha trajetória e da história do projeto Centro de Ópera Popular de Acari, onde estão fortemente ligadas e atravessadas, já que durante dezessete anos da minha vida fiz parte desta instituição. Como ex-aluno e ex-professor, meu foco principal se dá na análise da área de música do projeto. Considerando a minha inserção nesse ambiente, pretendo agora compreender as relações do ensino musical no projeto, buscando entender quais os motivos de ensinar música para jovens em regiões periféricas da cidade entendendo como certos discursos são vistos e qual seria a forma de mediar esses processos. Para Kleber (2006):

A abordagem de cunho socioeducacional, envolvendo as práticas musicais e o processo pedagógico-musical, pressupõe a interpretação e análise dos diferentes contextos do mundo social, intrínsecos e idiossincráticos dos atores sociais. A compreensão das práticas musicais, enquanto articulações socioculturais permeadas de formas

e conteúdos simbólicos, se refletem no fluxo e refluxo da organização social e no modo de ser dos respectivos grupos. Trata-se, portanto, da construção e reconstrução das identidades sociais e culturais desses grupos. (KLEBER, 2006, p.31)

O projeto surgiu no ano 2000, dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, no bairro do Parque Colúmbia, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, com o nome de ABC & Arte. Num primeiro momento contou com oficinas nas áreas de música (violão, cavaquinho, percussão, flauta doce e canto), teatro e dança. Idealizado pela diretora e professora da escola, Avamar Pantoja, começou primeiramente com aulas aos sábados e atendendo apenas aos alunos que estudavam no próprio colégio, porém, logo em seguida, abriram-se vagas para alunos do próprio bairro e de localidades vizinhas com interesse em aprender alguma dessas atividades e também começaram a ter aulas durante a semana.

Até o ano de 2005, o projeto funcionou dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, porém, com o aumento e a demanda de novos alunos, houve uma mudança de sede para um salão alugado para a realização das oficinas, onde a instituição permaneceu até o encerramento de suas atividades no ano de 2017. A partir dessa troca de espaço, ocorreu também a troca de nome, passando a se chamar Centro de Ópera Popular de Acari. Com a mudança de local, houve também uma expansão da instituição, proporcionando um aumento do número de alunos atingidos pelo projeto. Como gênero musical ensinado aos alunos do projeto temos o choro.

Gostaria também de apresentar uma análise e discussão sobre o conceito de cultura e também das relações musicais no Centro de Ópera Popular de Acari. Segundo dados do censo do IBGE do ano 2000, os bairros Acari/Parque Colúmbia apresentam um IDH de 0,720, ocupando a posição número 124 de um total de 126 bairros listados no Rio de Janeiro, ficando a frente apenas dos bairros de Costa Barros e o Complexo do Alemão, tendo já ficado com o pior Índice de todo o município no Censo anterior, ou seja, na época do início do projeto, se tratava do bairro com o pior IDH do município.

Essa análise permite compreender que ao pensar a criação de projetos sociais em áreas consideradas “carentes” da cidade, percebo

que um dos principais objetivos para que os mesmos existam é o de fazer uma mudança na vida de seus alunos e, além disso, para ocupar o tempo ocioso dos jovens, procurando assumir um pouco as funções na qual o Estado deveria exercer em regiões da cidade onde há uma desigualdade social perante outros locais do município. “O fato é que, no universo destes projetos, é consenso entre pais, alunos, proponentes, professores e formadores de opinião a necessidade da ocupação do ‘tempo ocioso’ das crianças e dos jovens” (HIKIJ, 2006, p. 155).

Em uma entrevista realizada com a diretora do projeto, Avamar Pantoja, no ano de 2015, ao perguntar sobre a importância que o projeto tem na formação dos alunos atendidos, ela aborda:

Eu acredito que seja muito importante até mesmo por que primeiro não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto, segundo por que é uma forma de, vamos dizer assim utilizando uma coisa meio Marxista, da classe operária tá atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo, então eu acho que a importância é essa, oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, por que nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante.

Ao mesmo tempo em que aparece essa noção de “não existem outros projetos parecidos” e também de “oportunizar as pessoas que descubram os seus dons”, temos também na fala acima a visão por parte da diretora de que a “classe operária está atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo”, que é a ocupação de espaços ou de áreas que antes estavam postos apenas para uma determinada classe ou regiões, e que passa a ser acessada por esses novos sujeitos.

Temos como central nos dois textos dessas instituições a questão do atendimento de alunos em vulnerabilidade, onde, através do trabalho desenvolvido por esses projetos, busca-se o desenvolvimento e a potencialização de talentos através da arte para esses jovens. Pensando nas definições sobre juventude, vemos como

esta noção foi sendo aplicado de diversas formas ao longo do tempo, sendo considerado como um momento preparatório para a vida adulta e também como uma etapa problemática da vida (CARA; GAUTO, 2007). Temos assim, a consideração de duas visões: a primeira, que trata a condição juvenil como um momento de aprendizado e formação. Já na segunda definição, temos a relação do jovem como vítimas de problemas sociais e que ameaçam a ordem, e, a partir deste ponto de vista, que projetos sociais vão se pautar para pensar nas suas ações e atividades, ocupando o tempo ocioso destes agentes com atividades culturais e de formação para que os mesmos não se envolvam com o mundo da criminalidade e do tráfico de drogas.

Em termos quantitativos e relativos, todas essas questões encontram na juventude o grupo etário mais vulnerável da população, tornando os jovens as mais comuns vítimas desses problemas sociais. Contudo, as estratégias metodológicas dos supracitados projetos e ações de saúde e segurança pública estão fundamentadas em uma concepção do comportamento juvenil como uma espécie de comportamento de risco, o que – mesmo não sendo uma perspectiva assumida – denota o caráter antiquado e equivocado dessa corrente interpretativa, que acaba por colaborar com a estigmatização da fase juvenil. (CARA; GAUTO, 2007, p. 172)

A palavra “carente”, muitas vezes, quando é utilizada para se referir aos moradores de regiões periféricas, traz em si um certo julgamento de valor, reforçando por vezes os estereótipos sobre a periferia. Trabalhando pelo viés da falta, ou seja, de algo que está incompleto na formação desses sujeitos ou de territórios. Isso acaba acarretando discursos que ressaltam que a função de um projeto social são o de melhorar a autoestima, por serem jovens considerados “carentes”. Essa fala aparece apontada por Hikiji (2005), na qual ela reproduz um trecho de uma fala do então secretário de cultura de São Paulo na abertura de uma apresentação de jovens do projeto Guri. A autora aponta:

Estão neste palco meninos e meninas que, por meio da música, descobriram que podem fazer algo bom. São crianças e jovens carentes, internos da Febem, que estão recuperando sua auto-estima ao aprender um instrumento, tocar em uma orquestra. Soubemos, por exemplo, que

diminuiu o número de fugas na Febem depois que o projeto começou...

Olhei para a Alessandra (a *spalla*), para o Valdir (o *concertino*), para outras crianças e jovens que conheci no pólo e nos ensaios. Postura e expressão facial inalteradas, ao ouvir as palavras do apresentador. Como estariam se sentindo sendo identificados – pela indiferenciação – como “internos da Febem” ou “menores carentes”? [...] Mas algo nos olhares dos meus colegas de palco indicava que eu não era a única a não se enxergar na imagem que o apresentador projetava sobre nós. (HIKIJ, 2005, p. 157)

Esses termos enaltecem não apenas a noção de uma formação musical, mas também, atrelada a uma noção de cidadania, ressalta sempre o trabalho desenvolvido com esses jovens, ocupando o tempo desses agentes e também as oportunidades de aprendizado e o papel da formação do projeto para um desenvolvimento humano e cidadão. Ao pensar nessa noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura, há de se pontuar também o viés “salvacionista” (TOMMASI, 2016), que compreende que a inserção de um projeto social em áreas “consideradas” carentes de uma cidade, ou regiões de baixo poder econômico, como uma “salvação” para esses lugares, que devido a altos índices de violência em diversos momentos, essas instituições assumem um papel de proporcionar aos jovens o poder de ocupar o tempo ocioso com atividades culturais e assim que o mesmo não entre para o mundo do crime.

Sovik (2014), pontua que o surgimento de projetos sociais no Rio de Janeiro, aparecem com força nos anos 1990, devido ao processo de democratização governamental instalado, no qual faz a violência policial contra a população pobre e negra entrar em pauta. Além disso, a autora apresenta que a partir de marcos violentos como a chacinas da Candelária e de Vigário Geral, levaram à fundação da Casa da Paz, do Viva Rio, e do AfroReggae.

O impacto dos projetos sobre a cena pública nacional vem, em parte, da reconhecida relação entre autorrepresentação e capacidade de ação. Os depoimentos entusiasmados são muitos, de participantes, quadros e lideranças desses projetos, e fazem sentido. A autoestima pode não ser suficiente, mas é condição necessária para “os de baixo” reconhecerem a própria capacidade e sentirem a liberdade de agir para mudar as relações sociais. A experimentação

com novas narrativas sobre si é fundamental para abrir um espaço no mundo, para “entrar em cena”, como disse certa vez o teatrólogo e diretor Paul Heritage, experiente protagonista da cena de projetos socioculturais no Brasil e no Reino Unido. (SOVIK, 2014, p. 174)

Como projeto social considero que “são ações conjuntas e encadeadas que visam ao desenvolvimento social, a partir do trabalho com um grupo de pessoas” (FEIJÓ & MACEDO, 2012, p. 194). Palavras como autorrepresentação e autoestima como apontado pela autora, são cruciais na abordagem de projetos sociais. Ou seja, o objetivo principal de um projeto social, não é apenas formar esse indivíduo em uma habilidade técnica ou artística, mas sim trabalhar e abordar também essas noções perante seus alunos e frequentadores. No caso do Centro de Ópera a formação do aluno que frequenta o projeto, está pautado para um processo de aprendizado que vise não apenas a capacitação técnica em uma determinada área artística, mas também de uma construção do papel desse indivíduo na sociedade.

Ana Enne (2012), analisa a relação entre cultura e política nas ONGs, no qual, discorre sobre as disputas acerca da ideia de cultura e sua atribuição de sentido. Compreendo que o lugar da cultura para a construção das estratégias políticas em dois momentos distintos: o primeiro nos anos 1980 e 1990, quando existiam diversas “casas de cultura” na região e o segundo momento entre os anos de 2000 e 2010, quando esses espaços desapareceram ou foram readaptados através de ONGs. Para a autora, o fio condutor nessas relações está na centralidade da categoria cultura, conforme nos diz Hall: “a expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Em relação aos projetos sociais, pode-se perceber que essa visão mais elitista do termo cultura, tem grande reverberação nesses espaços, pois, há a difusão desse pensamento, não apenas nos gestores dessas instituições, mas também por parte de moradores dessas regiões, que repudiam por muitas vezes a cultura da favela. Porém, há também, uma visão de acessar lugares e elementos que vem sendo dados como parte de uma elite e não alcançadas por uma

classe popular. Em uma fala sobre a importância do projeto para o bairro, a diretora Avamar Pantoja pontua o seguinte:

Eu acredito que seja muito importante até mesmo por que [...] não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto, segundo por que é uma forma da [...] classe operária tá atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo, então eu acho que a importância é essa, oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, por que nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante.

Por se tratar de um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro que concentra um alto índice de violência e pobreza na cidade, considero importante analisar que a formação de projetos sociais nesses territórios, criam uma noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura, no qual, se a cultura é vista por uma visão "salvacionista" (TOMMASI, 2016). Para Yúdice (2006) a cultura tornou-se um recurso conveniente aos diversos campos e situações da sociedade global, onde passa a ser convocada para resolver temas que antes eram das áreas econômicas e sociais por exemplo.

Além das disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam e como o ensino do choro - que foi um dos gêneros musicais lecionados no projeto - nessas localidades também se relaciona a muitos outros fatores para além do musical. Entendo assim, que há uma relação na questão de um capital cultural e social (BOURDIEU, 1989) que passa pelo ensino de um gênero musical já legitimado - o choro - ao longo desses anos.

Então, o questionamento que apreço é, o que deve ser feito em relação a essa abordagem, pois, creio que não podemos reproduzir e replicar apenas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre essas falas, por entender que sim esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entender que se tratam de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a

noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica e pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões por esses jovens por meio muitas vezes do *funk* que é constantemente discriminado. Entendo que para além dessa noção salvacionista, se tratam também de espaços de resistência, no qual, suscita para estes agentes, a possibilidade de disputas de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Em relação aos discursos reproduzidos pelas ONGs, Adriana Facina (2014), questiona essa função:

A Cultura que salva vem de fora e, mais do que elemento artístico ou de valor estético, importa a sua capacidade de integrar os “menores” – termo tipicamente criminalizante para designar jovens e crianças pobres – à sociedade. Entendida como algo universal, essa Cultura desconsidera as culturas dos espaços populares, ou toma-os como particulares hierarquicamente inferiores. Apresentada como universal e politicamente neutra, tal concepção se encaixa perfeitamente na função de controle social dessa camada da população, contendo rebeldias e potencialidades pouco afeitas à ordem que resultam da experiência cotidiana da pobreza e da opressão. (FACINA, 2014, p. 48)

Nota-se que a crítica da autora está relacionada ao fato de que as falas reproduzidas em torno da construção desses projetos, está direcionada a uma cultura que vem de fora, como forma de salvação, excluindo assim o que é produzido nesses territórios. Entende também que a integração desses jovens, que são o público alvo principal dessas ONGs, são formas de um de controle social dessa população, já que, pelo imaginário construído, tratam-se de sujeitos com potencial para entrar para o “mundo do crime”. Em entrevista realizada com alguns ex-alunos e professores do Centro de Ópera, ao ser perguntado sobre a importância que o projeto teve tanto para o bairro quanto para o agente, obtive algumas respostas que apresento abaixo.

Para o bairro: com certeza deu uma direção para muitos jovens que não tinham esperança de um bom futuro e hoje, trabalham com música.

Para minha pessoa: oportunidade de obter uma formação musical de forma gratuita e com professores qualificados.
(Isac Ferreira – ex-aluno de contrabaixo e percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Além da flauta, fiz aula de teoria musical e percussão. Isso me ajudou a entender e reconhecer muitas coisas na música e é uma sensação boa saber sobre música. O projeto "recrutou" muitas pessoas do bairro para ocuparem suas mentes e seu tempo com algo produtivo.

(Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e ballet e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Pra mim, foi de absoluta importância na minha formação musical e na preparação para a faculdade. Acredito que o projeto tinha muita importância no meu bairro, por ser o único projeto cultural do tipo e por promover acesso a a cultura e a arte. (Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Inúmeras, a começar pela transformação das famílias envolvidas e pela notoriedade que o projeto proporcionou ao bairro, o projeto nos levou a lugares outrora inimagináveis. Minha primeira viagem de avião foi por ele! (Sérgio Nunes – ex-professor de percussão e ex-integrante da AcariOcamerata)

Por vezes encontramos um discurso hegemônico e hierárquico em relação ao que é e o que não é cultura, o que ocasiona também, a reprodução por esses agentes que participam de projetos, sejam eles alunos, professores ou gestores. Podemos notar nessas falas frases como: "esperança de um bom futuro", ou "ocupar as mentes e o tempo com algo produtivo", também podemos apontar em relação a ser o "único projeto cultural do tipo" ou também "por promover acesso a cultura e a arte" e a "transformação das famílias envolvidas". Isso significa que há por parte desses participantes, a visão da influência que um projeto social tem na vida das pessoas. Ou seja, esse viés mais salvacionista de uma ONG encontra uma reverberação entre os envolvidos. Pensar nessa esperança para um bom futuro está relacionado ao fato de que em muitos casos, não há uma perspectiva relacionada a um futuro profissional em termos de uma carreira. Em relação à ocupação do tempo com algo produtivo têm-se o entendimento de que esse tempo livre está "relacionado à rua e a seu "perigo", e que "ocupar o tempo" é sinônimo de "tirar as crianças da rua". (HIKIJ, 2006, p. 157)

Já a fala sobre ser o único projeto do tipo na região, se dá pelo fato de não ter nenhuma outra instituição na região que ofereça

atividades gratuitas ligadas a uma cultura mais erudita, como aulas de balé ou violino por exemplo. Pensando nessa percepção sobre a promoção do acesso a cultura e a arte pelo projeto, compreende-se que na visão desses interlocutores uma noção mais elitista do que seja ou não cultura.

Ao mesmo tempo em que salvar esses lugares estão intrinsecamente nesses discursos, não apenas por parte de idealizadores de projetos sociais, essas falas são reverberadas pelos alunos e pelos familiares. Porém, são manifestações que encontram eco também na mídia institucionalizada, como demonstrado anteriormente. Creio que por se tratar de territórios com altos índices de violência e que são por vezes esquecidos pelo poder público, quando aparecem iniciativas como a do Centro de Ópera, têm seu trabalho legitimados por passarem a serem consideradas uma “referência positiva” na região.

Compreendo a partir dessa fala e dos conceitos apresentados até o momento, que podemos considerar que a performance envolvida em um projeto social, está vinculada a diversos fatores e que a formação dessas organizações em áreas consideradas mais carentes, criam uma noção de pertencimento e reconhecimento através da cultura. Além do mais, a partir da criação de projetos sociais em áreas consideradas de risco na cidade, há uma relação entre a ocupação do tempo ocioso dos jovens, com a ideia de preencher esse tempo livre destes indivíduos para que os mesmos não entrem para o mundo do crime (HIKIJ, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho, vimos como ao longo dos anos o choro passou por diversos momentos e questões sociais envolvidas. Num primeiro momento, surge como música de uma classe social emergente, formada por negros e mestiços, que posteriormente alcança grande circulação, com músicos como Pixinguinha e Waldir Azevedo, e aos poucos, com o surgimento de outros gêneros musicais como a bossa nova, passa a perder espaço.

Ao mesmo tempo, há também um processo de eruditização do choro, pois, a partir de Radamés Gnattali com a composição da “Suíte

Retratos”, temos uma ressignificação e uma aproximação com a música erudita. Compreendo como eruditização o processo pelo qual um gênero musical, como o choro, passa a adquirir um *status* e uma ressignificação que antes este estilo não tinha. Consequentemente, há a partir desse processo um ganho de capital cultural e social, adquirindo tanto uma condição de ser considerada uma “boa música”, quanto ser ensinada em projetos sociais.

Ao longo deste processo, vimos como nessa retomada do choro este processo de eruditização está muito presente, pois, assim como a circulação deste gênero está voltada a certos locais, com o surgimento de novos projetos e com a aparição de escolas voltadas a este estilo, alguns projetos sociais se apropriam de seu ensino, como forma de levar uma música que seja de qualidade e que ao mesmo tempo tenha características da cultura brasileira para dentro de comunidades da cidade do Rio de Janeiro. Também pode-se compreender que “o campo da música, com as suas subdivisões, caracteriza-se por ser um espaço de tensões e de disputas por prestígio e reconhecimento”. (FRYDBERG, 2011, p. 138)

Compreender a potência do gênero em sua transitoriedade, as disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pela qual alguns gêneros musicais passam, e como o ensino do choro nessas localidades também se relaciona a muitos outros fatores, para além do musical, se mostrou aqui fundamental. Para o autor Pierre Bourdieu (2007), o gosto é socialmente construído, sendo:

O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generalizada que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou hexis corporal – a mesma intenção expressiva. (BOURDIEU, 2007, p.165)

Para a diretora do projeto, Avamar Pantoja, a escolha do choro como linguagem a ser ensinada no projeto estava relacionada a:

Eu acho que o projeto ele caminha meio sentindo o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira e o choro é unanimidade né, então assim eu acho que não poderíamos deixar o choro de fora, acho que essa é como eu falei anteriormente, são as questões mesmo de um sentimento de brasilidade, de realidade, uma coisa das raízes e de uma música de qualidade, por que o choro é uma música de excelente qualidade, as vezes eu fico me questionando meio que pensando que o choro é para o Brasil como um símbolo nacional de musicalidade.

Para o autor Bourdieu, “o habitus é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996, p. 21). Sua definição está ligada à incorporação das estruturas sociais em um indivíduo ou em algum grupo, sendo o habitus adquirido de acordo com a posição social do sujeito, segundo o campo em que este está inserido, permitindo a uma certa pessoa formar posições sobre os diferentes aspectos da sociedade. Assim, a partir dessa breve análise, podemos perceber o que determina o gosto de alguém. Esse gosto pode ser por certa coisa, como por exemplo, um determinado filme, ou um quadro de arte, um livro ou um gênero musical. E ele é formado pelo *habitus* e adquirido pelos sujeitos pertencentes a um determinado campo, sem que o mesmo se dê conta disso.

O *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes ao do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem a diferença entre o que é o bom ou é mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Pensando os conceitos abordados acima e pensando-os a partir de uma análise do ensino musical de projetos musicais, a relação que

existe sobre o gosto musical em regiões periféricas da cidade se dá também a partir desse jogo entre os sistemas simbólicos, sendo que o choro, ou a música erudita que são ensinadas por alguns projetos, fazem com que essas estruturas sejam modificadas, estabelecendo novos *habitus* e permitindo que gostos sejam adquiridos por esses sujeitos.

Por vezes, encontramos um discurso hegemônico e hierárquico em relação ao que é e o que não é cultura, o que ocasiona também a reprodução desse discurso pelos agentes que participam de projetos, sejam eles alunos, professores ou gestores. Podemos notar nessas falas frases como: “esperança de um bom futuro” ou “ocupar as mentes e o tempo com algo produtivo”, também podemos apontar em relação a ser o “único projeto cultural do tipo” ou também “por promover acesso à cultura e a arte transformação das famílias envolvidas”.

Enquanto isso, projetos como a Escola Portátil de Música, que desenvolve as suas atividades na Unirio, localizada no bairro da Urca e na Casa do Choro, que fica no Centro, têm como público a ser atingido músicos que tenham uma ligação com o gênero e também voltado a uma classe média que frui desse estilo. Ou seja, em um projeto realizado dentro de um espaço já consagrado, a função do mesmo fica ligada exclusivamente ao ensino de um gênero musical e o seu resgate histórico do mesmo. Já nos projetos sociais que ensinam o choro e a música clássica em áreas “carentes”, oferecem essas opções de ensino para alunos, com um propósito de “levar” algo que não é consumido nesses territórios e que é considerado como tendo um capital cultural maior perante a música que é consumida por moradores das regiões periféricas da cidade. Não é apenas o fazer musical que está atrelado à formação em um projeto social.

Então, o questionamento que aparece é: o que deve ser feito em relação a essa abordagem? Pois creio que não podemos reproduzir e replicar apenas essas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre tais falas, por entender que sim, esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entenderem que se tratam de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica

e pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões como o funk, que é constantemente discriminado.

Entendo que, para além dessa noção salvacionista, se tratam também de espaços de resistência, os quais suscitam para esses agentes a possibilidade de disputa de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Porém, considero que existe uma tensão sobre os usos e discursos, onde essa visão salvacionista relacionada à uma ideia de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), utilizando-a como meio, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari. Portanto, durante este trabalho pude desenvolver e compreender as disputas e as tensões dentro do campo da música em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam, e como o ensino do choro em regiões periféricas da cidade, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari, se relacionam a muitos outros fatores para além do musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"*. (Tese Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CARA, Daniel; GAUTO, Maitê. Juventude: percepções e exposição à violência. In: ABRAMOVAY, M.; ANDRADE, E.; ESTEVES, L. *Juventudes:*

outros olhares sobre a diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; UNESCO, 2007, p. 171-196.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHAPARRO, Maria Pilar Cabanzo. *Mediações, circulação e consumo de choro no Rio de Janeiro no século XXI*. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ENNE, Ana Lucia Silva. Em "busca de dias melhores": cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. *RuMoRes*, v. 6, n. 12, p. 170-193, 2012.

FACINA, Adriana (Org). *Acari cultural: mapeamento da produção cultural em uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro*. Mauad: Faperj, 2014.

FEIJÓ, Marianne Ramos; DE MACEDO, Rosa Maria Stefanini. Família e projetos sociais voltados para jovens: impacto e participação. *Estudos de Psicologia*, v. 29, n. 2, p. 193-202, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. *"Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado": uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2011.

GÓES, Cláudia. *Comunicação é mídia: a (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.

HIKIJ, Rose SatikoGitirana. Música para matar o tempo intervalo, suspensão e imersão. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 151-178, abr.2006. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100006&lng=pt&nrm=iso.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre , v. 11, n. 24, p. 155-184, dez. 2005 . Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS; IBGE. «*Tabela 1172 - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH), por ordem de IDH, segundo os bairros ou grupo de bairros - 2000*» (XLS).]

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, v. 3, n. 2, p. 65-96, 2015.

SHEPHERD, John; WICKE Peter. *Music and cultural theory*. Malden: Polity Press, 1997.

SOVIK, Liv. Os projetos culturais e seu significado social. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.

TOMMASI, Livia De. Cultura da performance e performance da cultura. In: *CRÍTICA E SOCIEDADE: revista de cultura política*, v. 5, p. 100-126, 2016.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: uso da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

O *FEMINEJO* E O EMPODERAMENTO NARCÍSICO FEMININO

Leonardo Machado de Aguiar Seixas¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo uma análise dialógica da narrativa do *feminejo*, vertente contemporânea da música sertaneja brasileira feita por mulheres. Para tal, esse estudo busca estabelecer uma relação entre os enunciados narrativos nas canções *feminejas* e a realidade concreta, identificada nas figuras das intérpretes desse gênero musical e do seu público. O artigo tem como base teórica estudos de Mikhail Bakhtin como sustentação para a ideia de polifonia existente na narrativa *femineja*; Homi Bhabha, a fim de revelar a tática do hibridismo narrativo realizado pelo *feminejo*; e Gayatri Spivak como suporte à compreensão da subalternidade da origem e formação do *feminejo* com relação à música sertaneja. Ainda, esse artigo se vale dos estudos sobre o narcisismo de Christopher Lasch como esteio à descrição e entendimento das subjetividades identificadas na narrativa do *feminejo*.

PALAVRAS-CHAVE: feminejo; narcisismo; subalternidade; hibridismo; dialogismo

FEMINEJO MUSIC AND THE FEMALE NARCISSISTIC EMPOWERMENT

ABSTRACT: This article aims to analyze dialogically the narrative of *feminejo*, the newest version of the Brazilian country music made by women. To that end, this study searches to establish a relationship between the linguistic utterance in the narrative exposed in the *feminejo*'s songs and the concrete reality, identified here on the image of the singers of this music gender and its audience. This article finds foundation on studies from Mikhail Bakhtin as a support to the idea of polyphony existing in the *feminejo* narrative; Homi Bhabha, intending to reveal the tactic of narrative hybridisms in *feminejo* music; and Gayatri Spivak backing the comprehension of the subalternity in the origin and formation of *feminejo* in relation to the sertanejo music. Yet, this article avails itself of Christopher Lasch's studies on narcissism as a mainstay to the description and understanding of the subjectivities identified in the *feminejo* narrative.

KEYWORDS: brazilian country music; subalternity; narcissism; hybridism; dialogism

¹ Graduação em Letras (Português/Francês) e Mestrado em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF).

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos vimos o surgimento de uma geração de cantoras e duplas femininas ganhar espaço no universo da música sertaneja, majoritariamente masculino. Conhecido como *feminejo*, o movimento musical sertanejo constituído apenas por cantoras é responsável pela criação de um território próprio, praticamente inexistente até então. Somente por isso já poderíamos considerar o *feminejo* como um fenômeno cultural merecedor de uma análise mais profunda. Em junho de 2020, a revista Rolling Stones², em sua parte dedicada à música sertaneja, revela que houve uma ampliação na busca pelo termo *feminejo*, acumulando, desde 2014 até 2020, um crescimento de 169%.

Contudo, para além do inquestionável sucesso comercial e da galopante popularidade entre as mais diversas classes sociais, o *feminejo*, através da narrativa contida em suas canções, pode revelar traços constitutivos que estabelecem uma relação dialógica com demandas femininas, tanto contemporâneas quanto históricas, acerca das subjetividades que norteiam o modo como as mulheres são enxergadas socialmente.

Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Simone & Simaria e Naiara Azevedo são as principais representantes do *feminejo* no país, podendo ser compreendidas como fundadoras do movimento. Consequentemente, é possível dizer que elas, através do movimento musical *feminejo*, embora não se entendam como feministas, são responsáveis por levar aos mais variados recantos do país questões históricas da luta feminina por liberdade. Em entrevista ao programa jornalístico Profissão Repórter³, a cantora Simone, da dupla Simone & Simaria, ilustra bem essa relação de distância e proximidade entre o *feminejo* e o feminismo dizendo que “*tem dez centavos*” de feminismo no *feminejo*. Assim, mesmo que de forma bastante diluída, ainda que dentro de limites midiáticos permitidos e da relação estabelecida com os interesses mercadológicos, o *feminejo* tem amplificado mensagens que sempre foram restritas a grupos específicos de mulheres.

Dessa forma, embora superficial e sem engajamento formal a qualquer vertente do movimento feminista, não podemos negar ao *feminejo* a parte que lhe cabe: fazer com que mulheres de diferentes

² Disponível em: <https://rollingstonecountry.uol.com.br/noticias/sertanejo/maior-playlist-do-brasil-esquenta-sertanejo-ultrapassa-marca-de-2-bilhoes-de-streams-no-spotify.phtml>.

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=10154899274204398>.

estratos sociais se identifiquem com questões relativas à luta feminista. É justamente nesse ponto que se coloca a motivação para o estudo: a possibilidade de identificar as diferentes vozes que compõem a narrativa *femineja*. Na posição de pesquisador, busco contribuir para a produção de conteúdo sobre o tema, que ainda pouco examinado no âmbito acadêmico, apesar de ser um rico objeto de estudo para as ciências sociais.

Surgido como uma variante da sofrência, versão mais recente da música sertaneja, o *feminejo* trata preferencialmente da vida sentimental feminina. Esse mote recorrente nas canções feminejas marca uma mudança de posicionamento feminino diante da dor de amor. O *feminejo* canta o sofrimento do fim da relação amorosa, mas também revela o brio, a posição de independência e a autoavaliação do indivíduo feminino nesta dinâmica.

A partir dessa relação fundadora com a dor de amor feminina, o *feminejo* revela traços bastante característicos em sua constituição melódica e narrativa, sendo de grande relevância para sua compreensão. Dentre os mais visíveis, podemos citar a subalternidade como condição primária e o hibridismo como tática de superação. Assim como o sertanejo foi subalternizado à música caipira, o *feminejo* também ocupou essa mesma posição com relação à própria música sertaneja. Ao receberem nomes diferentes, supomos que representam ideias distintas. Desta forma, se estabelece uma espécie de hierarquia, onde um possui mais valor que outro. Uma possível fuga dessa condição subalterna seria o hibridismo, onde, através da mesclagem com outros elementos, podemos ver surgir um elemento novo.

Há ainda outro traço do *feminejo* sobre o qual me debruço nesse artigo: o empoderamento nascido da identificação narcísica. Exposto na banalização da vida virtual e exibido em redes sociais, o narcisismo tem se revelado cada vez mais claramente como o traço característico das sociedades contemporâneas, e isso inclui as mulheres. As cantoras *feminejas* são como exemplos de êxito feminino para muitas mulheres na contemporaneidade. Assim, como se fossem procuradoras do seu público, elas oferecem instrumentos pelos quais é possível às mulheres ouvintes do gênero *feminejo* sentirem felicidade e satisfazer seus desejos de superação da dor. Dessa forma, a

necessidade narcísica de ter constantemente sua imagem associada à uma ideia de perfeição, a performance da *sofrência femineja* viabiliza campo onde a mulher, que se recupera de uma separação amorosa, pode ser vista como um indivíduo resiliente, forte e de sucesso.

Para fins elucidativos, afirmo que as propostas aqui elaboradas se referem apenas a uma parte da população feminina brasileira e não à sua totalidade. Contudo, pela temática da dor de amor, o *feminejo* é capaz de ampliar seu alcance, revelando outros traços subjetivos do universo mais amplo do feminino na atualidade no Brasil.

O uso do termos 'empoderamento' é consciente e tem o objetivo de marcar o esvaziamento do termo no campo acadêmico pela sua simplificação no âmbito popular. A mudança ocorrida no termo se congrega harmoniosamente com a ideia de feminismo que o *feminejo* exala em suas narrativas. A maneira que o *feminejo* compreende a ideia de 'empoderamento' é análoga ao entendimento popular, simples e alheio a problematizações mais profundas. Por isso, a narrativa proposta pelo *feminejo* torna pautas da luta feminista inteligíveis a mulheres de diferentes estratos sociais.

SUBALTERNIDADE E HIBRIDISMO: A HERANÇA SERTANEJA DO FEMINEJO

No início do século XX, os termos 'caipira' e 'sertanejo' eram usados como sinônimos para identificar o homem do campo e sua cultura. Esses termos também eram usados para designar o estilo de música que não tivesse suas origens nos grandes centros urbanos. Respirando ares da *Belle époque* européia, a cidade do Rio de Janeiro, capital do país à época, passou por uma série de reformas que a tornaram em referência de urbanidade e progresso para o restante do país. Assim, é possível supor que se estabelece mais fortemente a lógica de que os centros mais urbanizados representavam o futuro e o progresso humano, enquanto as localidades rurais eram símbolo de uma vida pertencente ao passado e desligada do desenvolvimento.

Com os movimentos migratórios ocorridos no território nacional, indivíduos originários de zonas rurais chegavam aos centros urbanos trazendo consigo hábitos e gostos ligados à vida campesina. Desse encontro surge o estranhamento de ambos os lados; as diferenças se revelam e o preconceito se impõe: o indivíduo campesino

tem sua imagem atrelada à ideia do atraso, preguiça e ignorância. Isso pode ter dado início ao distanciamento dos significados entre os termos caipira e sertanejo. No contexto musical, esses termos identificam a música criada pelo homem campesino, porém, em territórios diferentes: caipira para aquela nascida no campo e sertaneja para aquela criada nos centros urbanos. Evidentemente, essa mudança leva a outras. Impulsionada pelo desejo de se afastar da imagem de atraso, a música sertaneja busca distanciar-se de suas origens, passando a apropriar-se de signos da modernidade urbana que influenciam na sua representação imagética e em sua sonoridade. Assim, poderíamos supor que a cultura sertaneja, tal qual a conhecemos atualmente, se produziu a partir do processo de aproximação do sujeito campesino ao modo de vida urbano.

Gustavo Alonso em sua tese (2011), diz que por volta dos anos 1960/70, como resultado de um olhar voltado para a elaboração de um quadro de elementos representativos da cultura nacional, intelectuais estabelecem a música caipira como uma espécie de guardiã de uma tradição brasileira, detentora da pureza da cultura do indivíduo do campo e verdadeira representante da cultura popular do país. Logo, a música sertaneja recebeu o rótulo de impura e híbrida. Essa dinâmica revela a posição de subalternidade da música sertaneja diante da caipira, classificada como gênero musical de menor valor, não sendo reconhecida como representante da genuína cultura brasileira.

A subalternidade sertaneja, inexistente quando os termos caipira e sertanejo tinham o mesmo significado, se revela de forma clara e inequívoca. Temos duas categorias de um mesmo elemento, contudo, de classes diferentes. Para Gayatri Spivak, o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros no estrato social dominante” (SPIVAK, 2014, p.13). Isso dá sustentação à tese de que a música sertaneja ocupou durante muito tempo uma posição de subalternidade com relação à música caipira. Ao ser eleita partícipe da autêntica cultura nacional, a música caipira é acolhida, de certa forma, pela estrutura hegemônica. Ao ser cooptada pelo poder que determina

o que tem valor ou não, fica perceptível o ato de neutralização do *outro*, sendo este, a música sertaneja.

Ainda de acordo com o pensamento spivakiano, o subalterno é um não registrado ou não registrável, visto como incapaz de agir como agente da ação hegemônica, sem valor para o Estado na constituição da identidade nacional. Dessa maneira, ao descredenciar a música sertaneja, busca-se silenciá-la, tentando que se mantivesse no lugar que lhe fora ideologicamente designado, a invisibilidade. Há nesse ato a intenção de elaborar uma história única, como diz Chimamanda Adichie (2019), com o apagamento de outras trajetórias paralelas. No entendimento da classe de intelectuais da época, a predileção pela música caipira em detrimento da sertaneja como símbolo nacional se dá motivada pela busca de autenticidade, onde a pureza virginal se mantém imaculada. Contudo, entendendo que não existe na realidade social um sujeito livre ou puro de contaminações externas, é sem sentido a compreensão de que a música sertaneja seja mestiça e a caipira não.

A fim de se libertar dessa posição desfavorável, a música sertaneja lança mão de tática de sobrevivência e busca se renovar. Como nos lembra Homi Bhabha (1998), é da hibridização que nasce o novo. Assim, a música sertaneja passa a se misturar mais deliberadamente àquilo que era popular na programação das rádios, principalmente as músicas paraguaias e mexicanas. Dessas hibridizações são não só visíveis as mudanças na parte melódica, com a introdução de instrumentos e harmonias incomuns ao universo caipira, mas também em suas narrativas. O homem sertanejo, agora morador da cidade, passa a cantar a realidade campesina apenas como signo saudosista de uma vida pregressa. Assim, torna-se cada vez mais recorrente a narrativa da vida do homem do campo em uma realidade urbana. Como consequência disso, é possível observar a semelhança entre as duplas sertanejas da época e o *cowboy* estadunidense.

Segundo Bhabha, a noção de hibridismo implica tanto em uma condição quanto em um processo. Ao aplicarmos essa lógica à música sertaneja, podemos entender que esta atende aos dois requisitos, pois sua condição de subalternidade à música caipira a leva ao processo de emancipação da sua própria genealogia. A busca por se constituir

como gênero musical independente aproxima a música sertaneja de outros estilos de música. Isso estabelece uma relação de rivalidade cultural, onde são colocados em contato dois sistemas de valores e verdades que se questionam, se enfrentam e se sobrepõem, produzindo um terceiro elemento, igual e diferente daqueles dos quais se constituiu. Confirmando o raciocínio de Bhabha, que diz que o surgimento do novo está alicerçado ao hibridismo, podemos entender a música sertaneja como fruto de uma posição de subalternidade que leva ao hibridismo da música caipira com outros gêneros latino-americanos como por exemplo a guarânia paraguaia, o bolero mexicano, o chamamé argentino e o country estadunidense.

Após essa breve tentativa de identificar e ressaltar traços característicos da música sertaneja que possibilitem estabelecer uma espécie de filiação com o *feminejo*, é possível considerar que o *feminejo* é herdeiro direto das características sertanejas de subalternidade e hibridização. É também possível considerarmos que o *feminejo* tem sua origem na subalternidade, pois, fazendo um paralelo entre as relações caipira/sertanejo e sertanejo/*feminejo*, é possível identificar essa posição subalterna. Se fosse parte integrante da música sertaneja, o nome *feminejo* não teria razão de ser. Então, nomeia-se assim com o intuito de marcar a separação entre um e outro, deixando claro que não são a mesma coisa. O gênero sertanejo é o original e o *feminejo* é a cópia, o impuro. Além disso, com o conceito spivakiano do *outro* (2014), podemos compreender que, da mesma forma que a música sertaneja era o *outro* da música caipira, o *feminejo* é o outro do gênero sertanejo.

Ademais, podemos identificar que a tática utilizada pelo *feminejo* para escapar da subalternidade foi a mesma da música sertaneja, o hibridismo. O *feminejo* se constitui sonoramente a partir da mesma identidade melódica e rítmica da *sofrência*, versão mais recente da música sertaneja. Além dessa semelhança, o *feminejo* se aproxima também das narrativas das canções interpretadas pelas duplas masculinas sertanejas. Essa é outra característica da subalternidade, pois o sujeito precisa se valer de elementos externos à sua cultura para se fazer ouvido. Contudo, no *feminejo*, a tática

guardava em si uma estratégia de aproximação da realidade feminina à masculina através da aproximação de suas narrativas.

A cantora Marília Mendonça começou sua carreira compondo canções para duplas e cantores homens. Isso fez com que ela escrevesse letras mais condizentes com o universo narrativo masculino. O passo seguinte foi ela mesma cantar suas canções sem que o universo narrativo fosse alterado. O produtor musical Eduardo Pepato⁴, responsável por inúmeras canções de sucesso, foi o encarregado pela produção do disco de grande sucesso de Maiara & Maraisa, 'Ao vivo em Goiânia'. Nesse disco, que as elevou ao cenário nacional, Maiara & Maraisa exibem uma linha melódica e narrativa semelhante às de Marília Mendonça, com quem fazem parceria recorrente nas composições e nos shows – Marília e as irmãs lançaram em 2020 o DVD 'Patroas'⁵, produto nascido do sucesso⁶ das *lives* realizadas durante o período de quarentena no país.

O produtor enxergou a possibilidade de uma mudança no estilo das cantoras sertanejas. Assim, ainda que guardassem suas características próprias, Pepato produziu Marília Mendonça e Maiara & Maraisa de modo que soassem diferentes de outras cantoras sertanejas, como Paula Fernandes, que não é vista como uma figura pertencente ao *feminejo*⁷. Essa mudança no eixo narrativo (também rítmico e melódico) das canções sertanejas cantadas por mulheres é onde se dá o ponto de contato entre o *feminejo* e as demandas feministas da contemporaneidade.

A POLIFONIA FEMINEJA

Ainda que o *feminejo* expresse em sua narrativa a ideia da mulher forte, resiliente, capaz de superação da dor, de se proporcionar felicidade independente de qualquer coisa, em determinados momentos podemos perceber atravessamentos da lógica machista. Há uma comparação entre o modo de sofrer por amor das personagens femininas das canções *feminejas* e os personagens masculinos das canções de *sufrência* (nova vertente da música sertaneja). Nas narrativas *feminejas* encontramos mulheres que se colocam de maneira forte diante da dor, com brio diante da traição, altivez na separação e suficientemente independentes para, publicamente, 'afogar as mágoas'

⁴ Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/08/08/conheca-eduardo-pepato-o-ex-office-boy-que-produz-os-hits-do-sertanejo.htm>.

⁵ Disponível em: <https://istoe.com.br/as-patroas-do-sertanejo/>

⁶ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

⁷ Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/variedades/celebridades/aps-brigas-paula-fernandes-isolada-e-enfrenta-crise-na-carreira/585703>.

com grandes doses de álcool. Essas são características ligadas ao universo masculino. A exibição de comportamentos iguais entre homens e mulheres quando em meio às dores de amor mostra que novas subjetividades constroem a mulher contemporânea. Isso é um reflexo da luta feminista por igualdade entre os gêneros.

A primeira canção de sucesso nacional de Marília Mendonça, *Infie!*,⁸ mostra uma mulher que retira de sua vida aquele incapaz de cumprir com a promessa de amor, sem remorso, sem medo. A personagem da canção leva seu parceiro infiel à casa de sua amante e o entrega a ela dizendo que “*não perdi nada, acabei de me livrar*”⁹. Contudo, da mesma forma que Marília é capaz de descrever esse tipo de mulher moderna que não se deixa abater diante da dor, ela também reproduz pensamentos machistas na canção *Amante não tem lar*¹⁰. Na canção, o eu-lírico assume a culpa por ter se envolvido com um homem casado. Ao assumir a responsabilidade pelo ato, o maior castigo para a “amante infiel” é não casar. Toda essa lógica de inocência masculina na traição (culpabilização da mulher) e do matrimônio como a grande recompensa, especialmente para a mulher, são reflexos do pensamento machista estrutural.

Assim, vemos mais de uma voz na constituição da narrativa *femineja*, vozes que se colocam de forma controversa uma à outra. Ao mesmo tempo que algumas canções trazem enunciados que dão suporte à muitas pautas da luta feminista, vemos outras que reproduzem a lógica machista. Este seria um exemplo bastante oportuno da polifonia existente na narrativa *femineja*, pois diz Bakhtin: “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]” (1999, p. 46). Dessa forma, vemos que o *feminejo* possui uma narrativa de inovação e, simultaneamente, uma outra de sedimentação. Essas duas formas constituem uma só narrativa, a do *feminejo*.

O FEMINEJO E O FEMINISMO “DE VITRINE”

Como vimos, o *feminejo* nasceu de uma estratégia do mercado musical, elaborada por um produtor musical que se valeu de um

⁸ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/infiel/>.

⁹ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

¹⁰ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/amante-nao-tem-lar/>.

cenário onde pautas do movimento feminista se encontram em pleno debate. Não diminuo aqui o talento e a intenção das cantoras, duplas e compositoras. Contudo, é preciso reconhecer que há uma confluência de interesses do sistema capitalista com vertentes ideológicas que chegam ao debate público. Se há demanda por referências femininas que representem seus valores na contemporaneidade, o poder hegemônico se encarregará de forjá-las através dos canais de divulgação da indústria cultural, como as mídias em geral. Como discípulos que levam a boa nova às massas, os artistas funcionam como agentes do pensamento hegemônico, estabelecendo normas de conduta e padrões a serem seguidos.

Dessa forma, o *feminejo* é um produto cultural de massa que vem revelar uma maneira diferente das mulheres se colocarem diante da dor de amor. A dor da separação é inexorável, contudo, o sofrimento pode ser opcional. Canções como *Infiel*¹¹ de Marília Mendonça, *50 reais*¹² de Naiara Azevedo, *Loka*¹³ da dupla Simone & Simaria revelam a busca pela superação da dor através de métodos bastante semelhantes aos masculinos, como a participação em festas e bebedeiras; diferentes daquelas cantadas por outras intérpretes femininas sertanejas ou, até mesmo, de outros gêneros, onde a mulher geralmente assume uma posição de sofrimento submisso e contido.

No cenário musical brasileiro contemporâneo, além do *feminejo*, talvez apenas o *funk* ofereça às mulheres a possibilidade de romper com normas relacionadas à conduta feminina. Por exemplo, em *Eu não sou novela*¹⁴, canção composta e interpretada por Marília Mendonça, o eu-lírico entende que está em uma relação afetiva cujo futuro se mostra pouco promissor. Ainda assim, ela se permite viver tal relação de maneira casual e descompromissada. No trecho final da letra da canção, encontramos alguns versos que revelam uma mulher livre e independente emocionalmente, capaz de encontrar prazer e satisfação ainda que esteja em relações afetivas mais informais e efêmeras. Assim, temos um eu-lírico feminino bastante distinto daquele que habitualmente integra o universo narrativo das canções sertanejas interpretadas por mulheres, geralmente ancorado no amor romântico. Quando Marília diz que “quanto mais provoco, mais você se assanha / já vi que te ganhei na manha / vou embora mas não estranha / é que

¹¹ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

¹² Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/naiara-azevedo/50-reais/>.

¹³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/simone-simaria-as-colequinhas/loka/>.

¹⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marilia-mendonca/nao-sou-novela/>.

eu não sou novela / por favor, não me acompanha”¹⁵, ela não está descrevendo uma relação na lógica do amor romântico. A relação retratada na canção não tem a perspectiva do ‘grande amor da vida’ e nem de uma dolorosa decepção amorosa.

¹⁵ Disponível em: <https://www.letlas.mus.br/marilia-mendonca/nao-sou-novela/>.

EMPODERAMENTO FEMININO E NARCISISMO

O mito de Narciso tem sido utilizado como ferramenta para a compreensão do homem ao longo de nossa história. Na contemporaneidade, o narcisismo é visto como uma “metáfora da condição humana”, como nos explica Christopher Lasch em seu livro *A Cultura do Narcisismo* (2018). De acordo com o pensamento laschiano, as décadas de 1960 e 1970 foram o nascedouro da busca desenfreada do indivíduo pela sua autenticidade e por uma “tomada de consciência”. Nos EUA, o *American way of life* havia criado cenários domésticos uniformes, onde todos eram norteados pelas mesmas normas e se assemelhavam bastante entre si.

Tomado pela possibilidade de um iminente colapso da civilização humana, uma vez que essa se encontra diante de sérias ameaças ao meio ambiente, prováveis guerras com armamentos nucleares, o indivíduo não mais vê o futuro como um lugar de esperança. A salvação humana não reside mais no porvir. E ainda que o conceito baumaniano de retrotopia (2017) dê voz à parte mais conservadora da população, identificando o desejo cada vez mais evidente daqueles que se deixam seduzir por um sentimento saudosista de retorno a uma “época de ouro”, outros tantos andam descrentes que a solução para os problemas humanos se encontre no passado. Sem ter para onde correr e sem expectativas de poder melhorar o mundo em que habitam, os indivíduos se convenceram de que a solução estaria na melhora de seu psiquismo, sentir e viver plenamente seus desejos e emoções aqui e agora.

Assim, atividades de lazer, entendidas como terapêuticas, proporcionam o campo para a auto satisfação, que, por sua vez, está atrelada à retórica da “autenticidade” e da “tomada de consciência”, pois o sujeito é socialmente definido através de suas práticas cotidianas. Dessa forma, o indivíduo se volta para si mesmo, levando a um distanciamento da política e um repúdio ao passado. Viver o

momento é a paixão dominante, pois só podemos ser felizes aqui e agora. Buscam-se a saúde, a segurança física, a impressão ou a ilusão momentânea de um bem-estar pessoal, pois a atmosfera atual não é religiosa, mas sim terapêutica. Ideias como “cuide-se”, “aceite-se como é”, “respeite-se”, “ame-se em primeiro lugar”, são retóricas contemporâneas tidas como essenciais à vida satisfatória. Tudo isso pode ser resumido na busca compulsória e constante por felicidade. A substituição de uma perspectiva religiosa pela terapêutica visa a extinção das inibições e a gratificação imediata das pulsões.

É precisamente nesse contexto de busca por felicidade através da autenticidade e da constante satisfação pessoal que o narcisismo ganha força e torna-se o traço social marcante da contemporaneidade. Ao voltar o olhar para si mesmo e seus desejos, o indivíduo se distancia da existência do outro e de suas necessidades. Entretanto, sua aparente emancipação social, familiar ou de contendas institucionais em geral, não lhe promovem a liberdade de ser autônomo. Pelo contrário, ela contribui para a insegurança pessoal, que só pode ser controlada quando o narciso vê seu reflexo na atenção dos outros, sejam os *likes*, *followers* ou qualquer outro tipo de recompensa, virtual ou não. O narcisismo representa essa dimensão psicológica da dependência. Então, o sujeito narcisista precisa dos outros para que se sinta estimado, não conseguindo uma vida satisfatória sem um público que o admire

Na contemporaneidade, o sujeito narcisista não é mais definido apenas como o ególatra que nutre um amor excessivo a si mesmo. Hoje, esse sujeito é compreendido como alguém psicologicamente frágil e incapaz de lidar com a alteridade. Ele não aceita a marginalização e adapta-se às expectativas dos que os cercam. Vassalo do reconhecimento alheio, o narcisista necessita de sua claque que, por identificação, é vista como reflexo/extensão dele mesmo.

Assim, compreendo que o narcisismo contemporâneo se distingue do mito original na questão da sujeição ao outro no seu processo interno. Lasch, interpretando o cenário social e seus direcionamentos narcísicos, traz para o debate a necessidade de autenticidade. Esse é o traço identitário que aproxima o público das canções. As canções *feminejas* possibilitam a performance da

superação sobre a dor e a conquista da felicidade. Ao se identificar com a dor narrada nas canções, o público feminino de *feminejo* consegue o reconhecimento daqueles que a cercam, sua claqué particular. Simultaneamente, ao se identificar com a dor, entende que a norma é a postura forte e independente das personagens das letras. A performance da *sofrência*¹⁶ proporciona à mulher sofrente a chance de se mostrar como as personagens das canções, isto é, forte, resiliente e capaz de promover felicidade a si mesma. Isso a coloca como alvo de admiração, pois se mostra de acordo com a norma vigente.

Com a popularização do termo empoderamento, é possível supor que seja por esse viés que o *feminejo* se aproxima do feminismo. Em sua mais recente onda, o feminismo vê algumas de suas pautas de luta voltarem a circular pelos mais variados estratos sociais, sendo isso ocasionado pela divulgação mais intensa através da grande mídia. Além de programas de televisão¹⁷, vemos, na contemporaneidade, muitas obras de dramaturgia para a televisão aberta que tratam direta e indiretamente de pautas feministas¹⁸. Contudo, há um espaço enorme entre a luta política feminista e o que é vinculado midiaticamente.

Da mesma forma, o feminismo chega bastante diluído à narrativa do *feminejo*, pois esse o acessa apenas como uma fonte de identificação, a fim de angariar público. Ainda que falte conteúdo substancial e engajamento formal à luta feminista, o *feminejo* tem possibilitado o diálogo de algumas questões importantes à existência feminina. Marília Mendonça e Simone (irmã de Simaria) são o retrato da autoaceitação ao não cumprirem as exigências com relação ao peso estabelecido pelo padrão de beleza vigente. Contudo, todas as outras cantoras reconhecidamente pertencentes ao movimento feminejo buscam se mostrar de acordo com a referência de beleza socialmente prestigiada, que no caso é o corpo magro. Recentemente, na edição de 2020 do programa *Criança Esperança* da Rede Globo de Televisão, Maraisa (irmã de Maiara) causou espanto até mesmo entre seus fãs¹⁹ ao apresentar diferenças claras em sua fisionomia, o que pode indicar procedimentos estéticos. Não há cantoras negras no *feminejo*, logo, não há qualquer referência às demandas do feminismo negro. A identificação do público se dá quando o *feminejo* trata de questões

¹⁶ Disponível em: Ato público de ingerir bebida alcoólica, ouvir e dançar música sertaneja de *sofrência* como um ritual de libertação da dor da separação

¹⁷ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/53156-2/>.

¹⁸ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/31/politica/1509477769_318576.html.

¹⁹ Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/televisao/2020/09/5996357-maraisa-aparece-diferente-na-globo-e-publico-comenta---estranha.html>.

cotidianas da grande maioria das mulheres, como a violência doméstica, por exemplo, abordada na canção *Ele bate nela*²⁰ de Simone e Simaria. Nenhuma delas é lésbica, logo, também não são contempladas questões da luta LGBTQ, acolhidas por algumas vertentes do movimento feminista contemporâneo.

²⁰ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/simone-simaria-as-colequinhas/ele-bate-nela/>.

Com referência mais especificamente à dor de amor, as canções trazem mulheres que buscam superar seu sofrimento com liberdade e autonomia, de maneira bastante análoga à masculina, consumindo álcool, se aventurando em baladas. Esses são de fato exemplos de empoderamento feminino, no entanto, são questões relativas a mulheres que possuam um mínimo de independência financeira, e isso nos leva a um corte considerável da população feminina. Mulheres que não encontram representatividade na narrativa *femineja* (negras, lésbicas e pobres) ainda são cooptáveis pelo sistema de consumo, que se vale do viés da ideologia feminista. Isso se dá exatamente através do sentimento narcísico. Como nos lembra Lasch, o vazio interior, a solidão e a inautenticidade não são em absoluto sentimentos irrealis ou raros em nossa sociedade. Eles não nascem das condições próprias das classes média ou superiores, mas sim do clima de guerra moral que domina a sociedade, da insatisfação que vem da nossa falta de confiança no futuro.

Quando o sujeito comum se dá conta de que sua existência não será célebre, que sua significância na história humana será pífia, ele busca satisfazer-se por representação, como se buscasse se aquecer na luz das estrelas midiáticas. Os meios de comunicação em massa, com seu culto às celebridades, criaram uma sociedade de admiradores fanáticos, que alimentam o sonho de glória e renome, como se vivessem por procuração. Após essas considerações, é possível ver claramente os pontos de interseção entre os traços de feminismo existentes no *feminejo*, entendidos através de exemplos de empoderamento feminino, e as características do narcisismo contemporâneo.

Ainda é possível outra suposição acerca do *feminejo* e o sentimento contemporâneo do narcisismo. No mito original, a maldição narcísica de amar com tamanha intensidade sem ser capaz de possuir a pessoa amada podem ser identificados na canção "Todo

mundo vai sofrer”, de Marília Mendonça. Marília canta a frustração de amar e não ser correspondida. Vejamos a letra.

A garrafa precisa do copo / O copo precisa da mesa / A mesa precisa de mim / E eu preciso da cerveja / Igual eu preciso dele na minha vida / Mas quanto mais eu vou atrás / Mais ele pisa / Então, já que é assim / Se por ele eu sofro sem pausa / Quem quiser me amar / Também vai sofrer nessa bagaça / Quem eu quero não me quer / Quem me quer não vou querer / Ninguém vai sofrer sozinho / Todo mundo vai sofrer.

Nessa letra, Marília não canta apenas a maldição de Narciso mas também o seu desejo de ver o mundo como reflexo. Além de amar quem não a ama, por conseguinte, não conseguir com que seu desejo se concretize, pois não encontra correspondência, o eu-lírico da canção decreta que todos também devem sofrer como ela. Se ela sofre, todos no seu entorno também devem sofrer, pois são uma extensão dela mesma. Narciso quer um mundo feito à sua imagem e semelhança. Ainda, de uma maneira ou de outra, a mulher da canção também tem uma atitude que podemos reconhecer como sendo de empoderamento. Ela decide sair da posição de subalternidade à espera de um amor que não é correspondido e seguir em frente com sua vida. Contudo, determina que o mundo ao seu redor seja de sofrimento, em correspondência com seu mundo interior.

CONCLUSÃO

É viável supor que o *feminejo* é uma ferramenta que democratiza o conteúdo do movimento feminista, levando-o a grupos sociais que até então se viam excluídos do debate. Para tal, entendo que exista uma simplificação no discurso feminista existente no *feminejo*, trazendo uma visão bastante superficial de questão que demandam análises mais aprofundadas. Mas a fala simplista sobre questões complexas tende não só a ampliação do alcance de tais questões como também possibilita que sejam distorcidas. A polifonia existente na narrativa *femineja* revela traços distintos, pertencentes a lógicas opostas. A lógica social patriarcal, onde o homem ocupa a posição de protagonismo, passa por um processo de questionamento e confronto com vários setores sociais mais progressistas que se

adunam ao pensamento feminista. O *feminejo* nasce em meio a esse embate ideológico e, por consequência, exhibe enunciados narrativos que se opõem, por vezes reforçando a ideia de emancipação feminina e, em outras, reproduz a prática ligada ao pensamento machista de subalternidade da mulher.

Diante do cenário analisado, poderíamos responder Spivak dizendo que o subalterno pode falar, mesmo que essa fala reproduza ainda aqui e ali o discurso hegemônico, pois ainda é preciso emular comportamentos considerados masculinos para que a mulher possa ser ouvida e respeitada em sua opinião sobre a sua própria realidade. Dessa maneira, revela-se uma figura feminina muito menos limitada pelas amarras do patriarcado, segura de si e de suas conquistas. E mesmo que a narrativa *femineja* não possua um engajamento político dentro do movimento feminista, ainda que a narrativa reproduza apenas ecos de uma luta histórica das mulheres, e ainda que a popularidade do mote para as canções esteja sustentada por interesses do consumo, ainda assim, é importante compreender que mesmo diluído em um cenário de espetacularização, o *feminejo* traz uma brisa nova à vida das brasileiras, arejando subjetividades e popularizando temas entre grupos de mulheres em todo o território nacional que jamais seriam acessadas por textos acadêmicos ou movimentos políticos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADICHIE, Chiamamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 2019.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Tese Doutorado (UFF): Niterói, 2011.

BAHKTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução Renato Aguiar – Rio de Janeiro. Zahar, 2017.

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

LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme*. Paris: Flammarion, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DA COLONIALIDADE: REFLEXÕES SOBRE AS DANÇAS KIZOMBA E URBANKIZ EM WORKSHOPS INTERNACIONAIS

Paolla de Souza Thomaz¹

RESUMO: Evidenciando a importância que a dança tem na cotidianidade da cultura angolana, esta pode ser entendida como meio singular para a tessitura de redes de sociabilidade e fortalecimento de pertença, sendo de profundo interesse dos estudos antropológicos e culturais a observação de suas dinâmicas de mediação, onde as pessoas criam diariamente seu senso de coletividade, com sentidos e razões de ser únicos em comparação a outras culturas. Como fica então essa dinâmica quando uma de suas danças mais populares, a Kizomba, se globaliza a partir da Europa e se modifica consideravelmente até ganhar outra nomenclatura? Este artigo pretende observar essa questão a partir de reflexões sobre a colonialidade nos workshops internacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Kizomba; Dança; Urbankiz; Colonialidade.

OF COLONIALITY: REFLECTIONS ON KIZOMBA AND URBANKIZ DANCES IN INTERNATIONAL WORKSHOPS

ABSTRACT: Evidencing the importance that dance has in the daily life of Angolan culture, this can be understood as a unique means for the weaving of networks of sociability and strengthening of belonging, being of profound interest in anthropological and cultural studies the observation of its mediation dynamics. , where people daily create their sense of collectivity, with unique meanings and reasons compared to other cultures. How then is this dynamic when one of its most popular dances, the Kizomba, globalizes from Europe and changes considerably until it gains another nomenclature? This article intends to observe this issue from reflections on coloniality in international workshops.

KEYWORDS: Kizomba; Dance; Urbankiz; Coloniality.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) pela UFF. Graduada em Estudos de Mídia pela UFF. E-mail: paollathomaz@gmail.com.

INTRODUÇÃO

No mundo dos workshops internacionais de dança, duas danças com origens africanas protagonizam um embate acalorado: Kizomba e Urbankiz. A primeira advinda de Angola e a segunda uma releitura da Kizomba a partir do ponto de vista europeu, têm representantes que brigam por espaço nos eventos e academias de dança. Mas o que em um primeiro momento pode parecer apenas uma discussão de diferença de passos e/ou interpretação corpórea, é, na realidade, um embate de relações de poder que agem sobre todo o processo, desde as dinâmicas de subjetivação das danças até a forma como estas foram globalizadas, uma vez que, apesar do período colonial ter se encerrado historicamente, suas consequências permanecem ativas em vários aspectos no sistema-mundo moderno/colonial. Para esse fim, contextualizaremos a origem de ambas as danças e discutiremos sobre colonialidade e corpo-política do conhecimento, além de fazer uma descrição mais adensada sobre os workshops, a fim de evidenciar a conjuntura colonialista que paira nesta disputa.

CONTEXTUALIZANDO O OBJETO DE ESTUDO: KIZOMBA E URBANKIZ

Nas décadas de 1950 e 1960, fazia parte da cotidianidade angolana reunir-se em festas de quintal para socializar e dançar ritmos típicos como o Semba. Essas reuniões ficaram conhecidas por Kizombadas, que etimologicamente vem do quimbundo, uma das línguas faladas no país, significando “festa” ou “confraternização”. Dado o caráter de importância da dança nas culturas africanas, como forma de exibição de domínio dos passos os dançarinos “riscavam o chão”, fazendo passadas estilosas do semba em contato com o chão, lugar dos seus ancestrais. No entanto, era cada vez mais difícil importar instrumentos musicais para as bandas que tocavam nas festas. Por esse motivo, estes foram sendo gradualmente substituídas por batidas improvisadas por meios eletrônicos. O ritmo musical passou a ficar menos corrido e acompanhando a tendência, as passadas progrediram para um movimento mais lento. Este estilo começou a consolidar-se na década de 1980 levando ao aparecimento do ritmo musical e da dança conhecido por Kizomba.

O nascimento da dança, no entanto, se deu num período intenso de guerras consecutivas que levaram as condições de vida no país tanto econômicas quanto de infraestrutura, acesso ao trabalho, escolarização, política e lazer a se tornarem ínfimas, ceifando alternativas senão a emigração aos situados em Angola, tanto do retorno de portugueses e seus descendentes ao país natal, quanto de angolanos em condição de refúgio, que escolheram majoritariamente Portugal. Os costumes angolanos passam assim a coexistir com o cotidiano lusitano e a Kizomba, nascida num contexto familiar/íntimo, é realocada em espaços de dança, nas discotecas e posteriormente em aulas nas academias de ritmos.

Lisboa acabou por funcionar como a “janela aberta” para a visibilidade da *Kizomba* enquanto dança de salão. Inês Pinto, promotora do *Áfricadançar*, concurso internacional de *Kizomba*, iniciado em 2007, afirma que as suas idas às discotecas eram, não tanto para dançar, mas para estar e conhecer os espaços. As discotecas africanas, em Lisboa, acabaram por se transformar nos lugares de divulgação da *Kizomba* pelo mundo e a face mais visível das danças de raiz africana. Durante a entrevista Inês Pinto afirmou igualmente que a *Kizomba* “é uma dança da diáspora (...) foi projectada pelo mundo, a partir de Lisboa.” Pelas conversas que mantive com os meus interlocutores apurei que a dança era classificada como “africana” e as classificações mais específicas foram sendo encontradas a partir do momento em que passa a ser ensinada. (SOARES, André. 2015, p. 27)

Situada em outra cultura e em contato com gêneros distintos de danças, a Kizomba sofreu influências musicais e coreográficas de estilos como R&B, rap, hip hop, eletrônica e dance e dos passos de outros ritmos a dois, principalmente o zouk, nascendo o *Urbankiz*, consideravelmente diferente da Kizomba dançada em Angola. Esta, com corpos mais afastados, retilíneos e endurecidos, foi globalizada. O fato é que as danças na Europa já há muito tempo eram manejadas enquanto produto cultural, a fim de entreter e trazer novidades aos participantes de aulas e principalmente workshops. Nessa nova lógica, a Kizomba passou a ser vendida como exótica, recebendo a alcunha de “a dança mais sexy do mundo”. Obviamente desagradados, os angolanos tiveram suas críticas abafadas, acusados de essencialismo.

Observando mais atentamente, vemos a dança de uma ex-colônia ser exportada enquanto produto cultural pela ex-metrópole cerca de duas décadas depois da obtenção da independência. Dança essa, inclusive, que está associada à outra lógica e presente em quase todas as esferas e localidades angolanas e que foi restringida a espaços apropriados para execução no território lusitano, modificada, exotizada, ressignificada e exportada a partir de Lisboa. Evidenciando a importância que a música e a dança têm na cotidianidade dos bairros periféricos de Luanda, ambos podem ser entendidos como meio singular para a tessitura de redes de sociabilidade e fortalecimento de pertença, sendo de profundo interesse dos estudos antropológicos e culturais a observação de suas dinâmicas de mediação, onde as pessoas criam diariamente seu senso de coletividade, com sentidos e razões de ser únicos em comparação com outras culturas.

Nos festivais onde estive, há muito esta dupla aparição da *Kizomba* que é criticada, porque para se “vender” tem que contemplar aspectos competitivos e transformar-se do “original”, por outro lado deve permanecer entre os puristas como “tradicional”, remetendo para a “festa de quintal” como algo primordial da cultura africana incluindo, claro, o sagrado e o secular. (SOARES, André. 2015, p. 38)

Convencionaram-se dois argumentos a favor do Urbankiz: o primeiro o entende como igualmente Kizomba, portanto não merecedor de acusações, enquanto o segundo vê o Urbankiz como outra dança, derivada da Kizomba, mas independente. Em ambos os casos, o enfoque do impasse é o movimento da dança e não os contextos em que esta disputa está inserida. Essa pesquisa tende a concordar com o segundo argumento, mas complexificando ainda mais a questão. Entender vertentes substancialmente diferentes em movimento e lógica como a mesma coisa é destituir a dança de seu caráter territorial enquanto prática cultural local e do câmbio que ocorre no contato entre duas culturas. A cada novo território, nova vivência e saber cultural, a dança, como uma esponja, deixa-se absorver determinados aspectos. Ao mesmo tempo, ainda que se torne outra, não é independente. O Urbankiz é uma hibridação e, por assim o ser, está passando a ocupar mais lugares do que a Kizomba de Angola. Para entender por que isso é um problema precisamos atentar

para as colonialidades do poder, do saber e do ser e para as corpo-políticas do conhecimento.

APROFUNDANDO A DISPUTA: COLONIALIDADE E CORPO-POLÍTICA DO CONHECIMENTO

O que parece uma discussão sobre movimento é na realidade uma questão de colonialidade. Devemos ratificar que a modernidade está profundamente ligada à experiência colonial, e mesmo com o fim do colonialismo histórico, suas consequências reverberam político-econômica e culturalmente, e as estruturas de poder e subordinação implementadas nas administrações coloniais continuam a ser reproduzidas no que Grosfoguel (2008) chama de “sistema-mundo patriarcal/ capitalista/ colonial/ moderno/ europeu”.

Com a descolonização jurídico-política saímos de um período de “colonialismo global” para entrar num período de “colonialidade global”. Embora as “administrações coloniais” tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia/euro-americana. As antigas hierarquias coloniais, agrupadas na relação europeias versus não-europeias, continuam arreigadas e enredadas na “divisão internacional do trabalho” e na acumulação do capital à escala mundial (GROSFOGUEL, 2008, p.126)

A dança ganhou o mundo e ficou globalmente conhecida ao ser exportada a partir de Portugal, não de Angola, sendo grudada no estereótipo sexual do corpo negro africano ao ser apelidada de “dança mais sexy do mundo”. O que poderia ser diagnosticado como uma prática puramente capitalista, esconde sintomas mais complexos. A indústria cultural que engole as danças no atual sistema-mundo não é de exclusividade econômica. A economia é só uma das pontas da matriz de poder colonial. Isso significa dizer que quando colonizaram os povos não-europeus, não apenas um sistema econômico de capital e trabalho estava em questão, mas várias hierarquias coexistentes, de gênero, de sexualidade, religiosas, linguísticas e, dentre estas, duas que nos ateremos neste artigo, uma hierarquia étnico-racial global que privilegia os europeus aos não-europeus e uma hierarquia epistêmica que privilegia a cosmologia e o conhecimento ocidentais relativamente

ao conhecimento e às cosmologias não-ocidentais. Ou seja, a colonialidade se refere a um padrão de relações de poder que opera através da naturalização dessas hierarquias.

Anibal Quijano, sociólogo peruano, foi quem cunhou o termo no texto “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” (1992) ao falar de colonialidade de poder, apontando que o primeiro traço que constitui a base onde se estabelece o padrão de dominação é a raça e que o controle do trabalho, assim como seus recursos e produtos se dá imbricado à racialização da força de trabalho. Nos congressos e workshops, há uma predominância europeia de professores, evidentemente brancos e, se negros, nascidos em solo europeu. Quase não há africanos e quando há, estão acompanhados de mulheres brancas europeias. A quantidade de casais africanos negros é ínfima. É necessária uma atenção mais ampla nas formas como se dá esta globalização ou as estruturas permanecerão colonialistas e racializadas, dando visibilidade para determinadas formas de existência e saberes pela invisibilidade de outros. É recorrente a ligação de danças africanas a sentidos folclóricos e tribais, executadas por emoção e possessão, hierarquizando e colocando como ponto de partida a dança europeia entendida como executada por movimentos conscientes de controle corporal em conhecimentos adquiridos por estudos científicos do corpo.

O que a perspectiva da “colonialidade do poder” tem de novo é o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo (Quijano, 1993). Por exemplo, as diferentes formas de trabalho que se encontram articuladas com a acumulação de capital no âmbito mundial são distribuídas de acordo com esta hierarquia racial; o trabalho coercivo (ou barato) é feito por pessoas não-europeias situadas na periferia, e o “trabalho assalariado livre” situa-se no centro. A hierarquia global das relações entre os sexos também é afectada pela raça: ao contrário dos patriarcados pré-europeus em que todas as mulheres eram inferiores aos homens, na nova matriz de poder colonial algumas mulheres (de origem europeia) possuem um estatuto mais elevado e um maior acesso aos recursos do que alguns homens (de origem não-europeia). A ideia de raça organiza a população mundial segundo uma ordem hierárquica de povos superiores e inferiores que passa a ser um princípio organizador da divisão internacional do trabalho e do sistema patriarcal global.

Contrariamente ao que afirma a perspectiva eurocêntrica, a raça, a diferença sexual, a sexualidade, a espiritualidade e a epistemologia não são elementos que acrescem às estruturas econômicas e políticas do sistema-mundo capitalista, mas sim uma parte integrante, entretecida e constitutiva desse amplo “pacote enredado” a que se chama sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno/europeu. (GROSFOGUEL, 2008, p. 123, 124)

Grosfoguel mostra que estar situado socialmente do lado oprimido nas relações de poder não significa que o ser pense epistemologicamente a partir de um lugar subalterno, sendo inclusive o objetivo do sistema-mundo moderno/colonial a introjeção da epistemologia dominante por parte dos oprimidos (2008, p.119). Isso porque não se trata simplesmente de uma subordinação das culturas não-europeias à europeia, mas uma colonização do imaginário dos subalternizados, atuando nas construções de interioridade e subjetividade, através da repressão sistemática dos padrões de expressão, conhecimento e significação do ser, substituindo-os pelos padrões europeus. Ponderando as formas de reprodução de regimes de pensamento, podemos compreender o fenômeno como a colonialidade do saber, uma arrogância epistêmica que se enxerga como a melhor (ou única) possuidora dos meios para acesso à verdade, sendo outras formas de conhecimento menosprezadas ou apropriadas pela produção de conhecimento europeia.

O fato é que todo conhecimento é situado, mas na ciência moderna ocidental aquele que fala está sempre desvinculado de seus aspectos étnico-raciais, de gênero e de classe, a fim de gerar um mito universalista do conhecimento. Quando o universalismo apaga o sujeito enunciador, apaga suas particularidades e as interseccionalidades que o constituem, apagando também o *locus* onde está o sujeito da enunciação e as desigualdades vividas por esses sujeitos no sistema-mundo. A isto Santiago Castro-Gomez (*apud* Grosfoguel, 2008) chamou de “ponto zero”, onde o ponto de vista hegemônico subsume os outros, em uma alusão aos olhos de Deus, que vê a todos de modo onisciente, de fora do mundo num patamar superior. Nessa metáfora, o ponto zero é, portanto, a dimensão epistemológica do colonialismo.

WORKSHOPS: UMA DESCRIÇÃO DENSA

Na maioria dos workshops de Kizomba ao redor do mundo, a maior parte dos professores não é nem mesmo do continente africano (e não é de se estranhar que na realidade a maioria ensine Urbankiz) e o embasamento teórico/ histórico é praticamente nulo. Lembrando que a dança para os angolanos é vista como uma prática cultural e que apontamos construções epistemológicas colonialistas em sua globalização, pergunto: Como seriam os workshops se deslocássemos o *locus* da enunciação, de professores de maioria europeia para a de maioria africana?

Não é só na esfera mental e político-econômica que os sujeitos sofrem a colonialidade, mas também em sua experiência vivida, na sua constituição ontológica. O que resulta de todo o processo de subalternização na forma como a introjeção do sujeito se dá é a colonialidade do ser. Fanon (2008) nos lembra em seu livro “Pele negra, máscaras brancas” a relação do negro martinicano com a necessidade de domínio da língua francesa para demonstrar civilização frente à metrópole, onde a mesmidade carrega traços da outridade. Para além, nos mostra as interseccionalidades ligadas também aos corpos dos sujeitos. Como diz Grosfoguel (2008), todo conhecimento é situado, não só de forma territorial, mas também corporal, cunhando o conceito de corpo-política do conhecimento. Não coincidentemente a disputa é racializada.

O essencial aqui é o *locus* da enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala. Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “egopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia. (GROSFOGUEL, 2008, p. 119)

Em um dos congressos internacionais ocorridos no Brasil (BKF – Brasil Kizomba Festival, ocorrido entre 22 e 24 de março em Recife – Pernambuco) que participei para coletar dados para a pesquisa, a maior atração no quadro de professores era o jovem francês Azzedine, que lecionava Urbankiz. No dia e horário de sua aula, esta ficou lotada; quase todos os congressistas estavam presentes para prestigiar “a aula do europeu”, ansiosos para aprender passos elaborados que ele certamente daria. No entanto, quebrando a expectativa geral, 80% de sua aula foi reservada para que lhe fossem feitas perguntas teóricas sobre dança. Ele respondeu em espanhol, mas a todo tempo recorria à ajuda de um congolês que traduzia suas explicações do francês para a turma. Conforme a hora passava, o evidente desconforto dos congressistas aumentava, que cochichavam entre si se ele não ensinaria nenhum passo. Então, percebendo a situação, o francês colocou uma música de Urbankiz e sugeriu que os alunos usassem aquele momento como um laboratório para “explorar possibilidades interpretativas”. Uma outra aula foi dada mais tarde no mesmo dia e nessa ele ensinou passos.

No mesmo evento, a primeira aula do primeiro dia foi dada por um angolano, que em uma conversa informal comigo disse que resolveu dar aulas no Brasil – ele reside no país – para ajudar na compreensão da dança de Angola, a Kizomba, e corrigir algumas interpretações equivocadas a que ela era associada. Numa aula primorosa, ensinou os passos base da Kizomba, o tempo da música e a musicalidade, identificando se uma música era Semba, Kizomba ou Urbankiz. Foi, a meu ver antropológico, a aula mais importante do congresso, mas pelos congressistas ainda estarem chegando às dependências do congresso de diversos estados e países, passando primeiramente por um procedimento de *check-in* para depois se situar sobre as salas onde ocorreriam as aulas, muitos perderam. Era uma aula de base, um “primeiro contato” com o ritmo, o ponto de partida correto para compreensão de toda a dinâmica da dança. Alguns alunos já iniciados não veem problema em faltar esse tipo de aula uma vez que já fazem passos mais elaborados, mas numa percepção africana, onde o mundo é cíclico, voltar as bases é essencial e lapida o ensino.

Esta situação desigual de ambos os professores me fez pensar como a colonialidade do poder e do saber agiam na introjeção de importância dos seres. O congolês imediatamente me lembrou de Fanon (2008), que cunhou o termo colonialismo epistemológico, que observa a relação do negro martinicano com a necessidade de domínio da língua francesa para demonstrar civilização frente à metrópole, concluindo que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (p. 34). Provavelmente aquele congolês não se sentia em qualquer relação de subalternidade, mas sua rápida prontificação como um dominador do idioma em meio a pessoas que não falavam francês o elevava como o mais apto ao mundo francófono.

Ao falar em pronúncia, lembremo-nos do argumento que iguala o Urbankiz da Kizomba de Angola. Por se tratar de uma mutação orgânica, não institucionalizada, o Urbankiz esteve num espaço liminar em relação à nomenclatura. Enquanto ocorria uma contestação em relação à sua legitimidade, a dança permanecia sendo chamada de Kizomba e ao mesmo tempo era globalizada como tal. Nomear é um ato mágico, já dizia Bourdieu (1989), onde se cria um significante com aspectos perceptíveis, como a grafia e o fonema de uma palavra, que terá atribuído alguns significados de aspecto inteligível, como uma ideia, conceito ou conteúdo. Os dois em conjunto formam um signo, que é arbitrário, ou seja, não há uma ligação natural entre os dois, mas uma construção simbólica.

Também a lógica do dançar em sociedades africanas está ligada a tópicos muito mais contextuais do momento da dança, como o entrosamento do casal, a conexão com o espaço onde se dança, a interpretação da melodia, o significado de determinado movimento, entre outros, que faz com que a experiência corporal do dançarino seja mais importante do que a imagem visual que ele projeta, tornando a quantidade de passos executados na Kizomba secundária. Já para o Urbankiz, que não possui contexto sociocultural forte, a dança se converte apenas em uma aglomeração de passos.

A realidade é que o movimento é um sistema simbólico complexo, e ao ser lido enquanto dança, pode concatenar a associação ou diferenciação de grupos, ainda que de forma inconsciente. Mais

ainda, é possível contabilizar informações sobre quem dança (como sexo, idade, nacionalidade, cor, classe), como, onde, quando e por que, levantando questões mais profundas do que o simples ato de realizar um movimento ritmado.

O fato é que exportou-se uma dança com o nome de outra e deslizou-se os significados. Executar o Urbankiz com sua lógica própria e chamá-lo de Kizomba dá à Kizomba significados que não a pertencem. Grande parte dos workshops são chamados de eventos de Kizomba, e o primeiro contato que os amantes da dança têm com o Urbankiz, como Kizomba é nomeado. Somente ao chegar nas aulas há uma diferenciação; quem só vai aos bailes, não tem conhecimento dos fatos.

Toldo (2016) nos lembra que em 2012 um casal angolano venceu controversamente o maior campeonato internacional de Kizomba, o *Africadançar*. A competição é constituída de duas apresentações: na primeira o casal é desafiado a improvisar uma dança de acordo com um tema escolhido pela organização e na segunda faz o *Kizomba show*, onde montam previamente uma coreografia da escolha de cada concorrente e a apresentam, sendo dois minutos de prova; no primeiro minuto e meio dança-se obrigatoriamente apenas Kizomba e nos trinta segundos restantes qualquer outro ritmo africano, como a Rebita, o Kuduro e o Semba de Angola, a Marrabenta de Moçambique, o Ussua de São Tomé, a Coladera e o Funaná de Cabo Verde, o Zouk das Antilhas, o Afrohouse, dentre outros.

Na primeira etapa de improvisação, todos os concorrentes dançaram um semba de escolha do júri. Já na segunda etapa, enquanto os concorrentes europeus montaram coreografias espetaculosas e com mixagens de vários ritmos africanos, o casal angolano dançou algo improvisado, com uma estética de movimento similar à da primeira etapa. Vestindo não roupas artísticas como os outros, mas apenas uma roupa elegante, bailaram a Kizomba que teriam executado numa festa em Angola e levaram o prêmio. Isso porque eles desconheciam a diferença entre dançar improvisado e dançar show, uma vez que "*Show*, a rigor de lógica (angolana), seria dançar *mais*, mas não diferente." (p.172).

Já no Brasil, a Kizomba em bailes de academias de dança aparece usualmente como um dos ritmos tocados (os bailes brasileiros costumam funcionar em um leque de estilos de dança intercalados), havendo bailes exclusivos para o ritmo principalmente no estado de São Paulo, onde fica a sede do *Afrojoy*, maior produtora de Kizomba do país. Os eventos do *Afrojoy* seguem o padrão internacional, mas segundo a articulação social da diferença da qual fala Bhabha (1998, p.20), há um maior espaço para compreender as pautas angolanas pela similaridade entre os conflitos, uma vez que as sociedades partilham da subalternização dos sujeitos frente à colonização, com marcas fortes da escravização e do câmbio cultural gerado pela diáspora africana em território brasileiro.

No âmbito da dança, muitos estilos surgem inspirados em batuques africanos como o samba e o jongo, e por esse motivo o crédito dado aos angolanos como referência da dança Kizomba é orgânico, o que não acontece na Europa, onde a dança (e todo o conhecimento) acaba por ser universalizada, apagando as interseccionalidades impares acerca da sua natureza e, uma vez que a colonialidade do saber coloca o ponto zero a partir das epistemologias eurocêntricas, descredibiliza-se os angolanos ou pior, remete-se à dança como crédito europeu, o que acontece não só na Kizomba, tornando-se Urbankiz, como também no samba, que descaracteriza-se completamente ao virar uma modalidade de *dancesport*, tendo inclusive sua origem afro-brasileira negada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema de sintetizar e atribuir significados de uma dança na outra é que isso gera uma grande e única narrativa conjugada pela ótica hegemônica do privilégio da autoridade do pensamento europeu. Gerar uma única linearidade desse processo, abstraindo a localização e o contexto cultural, cria uma imagem homogênea das danças. “O efeito dessa representação é projetar um espaço de desmemória, uma amnésia dos processos históricos, propiciando, assim, o controle dos sujeitos e das identidades sociais e culturais” (Bhabha, 2011, p.14).

Ao tempo em que deslocava-se o sentido da Kizomba angolana para torná-la sexualizada, Lisboa recebia o epíteto de “cidade mais

africana da Europa”, numa alusão ao multiculturalismo que efervescia nesta territorialidade. Não obstante, esta narrativa funciona muito mais obscuramente do que o reconhecimento da diversidade, operando na realidade como uma forma de dar protagonismo ao subalternizado sem deixar de exercer controle e domínio do poder hegemônico. É uma estratégia funcional ao mundo moderno e colonial, que inclui os excluídos dentro de um modelo globalizado pensando nos interesses do mercado. Como consequência, não há a transformação de estruturas racializadas, mas administração do perigo dos imaginários e agenciamentos étnicos.

Perceba, a questão levantada não é existir o Urbankiz, nem ter se criado uma dança inspirada na Kizomba angolana, mas as relações de poder que estão imbricadas nessa questão de forma completamente naturalizada, substituindo as epistemologias de ensino e fortalecendo relações de colonialidade de poder, saber e ser. Por que são professores de maioria europeia que explicam uma dança angolana no lugar dos angolanos e porque a dança globalizada é a versão modificada na Europa, fazendo com que as representações globais se deem por pontos de vista europeus e não africanos? A disparidade das condições de consolidação, divulgação e reconhecimento das danças é um problema considerável de representação dos povos subalternizados no colonialismo.

Isso significa dizer que o globalismo do capital em sua dimensão produtiva difusa, mas não menos violenta, opera um processo intenso de neocolonização, o qual se articula nos mesmos moldes de temporalidade imperial, isto é, um tempo vazio e linear, calcado na visão teleológica da história – um movimento em direção à síntese sem fissuras ou contradições materiais desiguais que marcam o sistema global produtor de centro, semiperiferias e periferias, quanto do pensamento binário que sustentou e anda sustenta muitas formas de produção de conhecimento sobre as culturas humanas e suas práticas sociais e simbólicas. Sob o lustro de uma política econômica que acena com a falsa promessa de igualdade e de acesso para todos, se revigoram as ideologias do universalismo, do sexismo e do racismo no campo da cultura, tornando-a um campo minado e, não raro, refém da velha lógica que sobrevive na reprodução de divisões explorações e exclusões em espaços intra e inter-nacionais. Nada mais conveniente para o exercício de novas formas de colonialismo do que reduzir a voltagem diferencial das

histórias heterogêneas e discrepantes de segmentos sociais historicamente excluídos do reconhecimento e do acesso à representação cultural para reinscrevê-las na retórica celebratória de um pluralismo indiferenciado/ indiferente que neutraliza e ignora os conflitos e tensões na simulação de equivalências e inteligibilidade cultural. Tal estratégia não tem outro objetivo senão o de conter a diferença das identidades culturais subalternas num sistema fechado para, dessa forma, reafirmar hierarquias e valores com vistas ao controle do campo social. (Bhabha. 2011, p. 14 e 15).

Por tudo isso, é necessário pensar a partir e desde a diferença colonial. Não como um simples objeto de estudo fundamentado na perspectiva da modernidade, mas a contar de um paradigma outro, partindo da história e experiência marcada pela colonialidade, percebendo não só os acontecimentos como casos isolados, mas como engendrados em um sistema complexo de diferença colonial, com *locus* de enunciação, geopolítica, corpo política e pensamento fronteiriço, que surge não como um fundamentalismo antimoderno, mas como “uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica” (Grosfoguel, 2008, p.138).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: Heraclio Bonilla (ed.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. pp. 437-447. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1992.

SOARES, André. *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo*. Difusão e Prática da Kizomba. ISCTE – IUL Instituto Universitário de Lisboa. 2015.

TOLDO, Federica. Ver a emoção. A Kizomba de Angola para o mundo. Mulemba - *Revista Angolana de Ciências Sociais*. Volume VI, N.º 12, pp. 145-178, novembro de 2016.

MAKERS NO COMPLEXO DO ALEMÃO: A TECNOLOGIA DA SOBREVIVÊNCIA

Natã Neves do Nascimento¹

RESUMO: A favela é um território criativo e, apesar dos estigmas que traz consigo em relação a violência e escassez, busco refletir através desse artigo que esse território periférico é extremamente potente quando se fala na arte de sobreviver. Trabalhando com o conceito de “tática” trazido por Michel de Certeau, estabelecendo relações entre as gambiarras desenvolvidas por fazedores do Complexo do Alemão. A favela é rica quando se trata de profissionais que desenvolvem táticas de sobrevivência. Pretendo questionar os múltiplos conceitos da palavra gambiarra e mostrar como ela se apresenta na vida de cada um que a produz. Para composição deste trabalho serão analisados alguns conceitos de gambiarra, criação e estigma.

PALAVRAS-CHAVE: favela, cultura *maker*, juventude, identidade.

MAKERS IN THE COMPLEXO DO ALEMÃO: THE TECHNOLOGY OF SURVIVAL

ABSTRACT: The favela is a creative territory and, despite the stigmas it brings with it in relation to violence and scarcity, I try to reflect through this article that this peripheral territory is extremely potent when it comes to the art of survival. Working with the concept of “tactics” brought by Michel de Certeau, establishing relationships between gambiarras developed by makers of Complexo do Alemão. The favela is rich when it comes to professionals who develop survival tactics. I intend to question the multiple concepts of the word gambiarra and show how it presents itself in the life of each one that produces it. To compose this work, some concepts of gambiarra, creation and stigma will be analyzed.

KEYWORDS: favela, maker culture, youth, identity.

¹ Mestre em Cultura e Territorialidade pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense – UFF e possui Graduação em Produção Cultural pela mesma Universidade.

INTRODUÇÃO

As performances fazem parte de nosso cotidiano. Os modos de falar, as roupas que escolhemos, e até mesmo a nossa necessidade de adaptações diante de situações que nos são expostas. A partir desse pensamento podemos relacionar performances do cotidiano e até mesmo de situações inesperadas como oportunidades para fazer gambiarras, para isso é preciso compreender que mais que remendos de fios, ligações clandestinas ou qualquer outro conceito que você possa ter dessa palavra, ela também se apresenta como tática de sobrevivência.

Será apresentado como essas táticas de sobrevivência têm sido criadas por moradores dentro do Complexo do Alemão. Ele é composto por um conjunto de treze favelas, distribuído por bairros da zona norte do estado do Rio de Janeiro. O denominado Complexo do Alemão reúne junto a Serra da Misericórdia as principais favelas do Morro do Alemão: Grota ou Joaquim de Queiroz, Nova Brasília, Reservatório de Ramos, Parque Alvorada, Fazendinha, Morro das Palmeiras, Casinhas, Canitar, Cruzeiro, Pedra do Sapo, Mineiros, Matinha, Morro do Adeus e Morro da Baiana. Seu território se expande para além do bairro original e se conecta junto aos bairros de Penha, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Higienópolis e Inhaúma. Através de uma proposta de resignificação do conceito de *gambiarras*, um coletivo local propunha uma nova maneira de enxergar as potencialidades criativas desse território.

Michel de Certeau (2014) em seu livro "A invenção do cotidiano", apresenta as táticas, como ações de desvios, que geram efeitos imprevisíveis tendo como seus resultados diferentes maneiras de fazer. Ao compreender, "*Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em 'ocasiões'*" (p.47). o fato de estar no jogo te leva a tomar medidas que solucionem os imprevistos do cotidiano.

A cultura pode ser entendida como um elemento diferenciador, ocupando relevante papel no que tange a explicitação das diferenças entre as sociedades, sobretudo no que se refere aos modos de pensar, sentir e agir das mesmas. Nesse caso, performatizar gambiarras acontece como algo intuitivo, e esse sujeito que pratica,

exerce um papel fundamental pois através da performance e da ressignificação dessa palavra, amplia-se um olhar por parte da sociedade, muitas vezes distante da favela, para mostrar essa arte, sua cultura e suas gambiarras.

RESSIGNIFICANDO A GAMBIARRA

A palavra gambiarra pode possuir diversos significados, dentre estes muitas vezes é relacionada a formas de improvisação, emendas, reparos, aquilo que de certa forma se deseja solucionar imediatamente, porém que nem sempre é feito com os recursos necessários para aquele reparo. Esse tipo de improviso também pode ser analisado de forma negativa pela falta de qualidade no que se apresenta, por não ter uma preocupação com estética, entre outros. Considerando as adversidades às quais estamos expostos, esse tipo de prática se torna mais uma expressão de sobrevivência dentro da favela.

O pesquisador Rodrigo Bouffleur fala sobre a origem etimológica da palavra gambiarra, através de análises em diferentes tipos de dicionário o pesquisador encontra referências que nos remetem ao conceito utilizado por nós brasileiros.

A origem etimológica de gambiarra é descrita como duvidosa ou mesmo obscura, mas acredita-se que se relacione à palavra gâmbia, uma derivação do latim *camba* ou *gamba* (perna). Neste sentido, outro termo relacionado à mesma raiz é *gambeta* - procedimento manhoso, astucioso, pouco decente. Aparentemente, é próximo a este sentido que o termo gambiarra tem sido usado com mais frequência no Brasil. (BOUFLEUR, 2006, p.34)

Apesar desse sentido que se aproxima muito ao que utilizamos hoje, tem outras palavras que podem ser utilizadas de forma informal como o exemplo do "gato" que seria uma extensão elétrica feita de forma ilegal. Por trás dessa gambiarra, existe um "Gambiólogo"², esse profissional que é muito solicitado e conhecido dentro das favelas é aquele responsável por colocar a luz nos postes, água nas casas e pelos pequenos reparos.

Esse profissional, nem sempre é um profissional que se qualificou de uma maneira mais tradicional, através de cursos ou outros tipos de formação, ele aprende o ofício com seus pais, vizinhos

² Essa nomeação de "Gambiólogo", foi categorizado pelo coletivo GatoMídia no Complexo do Alemão como o profissional que exerce os reparos dentro da favela, sendo muitas vezes profissionais que não possuem um conhecimento técnico, mas um conhecimento prático desse tipo de serviço.

e através desse aprendizado segue exercendo a função. A pesquisadora Maria Cristina Soares Gouvea durante uma pesquisa em uma favela de Minas Gerais pôde observar como os pais lidam com a criação dos filhos dentro de um território periférico e isso se reflete no que esse indivíduo pode se tornar enquanto profissional.

Se a formação moral para o trabalho (no caso do menino) e as relações sexuais estáveis (no caso de menina) constituem a preocupação maior, não há por parte das mães e das crianças uma preocupação com a preparação propriamente profissional. Ao contrário, o campo de possibilidade que a mãe vislumbra para as crianças se limita a ocupações como pedreiro, faxineiro, lixeiro, vigia de prédio, doméstica, colocações que não exige maior especialização. (GOUVEA, 1993, p.51)

Gouvea nos mostra que para além de uma preocupação com a formação acadêmica ou profissional, as mães se preocupam mais com o tipo de cidadão que seus filhos vão se tornar, pois há uma preocupação com que tipo de caminho seu filho ou sua filha irá seguir.

Além disso, podemos relacionar a gambiarra a cultura *maker*, que é um conceito que surgiu nos Estados Unidos há alguns anos e vem ganhando força e espaço ultimamente. Essa cultura se aproxima muito do “Faça você mesmo” e entendendo o real significado de fazer podemos relacionar essa cultura às práticas exercidas dentro das favelas. Para Fábio Silveira, é necessário mudar a maneira de pensar o movimento *maker*.

O movimento maker é uma extensão tecnológica da cultura do “Faça você mesmo”, que estimula as pessoas comuns a construir, modificarem, consertarem e fabricarem os próprios objetos, com as próprias mãos. Isso gera uma mudança na forma de pensar [...] Práticas de impressão 3D e 4D, cortadoras a laser, robótica, arduino, entre outras, incentivam uma abordagem criativa, interativa e proativa de aprendizagem em jovens e crianças, gerando um modelo mental de resolução de problemas do cotidiano. É o famoso “pôr a mão na massa” (SILVEIRA, 2016, p. 131).

A partir desse entendimento e da ressignificação desse sentido, cada indivíduo que já fez algum tipo de gambiarra poderia ser um *maker*, e apesar deste conceito estar mais relacionado a produções

digitais e máquinas 3D, é possível ampliar para a realidade na favela e não a limitando a uma única visão apresentada pela sociedade, já que mantém uma prática de que pessoas comuns, podem consertar, modificar e fabricar diversos tipos de objetos e projetos com as próprias mãos.

A cultura do “Faça você mesmo” está muito associada ao reaproveitamento ou o conserto de objetos, ao invés da substituição desses mesmos objetos por novos. Pensando nisso podemos refletir nas vezes que precisamos ser *makers*, quando o chinelo arrebentou na rua e foi preciso pôr um prego para poder usá-lo, quando colocamos esponjas de aço na antena da televisão para melhorar o sinal. Percebe-se que o surgimento de um *maker* muitas vezes se dá a partir de uma gambiarra, de uma solução imediata e muitas vezes improvisada, que é feita de forma criativa para resolver aquela situação naquele instante.

Por meio da cultura *maker* podemos ampliar nossa visão sobre criatividade pois ela fala de construção, reparação e modificação de coisas em geral que pode envolver qualquer tipo de profissional, já que se trata de um movimento bem mais abrangente do que normalmente pensamos. Nossa cultura da gambiarra e da criatividade mantém a linha de pensamento para a solução de problemas do dia-a-dia, e para superarmos o desafio que nos cerca a cada momento, sendo esse o despertar para o surgimento do fazedor que há dentro de nós.

Apesar de estar ligado à eletrônica e à computação, esse movimento se torna muito maior e mais diverso. E é essa diversidade que nos torna um *maker*. Através da necessidade, gerar uma solução para um problema em casa ou tentar consertar algum objeto quebrado. Através disso se amplia a identificação em ser um *maker*, fazedor, ou “Gambiólogo”: essa ressignificação amplia o olhar de quem está produzindo dentro da favela e o valoriza como uma potência local.

Através da ressignificação desse conceito para além da tecnologia, iniciaria uma valorização de cada fazedor, pois pensam em soluções alternativas às suas necessidades. Essa cultura das gambiarras não se limita a um perfil ou uma classe social, qualquer pessoa pode desenvolver as habilidades necessárias para se tornar um fazedor, isto se dá durante o processo algo fundamental dessa cultura: é a

oportunidade de compartilhar seus projetos e seus conhecimentos para que outros possam aprender e se inspirar através deles.

Ninguém nasce assim detendo um conhecimento específico, pois são nossas experiências ao longo da vida, dentre escola, amigos, família e trabalho, que nos dão as condições para explorar ideias. De desenvolver a curiosidade e o conhecimento, além de colocá-las em prática. A forma como experimentamos o mundo, como nos relacionamos com os outros e com os objetos que nos cercam é que criam, ao longo do tempo, as condições para desenvolvermos uma mentalidade de fazedor.

CRIAR PARA SUBVERTER

Falar sobre favela e territórios periféricos, carregam muitas vezes estigmas de violência ou de escassez de recursos devido ao pré-conceito de que aquele lugar tem uma série de precariedades materiais e de direitos. É preciso romper com tais estereótipos e potencializar todo tipo de produção cultural desenvolvida dentro desse território, esse tipo de criação é rico e reflete muito de como cada indivíduo precisa se virar com seus “corres” expressão muito utilizada para falar sobre trabalhos, bicos para ganhar dinheiro e sobreviver. Dessa forma a criatividade desses fazedores tem sido enxergada como uma promessa de ascensão social através do consumo e de atividades empreendedoras nesse âmbito cultural.

É preciso compreender que essa forma de se reinventar é uma característica das favelas há anos, esse fazer popular se destaca mediante a ausência do Estado, e em meio a escassez se torna potência. Patrícia Couto e Rute Rodrigues nos apresentam uma leitura feita pelos moradores da cidade sobre o Complexo do Alemão que acredito ser uma leitura, que também se faz de outras favelas do Estado, *“No imaginário social, o Complexo do Alemão costuma ser vinculado à criminalidade, à pobreza, à falta e a negação”* (Couto; Rodrigues, 2015, p. 2).

Quando surge um problema social e quando esse indivíduo resolve não apenas o problema, mas também causa um impacto social sobre aquela situação, isso é inovação. Mas, quando um *Maker* tem origem na favela, transforma esta ação inovadora como algo

pejorativo, uma gambiarra, resultado de uma percepção baseada no preconceito.

Certeau afirma que “*a tática é a arte do fraco*” (2014, p. 95) e nessa relação de forças o *Maker* de favela teria uma urgência para alcançar uma solução para suas demandas. Através de táticas, novas alternativas surgem ao mesmo tempo em que há uma ressignificação de objetos, nas quais os mesmos ganham novas utilidades.

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (CERTEAU, 2014, p. 96).

Os moradores das favelas e periferias encontram na criatividade uma maneira de sobreviver e trazer sustento para dentro de suas casas, essas estratégias podem ser vistas através de diferentes estéticas dentro da favela. E apesar de morar em um dos acessos ao Complexo do Alemão, foi durante uma pesquisa de campo³ no ano de 2016 que pude ampliar minha visão sobre a cultura *maker* dentro das favelas, de forma mais específica no Complexo do Alemão.

No ano de 2016 acompanhei uma residência oferecida pelo coletivo GatoMídia, o coletivo que existe desde 2013 tem como objetivo potencializar as ferramentas que os jovens de periferia utilizam para que eles tenham retorno e visibilidade em seus projetos. Durante o campo pude conhecer pessoas que precisaram encontrar alternativas para continuar trazendo o sustento para a sua casa, é preciso ampliar o olhar sobre a favela enquanto potencialidade criativa, e a grande maioria dos lugares que se discute inovação, criação e criatividade são em sua maioria lugares de classe média, e nesse lugar a inovação que é produzida pelo pobre não é reconhecida. Essa metodologia da gambiarra fez com que as pessoas repensassem a forma de ganhar dinheiro e até mesmo de viver.

Para Certeau, as artes do fazer são equivalentes a atos linguísticos e assim como esses atos eles não estariam presos a

³ Baseado na monografia realizada na graduação em Produção Cultural. Ver: NASCIMENTO, Natã Neves do. Complexo é ter identidade - juventude em formação no Alemão. A experiência Favelado 2.0 do Coletivo Gatomídia. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) - Universidade Federal Fluminense.

estruturas. Além disso podemos ver como é importante a ressignificação desses conceitos para a realidade vivida na favela.

Em grau menor, o mesmo processo se encontra no uso que os meios “populares” fazem das culturas difundidas pelas “elites” produtoras de linguagem. Os conhecimentos e as simbólicas impostos são o objeto de manipulações pelos praticantes que não são seus fabricantes. (CERTEAU, 2014, p. 89).

É importante refletir como essa prática se insere na vida do pobre, do periférico, porque ele precisa criar soluções criativas para resolver os problemas de escassez ou pela ausência do Estado. Essa criatividade se torna diferenciada pois ela surge através da resiliência, ela nasce durante um momento de necessidade prática. Foi nesta mesma época que pude conhecer alguns profissionais que precisaram fazer as suas gambiarras para sobreviver.

INOVAR É COMPLEXO

Nesse período de campo, caminhando pelo Alemão pude ter encontros com alguns profissionais que precisaram encontrar novas formas para continuar com seus trabalhos mesmo diante de algumas dificuldades. Nas mais diferentes estéticas que passam por barbearia improvisada na calçada, de um lava jato que não funciona em dias de chuva, pois o céu se encarrega de lavar os carros, ou se reinventar como uma manicure que atende suas clientes em um pequeno trailer, pretendo apresentar alguns profissionais que necessitaram criar soluções para continuarem exercendo suas profissões.

Diego foi um dos profissionais que conheci, ele era barbeiro e exercia o ofício em um salão dentro do Alemão, mas depois de não conseguir pagar o aluguel, resolveu fazer da rua a sua barbearia, nela há diversas gambiarras. O espelho é improvisado de um armário que ele desfez, as caixas que ficam os materiais de corte são caixas de feira e os fios que vem de uma ligação direta do poste para que ele possa ligar sua máquina de corte.

O barbeiro fala sobre a liberdade que ele sente ao trabalhar na rua, do contato com os clientes e o fato de ter descido para a rua e ter saído de dentro da favela ampliou a sua clientela para além dos seus

clientes locais. Para ele a vantagem financeira era muito melhor, pois ele não precisaria dividir sua clientela com outros barbeiros e o valor do serviço é tido como um lucro integral.

Esse tipo de ressignificação que é feita por esses fazedores, poderia ser identificada não apenas como gambiarras, mas como *"táticas desviacionistas, pois não obedecem a lei do lugar"* (CERTEAU,2014, p.87) e aplicam novas funções a esses objetos que como o exemplo do espelho que poderia ser descartado junto ao armário velho, lhe é dado uma nova função.

Outra profissional que pude conhecer foi Márcia, uma manicure que atendia as suas clientes dentro de um trailer improvisado, porém o mesmo tinha ar-condicionado e esse seria o diferencial do atendimento de Márcia. A manicure compartilhou como as clientes enxergavam aquele trailer como um empreendimento inovador, que nunca tinham visto um daqueles, ela conta que antes trabalhava em uma fábrica bem próxima a entrada da Nova Brasília, que é uma das favelas que compõem o Complexo do Alemão, e a mesma foi abandonada. Na época houve uma ocupação e Márcia começou a fazer a sua clientela ali, passados alguns anos houve uma reintegração de posse do imóvel, e então todos que viviam e trabalhavam ali foram retirados.

Márcia ficou sem local para trabalhar, porém suas clientes continuavam querendo seus serviços de manicure, sem dinheiro para pagar um aluguel ela, junto com seu marido, idealizaram esse trailer que é móvel, ao final do expediente eles encaixam o trailer no carro e conseguem se deslocar para a sua residência.

Podemos trazer outros exemplos como as *lan houses*⁴ que foram criadas na favela para facilitar o acesso à internet aos moradores, esse tipo de acesso que não era presente naquele território, agora é compartilhado e acessível. Para poder superar uma realidade muitas vezes difícil, de constante ausência, se constrói uma cultura local de sobrevivência, temos como exemplos o "mototáxi" e as kombis que facilitam o acesso e locomoção dos moradores por dentro das favelas.

⁴ Lan house é um estabelecimento comercial semelhante a um cyber café na qual os usuários pagam para utilizar um computador com acesso à Internet e entretenimento através dos jogos em rede ou online.

Apesar da escassez de recursos presente nas favelas, a utilização da reciclagem dos objetos e sua ressignificação tem feito com que a ideia de que a necessidade é o que gera o fazedor se afirme constantemente. Portanto, o desenvolvimento de suas práticas sociais e as experiências sociais cotidianas são influenciadas pelos condicionantes socioeconômicos, políticos e culturais que entrelaçam toda dinâmica da vida social.

Durante sua experiência de pesquisa no Complexo do Alemão, Adriana Facina (2016) pôde ver o quanto as condições muitas vezes adversas geram fazedores. A criação se insere dentro de um contexto de cultura de sobrevivência. Isso pode se destacar através da fala de um MC morador do Alemão: “Não existiria o Complexo do Alemão se não fosse a cultura. E a cultura não só a cultura artística do grafite, do rap, do pagode, do samba. Não, eu acho que é uma cultura da sobrevivência (FACINA, 2016)”. A fala do MC se destaca pois é para sobreviver que surgem as ideias. Essa cultura que existe na favela se relaciona diretamente com a solidariedade de se compartilhar as soluções.

Ao falar desses profissionais que precisaram se reinventar e criar soluções e estratégias de sobrevivência podemos relacioná-los ao “homem lento” de Milton Santos que ilustra bem esse cidadão que é pobre, que vive nas periferias das grandes metrópoles e resiste às forças externas e extremamente verticais.

“Durante séculos, acreditávamos que os homens mais velozes detinham a inteligência do Mundo. [...] Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detém a velocidade elogiada por um Virilio [...]. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo.” (SANTOS, 1996, p.220).

Milton Santos consegue expressar através do “homem lento” a força que esse sujeito tem de produzir resistência dentro de seu território de existência a partir de um lugar que lhe é próprio, de sua vivência e de uma necessidade. É preciso ampliar o olhar para dentro desse território que cada vez mais tem se destacado como potência

criativa, ainda que alguns não consigam enxergar todo potencial criativo que existe dentro das favelas, tem sido a escassez a fonte que movimento os fazedores de gambiarras. Pois esse sujeito não usufrui das técnicas, não se esconde nelas ele precisa descobrir o mundo e aprender os *macetes* do jogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos utilizar diversas palavras, mas a importância do ressignificado da palavra gambiarra é de grande importância pois ela está presente no dia a dia de cada um, não possuindo uma regra exclusiva. Além disso, nos leva a acreditar que o que hoje se fala tanto em “faça você mesmo” e nesse movimento de cultura *maker* já existe na favela há muito tempo. A falta de registros técnicos não nos impede de lembrar de toda estética que existe nas favelas.

Não apenas pelos fios dos postes ou encanamentos, mas pelo conhecimento que é passado de pai para filho, o ofício de exercer uma técnica muitas vezes sem um certificado para tal função. Cumprindo a regra de “não deixar a peteca cair” e seguir sobrevivendo e resistindo dentro desse território. No entanto, outro fator se destaca pelo fato de questionar e ressignificar a palavra gambiarra, tornando aquilo que é tido como negativo com um significado positivo, se tratando de cultura isso amplia nossa visão mediante ao que nos é imposto dentro de nossa sociedade.

A cultura presente nas favelas possui grande potencial, as ideias que surgem através de uma necessidade, muitas vezes podem se tornar algo além de um simples improviso. Deveria se potencializar o que já existe, porém não há força e visibilidade, é preciso olhar para o que surge não como uma simples gambiarra, mas como algo com potencial. O talento para o improviso se mostra nas gambiarras de água, luz e internet, além de construções ou desenvolvimento tecnológico. Com a grande proporção que tem tomado, esta cultura vem criando cada vez mais espaços de desenvolvimento de inovação, mas que ainda não se estabeleceram formalmente dentro das favelas.

Entender as regras de estar dentro de uma sociedade que não reconhece quem vive nas periferias se revela como uma tática, a própria gambiarra e as formas como são executadas muitas vezes é

preciso ceder e outras negociar. Quando você é desapropriado do seu lugar de trabalho, como o exemplo da manicure Márcia, era preciso ceder a partir daquele lugar que ela estava diante da remoção, nesse momento é preciso refletir o quanto você tem a perder ou ganhar para se manter nesse sistema.

Há uma mensagem que precisa ser passada em nossa sociedade, que expresse além de violência ou estigmas, que estimule os fazedores, os “gambiólogos” e *makers* de favela, que compartilhe o quanto o favelado pode se orgulhar de como vive e da criatividade que precisa ter para sobreviver mais um dia.

As discussões apresentadas neste trabalho serviram para exprimir pensamentos, ideias e hipóteses que considero relevantes e pertinentes sobre a forma como a favela pode produzir uma cultura local, ao se apropriar de um conceito que é tido como negativo e transformar em algo bom com outra conotação. Para além de uma conclusão, procuro desvendar alguns processos de identificação social e cultural da favela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1982.

BATISTA, Vera Malaguti. O Alemão é muito mais complexo. In: Vera Malaguti Batista (Org.). *Paz Armada*. 1ed. Rio de Janeiro: Revan, 2012.

BOUFLEUR, Rodrigo. *A questão da gambiarra: Formas Alternativas de Desenvolver Artefatos e sua relação com o Design*, 2006. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

CERQUEIRA, M. B. *Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida*. São Paulo: Cortez, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

COUTO, Patrícia; RODRIGUES, Rute. *A Gramática da Moradia no Complexo do Alemão: História, Documentos e Narrativas*. Ipea, 2015.

FACINA, Adriana. Consumo Favela. In: DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella. (Org.). *Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea*. 1ªed. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013, v., p. 21-43.

FACINA, Adriana. Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e “pacificação” no Complexo do Alemão. In: PEDRINHA, R. D.; FERNANDES, M. A. (Orgs.). *Escritos transdisciplinares de criminologia, direito e processo penal: homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista*. Rio de Janeiro: Revan, pp. 39-48, 2014.

FACINA, Adriana. Vamos desenrolar: reflexões a partir de um projeto de extensão universitária no Complexo do Alemão. In: RODRIGUES, Rute Imanishi (org.). *Vida Social e política nas favelas: pesquisas de campo no Complexo do Alemão*. Rio de Janeiro: Ipea, 2016.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia / Vinícius Faustini*.- Rio de Janeiro : Aeroplano, 2009.il.-(Tramas urbanas ; 11).

GOUVEA, Maria Cristina Soares. A criança de Favela em seu mundo de Cultura. *Cad. Pesq.* N.86, ago. 1993.

KASPER, C. P. *Habitar a rua*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

MARTIN- BARBERO, Jesus. *Dos meios às Mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVEIRA, Fábio. Design & Educação: novas abordagens. p. 116-131. In: MEGIDO, Victor Falasca (Org.). *A Revolução do Design: conexões para o século XXI*. São Paulo: Editora Gente, 2016.

TELLES, Vera S. Jogos de poder nas dobras do legal e do ilegal: anotações de um percurso de pesquisa, In: AZAIS, Christian; KESSLER, Gabriel; TELLES, Vera (org.). *Ilegalismos, cidade e política*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2012, p. 27-56. 99

TELLES, Vera S. & Hirata, Daniel. "Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito". *Revista de Estudos Avançados da USP*, v. 21, n. 61, p. 171-191, São Paulo, set./dez. 2007.

TOMMASI, Lívia de. *Cultura e juventude/ Lívia de Tommasi* - Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

VEM PARA A RUA: CONVITE A UMA NOVA FORMA DE EXPERIMENTAR A CIDADE

Mariana Espindola dos Santos¹

RESUMO: Este artigo tem como intuito elaborar uma explanação sobre as formas de conhecer a cidade, tomando como norte da pesquisa o convite a vivenciar os espaços urbanos como artistas visuais e ativistas. Os projetos *Stop Telling Women To Smile* e o Coletivo Feminicidade promovem uma convocação aos seus seguidores de se tornar ativista. Para a elaboração deste artigo, a pesquisa acompanhou as redes sociais dos artistas, além de uma observação participativa nas oficinas e nas colagens proporcionadas pelo Coletivo Feminicidade. A experiência proporcionou uma reflexão maior sobre a interação de artistas e ativistas com seus públicos para além das redes sociais, contribuindo para diálogos sobre as suas experiências em pensar como seus corpos interagem em grandes centros urbanos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte urbana; Ativismo; Lambe-lambe; Repensar a cidade.

GET ON THE STREETS: AN INVITATION TO EXPERIMENT THE CITY IN A NEW WAY

ABSTRACT: This article has the intent of produce an elaboration about the ways to know a city, taking as guide the invitation to experience urbans spaces as visuals artists and activists. These projects: *Stop Telling women to Smile* and the *Feminicidade* collective promote a call to its followers to become activists. To elaborate this article, this research was made following the social media of these artists. Further on with the observation participation on the workshop and the collages offer by the collective. The experience furthers the reflection on the interactions between artist and activists with their public, beyond the social media. Subscribing with a new dialogue about their experience and thinking about how theirs bodies Interact with big urbans centers.

KEYWORDS: Urban Art; Activism; Wheat past; Rethinking the city.

¹ Mestranda do Programa de Pós de Graduação em Cultura e Territorialidade – PPCULT, Universidade Federal Fluminense. Licenciada em Ciências Sociais, pela UFF. Graduada em Sociologia na mesma universidade. Graduada em Relações Internacionais pela Unisul.

INTRODUÇÃO

"A cidade não é o lugar. É a moldura da vida, um chão para a memória." Mia Couto.

A rua é um espaço em constante movimento, ou melhor, em constante mutação. Não somente pela movimentação e pela intervenção das pessoas, mas também pela mudança dos usos desse espaço. Como elucida o geógrafo Milton Santos, a estrutura do espaço é fixa: prédios, ruas, construções. A história apresenta possibilidades de adaptações, as quais modificam as estruturas fixas, modificando os usos e as suas importações através dos tempos e dos governos. É na rua que encontramos uma forma de expressão crescente e controversa: lambe-lambes, grafites, pichações, colagens povoam os muros e as paredes das grandes cidades. Esse tipo de intervenção urbana utiliza da arte para produzir alguma repercussão no cotidiano das megacidades.

Alguns ativistas encontraram na intervenção urbana uma forma de atingir um público maior e passar a sua mensagem. Ampliados pelas redes sociais e pela ampliação dos números de celulares com câmeras, essas iniciativas não ficaram restritas aos bairros próximos aos projetos. A estudante de arquitetura Lela Brandão criou o projeto *#fridafeminista* com o intuito de enviar mensagens sobre autoestima e empoderamento para as mulheres, contra a padronização da beleza e os preconceitos. O projeto ganhou mais seguidores nas redes sociais, como Instagram, Tumblr e Facebook. A ativista aponta que a sua mensagem alcança um número maior de mulheres no formato de lambe-lambes, como arte de rua.

Outros projetos buscam apenas retratar as indagações encontradas nos muros como: "todos prometem, ninguém cumpre. vote em ninguém"; "tem horas? esqueça-as"; "fale com estranhos"; "pare de correr enquanto há tempo"; "por que você não grita?"; "desligue o computador e vá fazer coisas de verdade"; "a verdade está lá fora (para escolas e faculdades)"; "poluindo e matando (para carros, inclusive de policiais)"; "nos queremos todos iguais"; "deseje bom dia ao próximo desconhecido que encontrar"; "dê um chute no patrão"; "você já pensou em se matar hoje?"; "sorria: você está sendo controlado"; "o que está esperando? comece agora"; "você faz as suas escolhas e as

suas escolhas fazem você"; "enquanto você deixa a sua vida de lado, ela te deixa de lado também". Essas indagações orientadas para as pessoas que vagam pelas ruas, seguindo os seus ritmos normais encontram nas intervenções urbanas pequenas formas de delicadeza e de questionamento.

A intenção desses artistas urbanos, ativistas e colecionadores dos retratos das intervenções urbanas está em estabelecer uma comunicação, uma reação entre os indivíduos que passam rapidamente pelas ruas, os que habitam as ruas, os que pensam a rua. As ações dos ativistas vêm ao encontro dos temores de uma megacidade, proporcionando uma válvula de escape aos tormentos de traslado, trânsito, violências. Em 2015, a cidade de Viena alterou os seus semáforos com imagens de casais gays abraçados e de mãos dadas, iniciativa que fez parte de uma campanha que apresentava a cidade "*gay-friendly*". Nesse caso, a postura era de modificar o formato das luzes do semáforo a partir de uma instituição, não de um movimento social, porém essa ideia já foi utilizada em outros pontos da Europa, alterando o formato tradicional redondo pelo formato de corações.

Pelo princípio de rerepresentar ao cotidiano novas maneiras de abrir um espaço para a conversa, a arte urbana dialoga gratuitamente com o indivíduo sem necessariamente impor uma nova maneira de se fazer cultura. A principal finalidade é a objetivação da arte para integrar, fazendo dela um conceito coletivo, abrangendo assim diversas classes sociais e sendo um meio eficaz de luta política. A arte como um ato revolucionário em seu mais profundo sentido social e de luta simbólica pela apropriação de espaços com o uso de linguagem popular e não excludente.

As intervenções urbanas têm como um de seus começos reconhecidos as lutas contra governos, ditaduras e rivais de modo geral, e transformaram-se em uma colorida inovação de espaços públicos, sem perder a sua origem belicosa. A partir da repressão, criou-se um novo conceito de espaço, cultura e integração na arte urbana. É possível dialogar espaços com pessoas para se entender uma nova ideia de cultura fora dos grandes eixos que detém o monopólio da arte nos grandes centros urbanos. A arte urbana dialoga gratuitamente

com o indivíduo sem necessariamente impor uma nova maneira de se fazer cultura.

A intenção em elaborar esse artigo está em explorar o convite da artista Tatyana Fazlalizadeh e do Coletivo Feminicidade aos seus seguidores de experimentar a cidade como ativistas. Portanto, para explorar mais esse convite focarei nas explicações sobre o lambe-lambe, técnica usada por ambos. Esse artigo foi elaborado em três etapas. Na primeira, retorno ao lambe-lambe como técnica escolhida pelas artistas para elaborar a arte. Na segunda etapa, busco entender como as artistas se voltam aos seus seguidores com a proposta de vir para a rua. Na última etapa, exploro as formas de experimentar a cidade, com a ajuda de autores como Milton Santos, Stuart Hall, Michel Certeau e Paola Jacques.

O LAMBE-LAMBE

A técnica do lambe-lambe é antiga, retoma o colar de cartazes nas paredes, que tinha o intuito de informar o público que passava pelas ruas, avisar de shows, de campanhas governamentais etc. As técnicas usadas inicialmente eram marcadas pela utilização de um único molde e a repetição desse conteúdo de maneira quase que artesanal. Era usado durante o século XV, geralmente com textos e sem imagens. A técnica foi modificada com o surgimento das primeiras gráficas de impressão litográfica colorida na França, durante o século XVII, quando passou a permitir a impressão com quatro cores e traços curvilíneos. Alguns artistas franceses, como Jules Cherét e Henri de Toulouse-Lautrec, ficaram famosos pelas suas artes usando a técnica do lambe-lambe na metade do século XIX.

Durante o período das grandes guerras, a utilização dos cartazes ganhou a conotação de propaganda política, com conteúdos voltados à mobilização da população e à propaganda contra os países inimigos. Durante a ditadura civil-militar no Brasil, os cartazes e lambe-lambes eram usados tanto pela resistência quanto pelos próprios militares em busca de identificar seus inimigos como terroristas. Diogo Oliveira distingue a diferença entre os termos cartazes, pôster e lambe-lambe pelo sentido atribuído a cada um deles:

O cartaz possui valor funcional e comercial e está relacionado à propagação de uma ideia, um produto ou serviço. O pôster tem valor estético, decorativo e em geral é colocado em espaços privados. O lambe-lambe, cujo nome surgiu no século XXI, tem no cartaz o seu precursor, mas sua função o diferencia deste, pois está relacionado a um movimento com viés crítico e propõe uma ideia ou reflexão contrária a alguma conduta social ou desigualdade, ou simplesmente é resultado do trabalho de artistas e grupos de artistas que ocupam o espaço público com o objetivo de espalhar suas criações. (OLIVEIRA, 2005).

A produção do lambe-lambe hoje pode ser encontrada em vídeos no Youtube², em oficinas de lambe-lambe ou simplesmente ensinadas em publicações nas redes sociais. A pesquisadora Maria Augusta Rodrigues descreve o processo da produção:

² A exemplo deste, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HhMDY7Blblc>.

Sua produção é confeccionada com o material de fácil fabricação – folha de papel ou jornal e sua fixação feita com cola diluída ou cola caseira a base de farinha de trigo e água, escrito com tinta guache ou caneta, possibilita maiores quantidades de peças produzidas e a replicações com o suporte de copiadoras e impressoras. Também, há casos em que sua produção se dá por softwares no qual possibilita um resultado mais elaborado, e que não interfere em seu propósito de manifestação dentro da cidade. (RODRIGUES, p.19, 2017).

A facilidade de se fazer um lambe-lambe permite que a sua produção seja elaborada por artistas, questionadores, provocadores, até mesmo em forma de terapia, de encontrar nas ruas um lugar em a sua voz pode ser ouvida. Ao analisar o movimento Augusta contra a verticalização, Diogo Oliveira considera a participação dos lambe-lambes na manifestação como de uso contra um discurso hegemônico, sua forma de abordar questões problemáticas, de abrir um espaço de discussão e questionamento, além da sua espontaneidade.

A diversidade dos lambe-lambes, expressão que utiliza desde poemas até frases ou fotos, reafirma a vertente artística e potencializa as possibilidades dessa intervenção, que também pode ser exercida de forma anônima e espontânea. As reivindicações políticas e sociais dos sujeitos e movimentos sociais que se apropriam dessa

intervenção para transmitir uma mensagem. (OLIVEIRA, 2015).

Outro aspecto importante se encontra na temporariedade do lambe-lambe, que ao ser composto de papel e cola, resumidamente, e divulgado na rua, sendo exposto a toda forma de clima, tem um tempo de vida curto.

O CONVITE

Seramente, por que deveriam pedir para sorrir? Pedir a uma mulher sorrir é torná-la mais acessível. Isso faz você ficar mais confortável, não ela. Eu, pessoalmente, tenho nenhuma vontade de tornar-me acessível a homens desconhecidos na rua. Mulheres não são feitas para entreter homens e para agradar homens desconhecidos. Pedir-me para sorrir é o mesmo que pedir-me para pular. Para quê? Tem uma estranha responsabilidade depositada nas mulheres para serem felizes, 'lady-like' e agradável o tempo todo. Isso nos impossibilita de sermos capazes de nos expressar em nosso espectro de emoções. Ninguém está pedindo para que homens e mulheres parem de interagir uns com outros. Isso é besteira. Esse projeto está pedindo para as mulheres terem controle aos seus próprios corpos. (FAZLALIZADEH, 2016).

As palavras iniciais são da ativista e artista Tatyana Fazlalizadeh, frente do projeto *Stop telling women to smile* (STWTS). A explicação, que parece simples, apresenta as intenções do movimento que atua principalmente nos Estados Unidos, na França e no México, com intervenções urbanas. Tatyana Fazlalizadeh é uma artista visual iraniana e negra, nascida em Oklahoma City (Oklahoma, Estados Unidos), que usa da sua arte para explorar experiências diárias de opressão de pessoas marginalizadas, produzindo retratos e pinturas. Atualmente, Tatyana é a primeira artista pública em residência para a Comissão de Direitos Humanos de Nova York, que consiste em uma residência de um ano que apresenta novas experiências artísticas de novas iorquinos sobre antirracismo e assédio sexual.

O projeto de Tatyana Fazlalizadeh trabalha com um pedido simples, que quando avaliado de maneira rápida pode causar um tanto de estranhamento: pare de pedir para mulheres sorrirem. O que há de mal em um sorriso? Porém, o questionamento sobre este

estranhamento nos leva a uma problemática muito mais complexa. O projeto ocupa os muros e paredes das ruas de grandes cidades com lambe-lambes contendo retratos de mulheres anônimas cuja legenda lembram frases de ordem como “Não sou sua propriedade, não tens controle sobre o meu corpo”; “Mulheres não estão na rua para o seu entretenimento”; “Meu valor vai além do meu corpo”; “Homens não são donos da rua”; “Basta das suas olhadas subversivas, covardes, da sua violência machista”; além da frase que é o nome do movimento, “Pare de dizer para mulheres sorrirem”.

A iniciativa surge com o propósito de confrontar a situação conturbada que as mulheres descrevem: os constantes relatos de violências contra mulheres nas ruas, dos abusos sofridos ao utilizar o espaço público, que provocam a necessidade de uma reação. A ideia surgiu da sua própria vivência: ao fazer a sua arte na rua, percebeu o quanto o estar na rua afetava como ela era vista, além de como fazia a sua arte. E também de perceber que ela não estava sozinha em sofrer essas abordagens violentas nas ruas. O projeto começou no final de 2012 e este ano completa sete anos. Os retratos são apresentados pela artista como uma maneira de aumentar as vozes femininas em uma sociedade patriarcal. A artista pretende que as legendas reflitam pelo que realmente as mulheres estão passando e pensando sobre o assédio.

Tatyana defende o uso do lambe-lambe no projeto porque permite que ela elabore o seu próprio estilo, e que ela ainda pode produzir uma arte delicada e bonita e depois copiar, imprimir e colar na rua. Os lambe-lambes do projeto são grandes retratos de mulheres sérias, desenhados pela artista Tatyana Fazlalizadeh, e são encontrados nas ruas de Nova York, como também em vários países da Europa e da América Central.

Os retratos são feitos com mulheres que sofreram assédio nas ruas. Começa com uma conversa sobre o que é assédio, pergunta sobre o que elas já passaram, a artista fotografa as mulheres sérias, até mesmo bravas e, dessa foto, ela compõe o retrato e elabora o lambe-lambe. Refletindo as suas narrativas de violências sofridas, Tatyana ainda elucida que esse assédio não é vivido da mesma forma por todas as mulheres, que dependendo a sua raça, sua classe, seu gênero e do

local que ela sofre os assédios, essas narrativas serão mais intensas ou mais violentas.

A artista acredita que o projeto se tornou mais popular por ser uma forma de responder ao assédio de uma forma criativa, e de não confronto. A proposta era que o projeto fosse móvel, que fosse a outras cidades, desenvolvessem conversas com as mulheres dessas cidades e que resultassem em retratos e lambe-lambes com legendas em espanhol, francês, alemão, português. Preocupada em ampliar a diversidade da realidade apresentada no projeto STWTS, a artista aplicou o seu trabalho na cidade do México, atendendo às realidades vivenciadas lá, como também em Paris, na França.

A documentação desse projeto trabalha diretamente com as redes sociais. Foi com o Instagram principalmente que o projeto ganhou notoriedade e popularidade, além do seu site³, onde se encontra um acervo de fotos, entrevistas, vídeos que explicam a proposta do projeto, os últimos desenvolvimentos, planos futuros e ideias novas.

Uma das propostas do STWTS está na *International Wheat Pasting Night*, na Noite Internacional de colar lambe, na qual a artista disponibiliza as suas obras, após o preenchimento de um pequeno questionário, e orienta aos seus fãs que vão para a rua colar um lambe do STWTS e divulguem. Esse evento acontece todo ano e é uma forma da artista incluir na atuação do seu projeto, o seu público, que assim passa a contribuir ativamente na postagem dos lambes, trocando os seus celulares pela cola. O site contém um arquivo de imagens das publicações dos últimos anos⁴.

Por que Noite Internacional? O que é? Em 2019, a data escolhida foi 12 de abril. A proposta possibilita uma nova experiência para os seus seguidores que agora estão convidados a explorar a cidade contribuindo, preenchendo e recriando o espaço urbano com os questionamentos tanto seus quanto de Tatyana. O site e as suas atuações no Facebook, no Instagram e no Twitter se apresentam como a grande conexão entre a ativista e o seu público, compartilhando as suas iniciativas artísticas, suas participações em outros grandes projetos, inclusive divulgando suas obras para além dos lambes do STWTS.

³ Disponível em: <http://stoptellingwomentosmile.com/>.

⁴ Disponível em: <http://stoptellingwomentosmile.com/International-Wheat-Pasting-Night>.

O convite elaborado pela ativista Tatyana possibilita uma participação maior dos seus seguidores no diálogo proposto pela artista: ao oferecer suas obras para o uso, a troca amplia, ultrapassa o lugar do comentário e constrói juntos, público e artista um corpo de trabalho mais extenso, solidificado em várias cidades pelos Estados Unidos, e até mesmo pelo mundo. Esse conteúdo de exposição retorna à Tatyana e se encontra no site onde as colagens são arquivadas.

O convite de atuar como colaborador não é único do projeto, outros projetos têm a iniciativa de convidar os seus fãs/seguidores a se tornarem colaboradores. O Coletivo Feminicidade propõe uma aproximação mais presencial com os seus seguidores, os convidando para oficinas e para as colagens. O coletivo se apresenta em suas redes sociais como um coletivo que está ocupando os espaços públicos com histórias de mulheres e seus olhares, buscando resgatar o sentido original do dia internacional da mulher, inspirando e contando histórias.

A primeira iniciativa do Feminicidade começou em 2015, no dia internacional da mulher, com uma atuação pontual em São Paulo. Em 2016, o coletivo se constituiu no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir das iniciativas das integrantes que participaram em São Paulo. Nesses últimos três anos de atuação, o coletivo vem desenvolvendo um trabalho com oficinas, coletas de histórias e lambe-lambes; seguindo o calendário feminista e pautas emergentes e relevantes para pensar o que é ser mulher na cidade. Os lambes do Feminicidade são encontrados nas paredes da cidade do Rio de Janeiro, principalmente na região central.

O coletivo procura trazer para os lambes as histórias de mulheres sobre temas específicos, como segurança na cidade, violência obstétrica, datas relevantes e comemorativas, e sobre as suas vivências: como ser refugiada, como ser lésbica e morar na periferia. As histórias são compartilhadas por mulheres conhecidas pelas do coletivo, e também por participantes das oficinas oferecidas. Os lambes evocam as problemáticas e as vivências das mulheres e as estampam pelos muros das cidades, trazendo a possibilidade de debate, visualizado para o espaço público. O coletivo desenvolve uma metodologia que começa com a escuta empática dessas mulheres, conhecidas ou

desconhecidas; após o relato, começa a edição dos textos e das fotos para a elaboração do lambe.

As frases mais impactantes dos relatos são estampadas nos lambes, junto das fotos das mulheres que relataram, frases como: 'Metade das vezes que desço de Santa Teresa andando, algum homem me oferece carona. A autorização e a pressuposição de que meu corpo é um corpo público, na verdade, vem da ideia de que o corpo de uma mulher negra e trans autoriza que os homens me abordem dessa maneira'; 'Dentre tantos raios que atravessam essa vida preta, amar exclusivamente mulheres me revoluciona, me potencializa, me torna gigante, me mantém viva'; 'Quero poder somar a este movimento que grita por respeito às mulheres independentemente de seus trajes, que democratiza de verdade essa festa para pessoas independentemente de cor, credo ou classe social. Sejamos resistência'; 'Não foi fácil, eu apaguei durante o procedimento e soube de casos de mulheres que haviam morrido ali naquele mesmo local que eu estava. Foi doloroso, eu não queria, tive medo, mas optei pelo meu futuro'.

As oficinas oferecidas pelo Feminicidade são elaboradas a partir de convites de eventos, de escolas, de empresas e universidades. São constituídas pela apresentação do coletivo, sua história, suas inspirações e sua atuação, seguido pela elaboração de temáticas feministas relevantes, onde o grupo discute e compartilha suas experiências, seguido da proposta de participar da coleta de histórias, onde os participantes da oficina escutam as vivências das suas companheiras e, assim, descobrem na prática como o coletivo atua. A participação é sempre voluntária.

O Feminicidade ainda oferece às suas seguidoras e participantes das oficinas, a possibilidade de colar os lambes produzidos em outros dias, ou até mesmo depois das oficinas, possibilitando que as participantes experimentem uma nova forma de explorar a cidade, interferindo e se apropriando dos espaços públicos. O coletivo utiliza como ferramenta as mídias sociais, buscando quebrar a bolha e atingir outras pessoas. Portanto, além de atuar intensamente nas suas páginas do Facebook, Instagram, Youtube, Twitter e até LinkedIn, o coletivo mantém um grupo no WhatsApp com todas as participantes,

seguidoras e interessadas nas atividades do grupo, disponibilizando informações dos eventos, das colagens e compartilhando informações.

O grupo do WhatsApp funciona como um grande foro de informações compartilhadas. Além do coletivo, suas participantes expõem suas atividades, compartilham notícias, anunciam seus trabalhos, peças, documentários, até mesmo notícias de emprego, possibilitando a construção de uma comunidade de pessoas interessadas em debater e construir com o coletivo sobre as questões que surgem ao analisar as vivências de mulheres que habitam grandes centros urbanos e como a cidade afeta os nossos corpos, ou como os nossos corpos afetam a cidade.

Além de promover as oficinas, convidar para as colagens e criar uma rede de pessoas que se preocupam com as temáticas importantes para o coletivo, o Feminicídio ainda disponibiliza às suas seguidoras os lambes, caso seja pedido. Em alguns momentos na história do coletivo, principalmente nos meses após o assassinato da vereadora Marielle Franco, o lambe em que a vereadora havia compartilhado um pouco da sua história, foi compartilhado pelo coletivo. Os lambes são compartilhados quando pedido.

Apesar de sua atuação estar concentrada no eixo Rio-São Paulo, os Lambes conquistam outros espaços, chegando pelas conexões criadas pelas ativistas em suas redes e por convite para atuações em outras cidades. A expansão da sua atuação passa pela atuação nas redes sociais, que priorizam o debate das temáticas que atingem as mulheres em qualquer região. A rede do Feminicídio ultrapassa as barreiras do sudeste, guiadas pelos fluxos das suas colaboradoras e das suas seguidoras, possibilitando uma abrangência maior do coletivo.

OUTRAS FORMAS DE EXPERIMENTAR A CIDADE

Podemos pensar a cidade de múltiplas formas: analisar as estruturas fixas e os seus fluxos, observar a formação das cidades, suas histórias, buscar nas orientações dos movimentos e dos trajetos um plano para a cidade. Podemos observá-la pelas atuações políticas e administrativas elaboradas ali, ou podemos observar pelas produções culturais feitas nesse espaço, como elabora Hall sobre a cultura e por que pensar a produção a cultura associada à vivência na cidade.

A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno". Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p.44).

Como elucidada Michel Certeau, cidades são espaços de leituras e de escrituras, estão em constante processo de reescrita pelos seus habitantes que praticam o espaço. Observar a cidade pode se dar de formas mais simpáticas, como o caminhar errante pelas ruas como propõe a arquiteta e urbanista Paola Jacques na sua pesquisa "Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade".

Paola Jacques apresenta o olhar errante, não só como uma simples crítica ao urbanismo e ao modernismo; por mais que essa análise seja crítica, a errância urbana é uma forma de experimentação, análise e compreensão da cidade, que propicia novos caminhos de estudo. Seria uma postura errante urbanista, preocupado com as práticas, as ações e os percursos, experimentando a cidade, não a observando como um todo, e, sim, se perdendo nos caminhos desconhecidos e conhecidos que a cidade apresenta.

Resumidamente, a errância é a experiência urbana ordinária. Ultrapassa o simples andar pela cidade, a experiência transparece no corpo do errante, a cidade é experimentada com todos os sentidos corporais, a memória urbana está registrada no corpo, como também a experiência da cidade. A experiência da cidade denuncia o que o projeto urbano exclui, apresenta as micro particularidades cotidianas do espaço vivido, as apropriações não esperadas, nem planejadas, os usos possíveis que estão fora do campo do planejamento.

O olhar errante proposto por Jacques encontra nos muros as intervenções artísticas. Vivenciar o cotidiano urbano pela prática

errante é apresentada pela autora como um antídoto à especulação que tornam as cidades cada vez mais cenográficas e privatizadas, a experiência urbana, corporal, sensorial e efetiva torna-se o oposto da imagem da cidade logotipo.

O convite de observar a cidade procura provocar nos estudos que trabalhem com a peculiaridade do olhar daqueles que caminham pelas ruas, possibilitando a inclusão de aspectos ignorados nos planejamentos e de atores esquecidos. Aqueles sujeitos que trafegam por longos caminhos sabem a relevância das artes urbanas no seu dia a dia, o colorido que povoa as janelas dos ônibus.

Os projetos artísticos, movimentos sociais e apreciadores da arte urbana que se empenham em registrar os trabalhos e publicá-los buscam ampliar o conhecimento sobre os artistas e as obras, mas também ampliar o potencial inicial das obras; fixos em bairros e em cidades, suas mensagens não alcançariam tantas pessoas.

CONCLUSÃO

*“O objetivo desses movimentos artísticos é ir para rua, ir para a luta.” Consuelo Bassanesi. As conexões com e entre mulheres são as mais temíveis, as mais problemáticas e as forças mais potencialmente transformadoras no planeta.”
Adrienne Rich.*

Este artigo teve como intuito elaborar uma breve explanação sobre as formas de experimentar a cidade, tomando como norte da pesquisa o convite que os projetos *Stop Telling Women To Smile* e Coletivo Feminicidade fazem aos seus seguidores, de se tornar ativista, de ir para a rua. O uso das mídias como ferramentas possibilita a expansão das vozes que essas ativistas trazem estampadas nos seus lambes, em ambos os casos, sem a exposição dos lambes nas redes sociais não estariam proporcionando o aumento do debate dessas questões tão relevantes para elas.

O recurso de buscar a arte como uma dose homeopática de resistência, de luta e de questionamentos permanece constante nos últimos anos, devido ao seu formato efêmero, um papel grudado nos muros, ou nas paredes da cidade, perguntando até onde vai o machismo do seu vizinho. A ideia de pensar a cidade pela arte urbana,

pela cultura possibilita um caminho de observação sobre a sociedade que vive nessa cidade.

A proposta de Paola Jacques sobre o errante observador proporcionou o encontro de uma forma de observar as cidades. Pensar o como observamos, sentados em um ônibus a olhar pela janela, se perdendo pelas ruas e pelos bairros desconhecidos atrás de novas formas de olhar e de compreender. O convite desses projetos apresenta mais uma maneira de observar e vivenciar a cidade, à noite colando lambes, ou com os lambes na mochila a procura do muro perfeito e de uma parede lisinha.

O convite parece simples: oferecemos uma forma para você viver o seu ativismo, ir para a rua, pleitear esse lugar de disputa, encontrar uma forma de atuar e provocar os questionamentos que você já tem. Tatyana Fazlalizadeh busca no seu projeto encontrar novas formas de incluir na discussão as suas seguidoras, que encontram no seu trabalho uma forma passiva e segura de reagir ao assédio sofrido nas ruas.

O seu método de inclusão vai ampliando com o tempo, a noite internacional de colar lambe possibilita que seus seguidores participem levando os seus trabalhos a outras cidades, outras terras, contribuindo com a ampliação do diálogo sobre violência contra mulheres nas ruas das cidades, principalmente esses mesmos seguidores que não podem participar dos retratos, estes exclusivos aos que moram ou visitam Nova York no momento. A disponibilidade do acesso aos lambes fica exclusiva às noites internacionais, porém o questionamento fica exposto nos muros por muito mais tempo.

O convite do Feminicidade traz a possibilidade de seus seguidores compartilharem suas histórias, de participar na construção das suas atividades e na atuação como ativistas. Essa participação não se estreita em uma única forma de atuação, o acompanhar o coletivo ganha intensidade e cria vínculo de companheirismo com as participantes das oficinas e das colagens, incluindo-as nos diálogos que o coletivo aborda, além de permanecer o convite de atuar ativamente nas atividades.

A intenção do uso das redes sociais pelas ativistas está em buscar ampliar o diálogo com os seus seguidores, ampliar a divulgação das suas obras, promover o debate de temas que permanecem esquecidos pelo grande público, trabalhando constantemente em duas esferas, a sua atuação presencial nas ruas, oficinas, palestras e nas redes sociais compartilhando as suas obras e as suas atuações. Este diálogo não permanece unilateral, artista-público, e sim abre espaço para a conversa com o público, com as seguidoras.

Ao mesmo tempo em que o uso das redes sociais contribui para a expansão das suas obras, também contribui para o aumento dos comentários negativos, e até mesmo agressivos. Tatyana Fazlalizadeh fala sobre a agressividade dos comentários nas ruas, inclusive foi uma motivação para o seu projeto; por ser uma mulher artista que atua nas ruas, os comentários motivaram o seu ativismo, e dentro das redes sociais se apresentam de outras formas.

O Feminicídio também conhece essa realidade de atuar nas ruas e encontrar pessoas contrárias à sua atuação, porém, os comentários escutados presencialmente trazem mais a questão da degradação da propriedade, não necessariamente o mesmo tipo de ataque na internet, que as atacam por serem feministas. Como dizia Maya Angelou, “O preconceito é um fardo que confunde o passado, ameaça o futuro e torna o presente inacessível”. Apesar de avanços nos diálogos sobre o feminismo, ainda permanece muito desconhecimento sobre do que realmente se trata. A escritora e pesquisadora bell hooks reivindica a necessidade de uma cartilha, a que pontua: “O feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão”.

Para a elaboração deste artigo foi feita pesquisa e acompanhamentos pelas redes sociais dos artistas, além de uma observação participativa nas oficinas e nas colagens proporcionadas pelo coletivo Feminicídio. Ao ser convidada a participar e descobrir uma nova forma de interferir na cidade, o que o coletivo oferece é um lugar empático e seguro para compartilhar histórias, para revelar um pouco da angústia de existir como cidadãs em uma grande cidade. Prioriza a construção desse lugar coletivo de encontros que ultrapassa o presencial, e permanece nas redes em outras intensidades.

Como pesquisadora, acompanhei uma oficina do Feminicídio sob a temática da segurança, onde foram compartilhados medos, traumas, violências sofridas por ter um corpo feminino. “Até onde vai à interferência da cidade nos nossos corpos?” foi a questão que envolveu as conversas naquele sábado e que permaneceu sendo debatida na colagem que ocorreu um mês depois e nas conversas que ocorreram nas redes sociais. Essa vivência possibilitou compreender melhor as diferentes formas que temos para habitar e transitar pela cidade.

A experiência proporcionou uma reflexão maior sobre a interação de artista e ativistas com o seu público para além das redes sociais, contribuindo para diálogos e trazendo as suas experiências em pensar como os seus corpos interagem em grandes centros urbanos. As experiências dos seguidores são compartilhadas com os artistas, com publicações ou até como depoimentos que contribuirão para as elaborações dos projetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELOU, Maya. *The Complete Poetry*. Virago Press. London, 2015.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *The Return of the Flâneur*. (1929).
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e Arte hoje. *Revista Aurora*, 1:2007. Puc-Sp. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Acesso em: 12 de maio de 2017.
- COUTO, Mia. *Pensageiro Frequente*. Lisboa: Editora Caminho, 2010.
- FAZLALIZADEH, Tatyana. *Stop Telling Women to Smile*. Acessado em: 22 de setembro de 2018. Disponível em: <http://stoptellingwomentosmile.com/>.

FAZLALIZADEH, Tatyana. *International Wheat Pasting Night*. Acessado em: 25 de setembro de 2018. Disponível em: <http://stoptellingwomentosmile.com/International-Wheat-Pasting-Night>.

GIACOMO, Beatriz Medaglini. *Cola, Papel e Poesia: Lambe-Lambe e a marginalização da arte urbana*. Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. *Feminism is for Everbody: Passionate Politics*. *South End Press Cambridge, MA*, 2000.

JACQUES, Paola. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. Paola Berenstein Jacques. In: Jeudy, Henri Pierre. Jacques, Paola Berenstein (Org.) *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA ; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

OLIVEIRA, Diogo. *Lambe-Lambe: Resistência à verticalização do Baixo Augusta*. Universidade de São Paulo. Novembro, 2015.

RODRIGUES, Maria Augusta R. V. *Intervenções Visuais Urbanas: O Lambe-Lambe nas Ruas de São Borja*. Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2017.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo, Edusp, 2006.

PERFORMANCE E DISCURSO PORNOGRÁFICO EM UM VÍDEO DO SITE HOTBOYS

Victor Antonio de Araujo Alves da Silva¹

RESUMO: Este trabalho pretende tecer uma discussão acerca do campo pornográfico *mainstream* a partir de um vídeo do site Hotboys. Pretendo neste artigo operar com os conceitos de performatividade, performance e discurso para observar como o discurso se constrói no vídeo e como as coreografias e performances reiteram ou contradizem esse discurso. No mais este trabalho irá capitalizar os conceitos de máxima visibilidade e construção narrativa de consentimento para analisar a imagem pornográfica inserida nas práticas discursivas. Este trabalho é parte integrante da pesquisa de mestrado e propõe um debate no campo das ciências sociais sobre gênero e sobre pornografia.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Discurso; Pornografia; Hotboys.

PORNOGRAPHIC PERFORMANCE AND DISCOURSE IN A VIDEO FROM THE HOTBOYS WEBSITE

ABSTRACT: This work intends to discuss the mainstream pornographic from a video of the site Hotboys. In this article I intend to operate with the concepts of performativity, perform and speech to observe how the speech is constructed in the video and how the choreographies and perforations reiterate or contradict this discourse. In addition, this work will capitalize on the concepts of superior visibility and narrative construction of consent to analyze the pornographic image within speeches practices. This work is an integral part of the master's research and proposes a debate in the field of social sciences about gender and pornography.

KEYWORDS: Performance; Discourse; Pornography; Hotboys.

¹ Formado em Pintura pela Escola de Belas Artes - UFRJ. Mestrando em Cultura e Territorialidades - UFF. Sua área de pesquisa situa-se nos estudos de pornografia, gênero e masculinidades, em interface com os estudos de mídia, cultura e artes.

INTRODUÇÃO

Acessar um site pornográfico, pagar um acesso VIP e adentrar um universo de corpos e prazeres disponíveis, onde a promessa de gozo é garantida. A premissa do *site* pornográfico pago *Hot Boys* é sugestiva: garotos quentes. Na barra inferior a promessa é que a assinatura dá acesso ao “*site mais quente da net*”. Todo acesso no *site* é pago, a dinâmica de acesso portanto é mediada financeiramente, após a confirmação de pagamento o *site* redireciona o usuário para outra interface de navegação diferente da primeira, disponível para acesso gratuito. Capitalizando o termo utilizado por Michael Ross *et. al.* (2000), o que o site oferece após o pagamento é um oásis erótico, de corpos e cenas de sexo disponíveis para deleite e gozo do espectador.

A internet transformou a maneira de se consumir pornografia nos últimos anos, a partir da década de 1970 são nas locadoras de vídeo e nas bancas de jornais que era possível acessar o conteúdo pornográfico. A otimização do site para smartphones garante que o conteúdo pornográfico seja consumido em qualquer hora do dia, em qualquer lugar. O importante é satisfazer a necessidade de gozo a qualquer tempo. O interesse desse artigo é lançar um olhar sobre a pornografia *mainstream* gay na internet, particularmente a produzida no Brasil, para isso utilizarei como exemplo o site Hotboys e investigar a relação entre a performance e o discurso que são exibidos no site. Me interessa compreender a formação do discurso pornográfico que circula no site e as performances corporais e pornográficas exibidas visualmente. Pensando a pornografia como um dispositivo de saber/poder sobre os corpos e sobre os sujeitos, compreender os discursos que atravessam o site Hotboys, mas também como esses discursos são evidentes na performance corporal dos modelos durante a coreografia sexual, ou seja, em que momentos o discurso é afirmado e/ou rejeitado.

O trabalho pretende utilizar o conteúdo do site Hotboys para investigar alguns aspectos da pornografia online produzida e consumida no Brasil no campo da pornografia gay. Propõe-se pensar a definição de pornografia, alguns de seus discursos circulantes e sua relação com a noção de performance, compreendendo aqui tanto a performance da pornografia em si, enquanto linguagem, quanto a

performance dos corpos que aparecem coreografados no vídeo pornográfico. Considero a pornografia online como aponta a autora Mariana Baltar (2014):

como um produto da cultura da mídia que estabelece novas construções discursivas que conformam identidades, performances de si e práticas de consumo ligadas às sexualidades, como indica Feona Atwood (2006) ao analisar o que define como “nova cultura do sexo (2014, p.265).

O site Hotboys se configura como um intrigante objeto de análise da pornografia gay online contemporânea, o discurso de valorização da masculinidade viril se faz evidente no site que se insere na lógica discursiva da pornografia *mainstream*, caracterizada por discursos heteronormativos e machistas. Penso como o discurso reproduzido no site é atravessado por outros discursos historicamente construídos sobre masculinidade e virilidade. Nesse ponto pretendo observar a pornografia do ponto de vista da análise discursiva foucaultiana, ou seja, compreender o uso de enunciados na formação discursiva do site, entender os discursos que o compõe e como integram fazem parte do discurso de valorização da masculinidade viril. As noções de *dispositivo da sexualidade* e *tecnologia de gênero* serão utilizadas como ferramentas metodológicas para pensar a pornografia como um dispositivo de saber/poder que, através de práticas discursivas pretende uma vontade de verdade.

No entanto compreendo que o que compõe o conteúdo do site são discursos audiovisuais, ou seja, é na materialidade da imagem e dos corpos que esse discurso se cristaliza. Nesse sentido, a análise foucaultiana é insuficiente para analisar como o discurso se materializa nos corpos, seja para como afirmação ou rejeição. Para observar tais nuances e complexificar a análise irei operar o conceito de *performatividade*, entendo que a pornografia em si constitui uma performance para que seja entendida como pornografia, além disso analisar as coreografias corporais a partir do conceito de performance para compreender a materialização do discurso no audiovisual. O objetivo maior é compreender como a vontade de verdade produzida discursivamente conduz as cenas e as coreografias corporais, como o corpo constrói o discurso e onde ele o rejeita, quais são as fissuras, ou

seja, os momentos de falha desse corpo em relação a vontade de verdade.

Para complexificar a análise irei operar com os conceitos de “construção narrativa do consentimento” e de “máxima visibilidade” capitalizados pela autora Mariana Baltar (2014). Para essa pesquisa a noção de discurso e de performance se complementam em uma análise que busca perceber o texto, mas também o corpo e a técnica audiovisual na construção da vontade de verdade. Para que a pornografia dita *hardcore*² ou *mainstream*³ seja considerada como tal, ela necessita performar uma série de códigos convencionalmente estabelecidos e sua eficácia é medida na capacidade de excitação do outro. Para pensar a performance e a performatividade pornográfica irei utilizar as concepções de performance trabalhadas por Schechner (2006) e as concepções de performatividade elaboradas por Butler e J. Austin.

Para melhor compreensão do objeto de análise, preciso trazer dois conceitos capitalizados e utilizados por Mariana Baltar (2014) para sua análise do site “Diários da Putaria”. São eles o “Netporn” e o de “pornografia na internet”, aparentemente redundantes ambos conceitos seguem caminhos opostos na produção de discursos pornográficos. Como aponta a autora:

Netporn diz respeito a uma nova forma de produzir conteúdo a partir das mudanças oferecidas pelas novas tecnologias e novas formas de interação propostas em ambientes online. Os sites que se caracterizam por se estabelecerem na lógica da *netporn* constroem uma ideia de participação e construção de conteúdo colaborativo, onde encontramos a combinação entre consumo e comunidade. Tais sites também constroem uma nova estetização das representações do sexo, aderindo a esses elementos do universo participativo e colaborativo que rege a web 2.0. Em outra direção, temos a definição do conceito de pornografia na internet que se configura mais como uma reciclagem e uma reiteração da velha e heteronormativa pornografia produzida pela indústria pornô tradicional, sem qualquer inovação nas construções narrativas, estéticas ou questionamentos sobre as padronizações que circulam através das imagens da pornografia mainstream. (PAASONEN, 2010, p. 298. APUD. BALTAR, 2014).

² Considero aqui *hardcore* como toda e qualquer pornografia em que aja penetração explícita, sem contraposição ao sentido de *softporn*, a chamada pornografia leve, sem penetração explícita, considerada por muitos do campo erótico. Não interessa a mim nem a essa pesquisa entrar na discussão sobre a dicotomia entre pornografia/erotismo, porém considero erotismo segundo as concepções trabalhadas pelo filósofo Georges Bataille em O Erotismo, que argumenta que o erotismo decorre da própria imagem pornográfica, como uma provocação, como aquilo que suscita e desperta desejos. Portanto percebo o Erotismo como parte constituinte da imagem pornográfica, não podendo haver uma sem a outra.

³ *Mainstream* aparece aqui como sinônimo de pornografia comercial.

Me intriga perceber que ora o site se aproxima da ideia elaborada de “netporn”, ora reproduz todas as convenções já estabelecidas e saturadas da pornografia convencional *mainstream*. É interessante perceber como o discurso heteronormativo encontra lugar de proliferação e resistência no mesmo espaço de produção virtual, o que me leva a perceber o objeto Hotboys como complexo em suas contradições. E são essas contradições, esses momentos onde a tensão entre o discurso dominante e a resistência a ele se encontram que me interessa nessa pesquisa. Considerando sempre que o site é um produto e que suas produções são regidas pela lógica de consumo, todavia essas questões não diminuem a potência do discurso pornográfico, ao contrário ao meu ver, entender a lógica de consumo que rege o discurso do site potencializa ainda mais as afirmações e contradições desse discurso.

O Hotboys como linguagem pornográfica se enquadra em uma tradição de produtoras online que produz conteúdo racializado e onde as características de masculinidade viril são destacadas. Diferentemente das grandes produtoras americanas como Men.com, as produtoras especializadas em conteúdo racializado e sexo entre machos⁴, como MachoFucker, Bilatinmen e Latinboyz por exemplo, vendem fantasias de poder e submissão, e de um sexo mais verdadeiro dado a ausência do uso de camisinha nessas produções. Hotboys se aproxima semanticamente dessas produtoras ao explorar *cafuçu* como categoria de desejo e explorar relações entre *cafuçus e bichas* ou entre *machos e bichas* muito bem exploradas por Peter Fry em seus estudos sobre a homossexualidade Brasileira.

⁴ Macho aqui entendido como categoria êmica, assim como aparece nas análises e estudos de Peter Fry sobre a construção das representações de homossexualidade no Brasil.

(...) são concebidos como pertencendo a duas categorias fundamentais homens e bichas. A categoria bicha se define em relação a categoria homem em termos de comportamento social e sexual. Enquanto o homem deveria se comportar de uma maneira masculina, a bicha tende a reproduzir comportamentos geralmente associados ao papel de gênero feminino. No ato sexual o homem penetra enquanto a bicha é penetrada (FRY. 1982. p.90).

As relações exploradas pelo site Hotboys me parecem relações bem estabelecidas no imaginário social sobre o homem do estilo *cafuçu*, negro e latino. Além da questão racial outras similaridades

entre a Hotboys e as demais produtoras já citadas são a ausência do uso de camisinha, a brutalidade na coreografia sexual e a valorização da hipervirilização dos atores, e sua expressão maior no tamanho do órgão genital. Além disso, aparecem características na própria construção do audiovisual, são em geral filmes de baixa qualidade, com pouco orçamento, filmados de modo quase amador em geral em plano sequência com uma única câmera, ou duas. Nesse sentido a linguagem visual dos vídeos se aproxima da linguagem do vídeo amador, tal aproximação ajuda a dissolver o clima de artificialidade experimentado pelas grandes produções do *mainstream*, trazendo a sensação de sexo real.

Nesse artigo, na impossibilidade de extensão, direciono minha análise a um único vídeo do site Hotboys: “Os Mascarados Pirocudos”. Diversas características me interessam na construção desse vídeo, mas sobretudo sua aproximação da já conceituada netporn. Apesar de muitas produções no site repetirem clichês comuns da pornografia, o vídeo selecionado parece fugir um pouco dos estilos convencionais de produção no catálogo disponível. O início e o final do vídeo colocam o modelo passivo Orion em primeiro plano, falando direto com a audiência do site como que em um blog pessoal, o modelo filma a si próprio como que em selfie. O vídeo não possui uma narrativa exterior para emoldurar a cena sexual, sua intencionalidade é clara na fala do modelo, que chamou dois homens para o sexo.

Na fala do modelo e na descrição do site é perceptível a construção da narrativa de consentimento elaborada por Mariana Baltar (2014). O que me interessa perceber nesse vídeo é se tal construção evidenciada discursivamente está presente na coreografia dos corpos dos modelos durante o ato sexual, ou se, em algum momento esse consentimento é negado. É perceber os discursos que atravessam a construção discursiva da cena e a performance, pornográfica e corporal, presente no corpo do vídeo.

SOBRE PERFORMANCE E A PERFORMATIVIDADE PORNOGRÁFICA

Pretendo aqui me debruçar sobre os conceitos de performance e performatividade para posteriormente compreender como a pornografia se apresenta, e como o audiovisual pornográfico e

composto por performances e coreografias corporais que são interpeladas pelas produções discursivas do próprio site. Pensar nestes dois elementos é lançar um olhar sobre o corpo, este que se apresenta na tela, mas o próprio corpo pornográfico: com suas técnicas, ângulos e toda linguagem específica necessária para que seja entendida não só como pornografia, mas como pornografia gay *mainstream*.

Para Schechner (2006) performance se caracteriza por um fazer, estar fazendo, mostrar fazendo. Um fazer, atuar, desempenhar em relação a uma série de atos ou roteiros pré-estabelecidos. Performance também se apresenta como desempenho, a performance esportiva indica excelência no esporte, a performance do ator indica um ótimo trabalho. Além de um fazer o conceito de performance se integra ao conceito de desempenho, de excelência, mas também de representação. Segundo o autor:

performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances - de artes, de rituais ou da vida cotidiana - são comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2006, p. 28).

A ideia de performance como repetição, ou como comportamento restaurado, ou ainda como comportamento ensaiado, me faz refletir sobre a pornografia em si, a linguagem pornográfica, como performance. Cada vídeo é uma repetição de códigos visuais e narrativos preexistentes, tais códigos aparecem seja para afirmar a lógica heteronormativa da pornografia *mainstream*, seja para contradizer essa lógica em pornografias como alt-porn e pós-porno. De qualquer forma são comportamentos restaurados e repetidos que cristalizam na tela, a pornografia se repete e satura sua linguagem em si mesma para que seja reconhecida na obviedade de sua linguagem, que no entanto não deixa de produzir novos discursos e se renovar em si mesma, para mim parece um processo de retroalimentação.

De maneira bem simplista, o pensamento de Schechner (2006) sobre performance pode se resumir como a "ritualização de sons e gestos". O autor Emerson da Cunha de Souza em sua dissertação (2014) propõe pensarmos a pornografia como "(...) um conjunto de atos, ou, um conjunto insaturado e insaturável de atos; ações que (se)

performam e que se colocam no mundo (SOUZA, 2014, p. 16)”. O autor utiliza como ancoragem teórica a noção formulada por Richard Dyer de que pornográfico é tudo aquilo que pretende provocar a excitação sexual do espectador. Já Preciado (2008) enxerga a pornografia como um dispositivo virtual masturbatório capaz de provocar a excitação do corpo independente da vontade de seu espectador.

Dessa maneira posso conceituar aquilo que vou chamar de performance pornográfica como um conjunto de atos, ações, sons e gestos que são repetidos e reiterados da imagem pornográfica com o objetivo de provocar a excitação sexual do espectador, seu auge ou o seu maior desempenho seria provocar o tão esperado gozo. Tal performance se evidencia cristalizada no vídeo pornográfico, no formato online. Os atos reiteráveis que compõem a performance pornográfica é “(...) orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real (BALTAR, 2015, p.137)”. Para alcançar seu objetivo de maior excitação a performance pornográfica se utiliza de códigos que são utilizados, repetidos e reiterados em cada produção pornográfica, códigos esses que Linda Williams utilizou para compor o princípio da máxima visibilidade (BALTAR, 2015, p.138).

A utilização de close ups de diversas partes do corpo, mas sobretudo da penetração, a valorização visual e a iluminação da genitália, direção de coreografias e posições sexuais que enquadrem os corpos na câmera, de modo que, por exemplo, aberturas corporais fiquem em evidência. A diversidade de atos sexuais demonstrado o caráter espetacular do sexo pornográfico que revela como clímax final o gozo super valorizado, de maneira geral com a utilização do *money shot*, o close na ejaculação masculina fora do corpo do parceiro que por sua vez é manchado por ela. E na reiteração, repetição e incorporação de tais códigos pela pornografia para que seja reconhecida como tal que é que se forma a performance pornográfica, sempre um fluxo, sempre um fazer, pois o esforço de incorporação é constante.

A filósofa Judith Butler utiliza o conceito de performatividade, tomando como objeto a construção das identidades de gênero. Butler desloca o uso de performatividade da teoria linguística de Austin para a realização de um gênero ao que a autora irá denominar

performatividade de gênero. Para a autora o gênero não é algo dado, um substantivo, mas um fazer constante que necessita da incorporação para se cristalizar nos corpos e ser entendido como “natural”, no entanto Butler nos evidencia a construção discursiva e performativa do gênero. Para exemplificar a autora toma de empréstimo o questionamento de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher” ao que a autora irá elaborar:

(...) mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que se tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais (BUTLER, 2003. p.58-89).

A identidade de gênero é performativa, pois necessita de uma série de códigos para que seja inteligível. O que a autora propõe é que a performatividade é sempre um fazer que se cristaliza através da incorporação e da reiteração constante de códigos pré-estabelecidos até que se consolide como algo natural. O processo de reiteração e incorporação que caracteriza a performatividade elaborada por Butler pode, a meu ver, ser aplicada para pensarmos a pornografia como performance. O que entendemos hoje como pornografia é o resultado de múltiplos discursos historicamente construídos desde o século XIX, compondo diversos códigos reiterados e incorporados para consolidar o que entendemos hoje como pornografia *hardcore mainstream*.

SOBRE O DISCURSO PORNOGRÁFICO E A PORNOGRAFIA COMO DISPOSITIVO

Ao pensar a performance e performatividade a partir de Butler (2003) consideramos esta construída no interior das práticas discursivas. Nesse ponto cabe pensar como a pornografia se constrói como discurso e que outros discursos atravessam e formam o que entendemos hoje como pornografia. A autora Mariana Baltar nos leva “(...) refletir sobre o papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam a margem da sociedade patriarcal heterocentrada (2010, p.5)”. Portanto observamos como a pornografia emerge como

um dispositivo regulatório no interior do discurso heteronormativa capaz de regular, classificar e normatizar os desejos até de grupos que não são heterossexuais. O que é evidenciado por Butler ao capitalizar o conceito de matriz heterossexual que regula e orienta o discurso dominante.

A partir de Lynn Hunt (1999) Mariana Baltar (2010) argumenta que o que compreendemos hoje como pornografia está associada com sua regulação e só pode ser pensada em sua atual configuração a partir de meados do século XIX, quando ocorre a institucionalização do gênero. O autor João Freire (2001), utilizando a perspectiva de Walter Kendrick (1987) argumenta que a definição de pornografia é construída a partir do poder de censurá-la, seu campo semântico surge como resultado da ação reguladora de diversos dispositivos disciplinares.

A pornografia como categoria reguladora foi criada nos meados do século XIX como uma resposta a ameaça de democratização da cultura num período de crescimento de consumo e alfabetização (FREIRE, 2001. p66).

Portanto a pornografia como conhecemos é uma construção histórica nas práticas discursivas, seu caráter regulatório é evidente sobretudo na pornografia *mainstream*. Nesse sentido a pornografia se configura como um dispositivo de poder/saber que atua sobre as sexualidades do sujeito. Seus códigos são institucionalizados e reiterados para que ela se apresente inteligível, ainda que sua linguagem se modifica e se atualiza - passe da literatura pornográfica as imagens e vídeos pornográficos até se atualizar na configuração atual de pornografia de internet - seu discurso se configura em torno da descrição explícita de cenas sexuais e órgãos genitais a fim de causar a excitação do leitor/espectador.

O processo de institucionalização do gênero aponta para a crescente constituição de práticas discursivas em torno da escrita e a produção imagética de órgãos e práticas sexuais para estimular sensações. (...)Tais marcos tem tudo a ver com a formação de uma cultura audiovisual impulsionada pelo incremento e popularização das tecnologias de reprodutibilidade da imagem (BALTAR, 2010, p. 6).

Observo que o site pornográfico é um espaço de produção discursiva que regula tanto os corpos quanto os desejos dos

indivíduos. Nessa perspectiva ele opera como uma tecnologia de gênero (De LAURETIS, 1987). Como uma tecnologia ou um dispositivo que através de produções discursivas produz ou pretende uma vontade de verdade sobre o gênero, mas também sobre o sexo e os desejos. O site Hotboys opera como uma tecnologia social que regula os ideais de masculinidade e virilidade, reproduzindo estereótipos de gênero. Nesse sentido, o gênero é formado por representações, que têm implicações na construção social e subjetiva dos sujeitos. A partir de uma perspectiva Foucaultiana a autora Teresa de Lauretis formula a ideia de que gênero é regulado por diversas tecnologias sociais, discursos e práticas, que em seu conjunto formam o que a autora denominou tecnologia de gênero:

Para isso pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma "tecnologia sexual", desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (DE LAURETIS, 1987, p.208).

As ferramentas conceituais elaboradas por Foucault (1988) permitem compreender a sexualidade enquanto um dispositivo; ou seja, inscrita em um jogo de poder e relacionada com determinados tipos de saberes, segundo um conjunto de efeitos que se materializam tanto nos corpos quanto no comportamento e nas relações sociais dos indivíduos. O autor afirma que a sexualidade como dispositivo deve ser analisada não enquanto natural ou biológica, mas inscrita nas relações discursivas de saberes e poderes. Segundo o autor, devemos pensar a sexualidade a partir da produção de saberes que ela constitui, os sistemas de poderes que regulam suas práticas e as formas pelas quais os indivíduos se reconhecem como sujeitos sexuados. Ele aponta a sexualidade enquanto uma construção no processo histórico:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas a grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação do discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo

algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1988, p.100).

O discurso articula em si o saber e o poder, pois todo discurso pretende uma vontade de verdade. Essa vontade deve ser questionada, para que se possa compreender as condições de formação de um discurso, os desejos e poderes pelos quais o sujeito luta e quer se apoderar. Foucault questiona "(...) se o discurso verdadeiro não é mais com efeito, desde os gregos, aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo de poder? (FOUCAULT, 1996, p.10)". Que verdade pretende, então o discurso pornográfico? e que outros discursos atravessam o campo da pornografia?

A meu ver o gozo seria a verdade pretendida por todo discurso pornográfico, todos os esforços da construção da pornografia levam ao objetivo final, o grande ápice do gozo, a satisfação total do prazer erótico. Para tal a pornografia se vale de diversos recursos discursivos e imagéticos para seduzir e capturar o espectador. Por outro lado, orientada pela matriz heteronormativa, observo que outros discursos regulatórios atravessam a pornografia, no que tange este objeto de pesquisa o discurso de valorização da virilidade atravessa a produção pornográfica.

DISCURSO DE VALORIZAÇÃO VIRIL E RACIALIZAÇÃO DO DESEJO

Observo como o discurso pornográfico do site Hotboys é atravessado por outros discursos historicamente construídos sobre a virilidade e a masculinidade. A representação discursiva de determinados sujeitos no espaço do site é construída para expressar sua condição viril, através de atributos associados a honra, a rudeza, a violência, a força e a potência que evocam a referência do macho viril ideal, presente no imaginário social.

A virilidade é marcada por uma tradição imemorable: não simplesmente o masculino, mas sua natureza mesma, e sua parte mais "nobre", senão a mais perfeita. A virilidade seria virtude, cumprimento. A virilidade romana da qual o termo é oriundo, permanece um modelo, com suas qualidades claramente enunciadas: sexuais, aquela do marido "ativo", poderosamente constituído, procriador, mas também

ponderado, vigoroso e contido, corajoso e comedido (VIGARELLO, 2013, p.6).

Os atributos que constituem o macho viril nos dias atuais, continuam associados a potência e a performance sexual, a virilidade está associada ao homem ativo, aquele que penetra. O que enxergamos como atributos viris hoje, fazem parte de uma complexa tradição na cultura ocidental. As qualidades que compõem a virilidade se reconfiguram com o tempo e conforme a cultura, porém o foco na dominação e no vigor parecem permanecer os mesmos. Vigarello (2013) afirma que "(...) a virilidade histórica como ela é, inevitavelmente, antropológica (p.7)", e está sujeita ao contexto social, se manifestando de formas diferentes em indivíduos atravessados por situações sociais diferentes. Por exemplo, em nossa sociedade alguns valores viris mudaram conforme o contexto social: a maneira como o homem do estilo cafuçu produz uma performance de virilidade é diferente de um homem da classe média. Todavia a dominação masculina compõe um eixo central em qualquer discurso de virilidade.

A valorização do ideal viril é parte constituinte da cultura dominante que legitima a dominação, sobre as mulheres e os outros (afeminados, intersexuais, transsexuais, etc.). O discurso de virilidade produz um discurso de exclusão que aponta os corpos viris como corpos desejáveis. Estigmatizando assim os que não se enquadram na performance do sujeito viril, em nossa sociedade vale salientar a rejeição e a violência particularmente direcionadas aos homossexuais afeminados.

Percebo no discurso dominante a emergência da ideia de matriz heteronormativa. Uma matriz discursiva capaz de regular os corpos e as práticas sexuais a partir da reiteração de discursos normativos, inseridos em uma lógica heterocentrada. Aquilo que filósofa Judith Butler (2003) apontou como sendo Matriz Heteronormativa. A influência desta na produção de desejo erótico homossexual constitui o discurso pornográfico e fica evidente no modelo das relações entre passivos e ativos: tal dicotomia pretende construir uma representação semelhante a construída na pornografia heterossexual. Nesse sentido observo que, no site hotboys, não existe a princípio um cuidado em elaborar uma linguagem sobre o desejo

homossexual, nesse sentido o site reproduz a linguagem comum a vídeos heterossexuais, tal semelhança será evidenciada mais adiante.

Como já pautado antes, uma das questões evidentes no site é a racialização do desejo atrelado ao discurso de valorização da masculinidade viril que produz estereótipos de sujeitos e performances sexuais. Nesse sentido “cafuçu” e “negão” aparecem como categorias êmicas de análise de produção de estereótipos do gênero masculino. Os marcadores de diferença social são agenciados como elementos eróticos na construção da fantasia sexual sobre estereótipos raciais, nesse caso enunciados visuais relacionados sobretudo ao corpo desses sujeitos são evocados, a partir do imaginário social.

A introdução de diferenças raciais, ou de classe, no interior desse aparato representacional, como um sinal invertido da subordinação realmente existente, faz das inferioridades social e política marcas de um atrativo erótico quase irresistível, como se observa para contexto concreto da prática homossexual em diversos quadrantes da América Latina, onde a transgressão do interdito homossexual, parece favorecida pela diferença de classe entre o homossexual de classe média e o jovem heterossexual negro (ou meramente pobre) da periferia ou favela. (PINHO, 2011, p.164)

O cafuçu é tido como um tipo tipicamente brasileiro, seu estereótipo é carregado de exotismo e erotismo, associado às profissões mais populares como: pedreiros, seguranças, porteiros, motoboys. O corpo produzido pelo trabalho braçal, seus fluidos e seu cheiro são importantes na constituição imaginário erótico sobre o sujeito viril. Como objeto do desejo homossexual o cafuçu (e aqui também posso incluir o latino e o negro) deve ser ou aparentar ser, de classe social mais baixa, as marcas do trabalho braçal devem ser visíveis na constituição do sujeito viril. A ênfase nas mãos, nos dedos e nos pés são marcas do trabalho braçal e da ausência de delicadeza: a pele grossa, machucada, calejada devido ao trabalho manual são instrumentos centrais na constituição do desejo erótico.

O que observamos então são as marcas do discurso colonialista de poder no espaço e no imaginário pornográfico, reproduzindo na interação sexual estereótipos sociais, fetichizadas corpos socialmente marginalizados e orientando as interações

homoeróticas, provocando o desejo ao mesmo tempo que reforça o seu lugar na sociedade. A racialização e a valorização da masculinidade viril são discursos que se atravessam. Os vídeos presentes no site Hotboys são repletos de performances de hipervirilização que interseccionam o discurso racial com o discurso de valorização da virilidade, por outro lado esse mesmo discurso é utilizado de forma irônica na produção do desejo erótico. Se por um lado as relações sociais de poder se confirmam, por outro elas são satirizadas, onde o pedreiro fode o patrão e o motorista de uber esculacha seu cliente. Como aponta Osmundo Pinho (2011):

O potencial transgressivo do sexo gay é assim maximizado na medida em que está anexo ao paradoxo da virilidade sodomizada ritualisticamente e de modo espetacular, para consumo alheio (PINHO, 2011, p.168).

Na pornografia em geral, mas sobretudo, na pornografia gay, os aspectos de racialização e de hipervirilização são atrelados a um aspecto específico do corpo do sujeito: o pênis. A materialização desse erotismo, além do corpo de trabalhador braçal está no tamanho do pênis, o falo é a concretização da potência. A associação entre aspecto do órgão genital e a condição social do sujeito não é recente, mas faz parte do discurso histórico de virilidade, como nos mostra o autor Bruno Abouddar (2012).

Ao longo do século XX o discurso médico e criminal fez uma associação entre aspectos fisiológicos e principalmente genitais do sujeito e sua condição social nos estudos sobre a degenerescência. O discurso médico/criminal formulava a hipótese de que os órgãos sexuais eram afetados pelo processo de degeneração moral. O que permitiu por exemplo associar o pênis em forma de sino a um grande número de jovens delinquentes no início do século XX. Surge também a figura do delinquente afeminado, cuja genitália atrofiada é imprópria para a reprodução. O discurso médico-criminal ajuda a construir as fantasias eróticas da burguesia, alimentando um imaginário de delícias e pavores. Desde o início do século XX o tamanho do órgão genital marca a distinção entre a classe operária e a burguesia, a genitália é associada a condutas morais e comportamentos sociais.

Os discursos que atravessam o discurso pornográfico são constituintes ao meu ver de um discurso regulador hegemônico, nesse sentido reitero o que já foi dito ao compreender a pornografia como um dispositivo regulador constituinte do dispositivo da sexualidade. Evidenciar a relação entre a performance pornográfica e os discursos construídos sobre a pornografia nos permite agora lançar um olhar sobre a sua materialização, ou seja, o corpo. Pretendo agora lançar um olhar sobre as coreografias e atos pornográficos para compreender, onde no vídeo selecionado, a performance afirma ou contradiz o discurso que a atravessa.

COREOGRAFIAS E PERFORMANCES SEXUAIS EM *OS MASCARADOS PAUZUDOS*

Antes de iniciar efetivamente uma análise do vídeo em questão devo evidenciar dois conceitos que irão nortear essa análise: construção narrativa do consentimento e máxima visibilidade. O conceito de construção narrativa do consentimento e capitalizado pela autora Mariana Baltar (2014) que propõe pensar como o prazer na fruição da imagem pornográfica é intensificado pelo indicativo de consentimento e compartilhamento, ou seja, de que o modelo está de fato sentindo prazer naquela relação sexual e o imperativo de prazer é indicativo de veracidade do sexo filmado. Para a autora a construção narrativa do consentimento é cristalizada na imagem e correlaciona o prazer entre imagem e espectador.

A mesma autora irá trabalhar a partir da concepção de “gêneros do corpo” elaborada por Linda Williams para compreender as narrativas que se pautam no excesso e objetivam reações sensoriais em seus espectadores, no caso da pornografia o excesso se configura como sucessivos closes que almejam a maior aproximação entre espectador e imagem gerando assim maior efeito de realidade e portanto maior desejabilidade dessa imagem. O que caracteriza os gêneros do corpo são sua capacidade de gerar estímulos automáticos no espectador. Beatriz Preciado (2008) aponta para o que Linda Williams chama de imagem incorporada, ou seja, imagem que se faz no corpo.

Para Mariana Baltar (2010) visualidade e excesso são interligadas entre si, sua reiteração é catalisada pelo princípio da

máxima visualidade, que na pornografia se configura como o desejo de revelar na imagem a verdade do prazer sexual (WILLIAMS, 1999. *apud*. BALTAR, 2010). Para Williams (1999) os códigos visuais elaborados pela pornografia contemporânea são orientados pelo princípio da máxima visibilidade, ou seja, um desejo legítimo de mostrar.

O vídeo em questão "Os mascarados pauzudos" se inicia de modo pouco usual no site, o modelo passivo filmando a si próprio com o uso de um smartphone introduz a cena. Nas fotos disponíveis no perfil do modelo Orion, o passivo e único modelo a mostrar o rosto na cena, observamos de início uma imagem onde o modelo segura ambos pênis em um gesto de sexo oral. O modelo está de frente, seu rosto expressa prazer e o modo como segura ambos pênis ajuda na construção da narrativa de consentimento, ou seja, é explicitado que o modelo deseja fazer aquilo, ele deseja essa relação sexual. Em outra imagem o enquadramento mostra o ânus centralizado do modelo, o mesmo abre as pernas para revelar o órgão de maneira convidativa. Existe uma espécie de empoderamento passivo em torno de Orion, ele não é passivo em seu desejo, ao contrário é ele quem convida os ativos para a relação sexual, nesse sentido ele é senhor de seus desejos e reivindica o prazer anal. Tal empoderamento fica evidente na descrição do vídeo:

Órion é um modelo que gosta de desafios, e ele resolveu gravar uma cena bem quente para o site HotBoys. Selecionou dois boys bem pirocudos para satisfazer seus desejos e suas necessidades sexuais, porém nosso dotados não querem mostrar o rosto, mais mostraram uns pauzões enormes e grossos, que deixou nosso Órion cheio de tesão, logo dando início a um sexo hard. Os mascarados não deram mole para Órion, comeram ele bem gostoso, com pegada e muita força (Site HotBoys).

Contrariando a lógica heteronormativa que rege a pornografia *mainstream*, o prazer em evidência não é a do macho, mas a do passivo. É o passivo quem deseja satisfazer suas necessidades sexuais, que diga-se de passagem, é a busca pelo prazer anal. Nesse ponto a descrição sugere que o protagonista do vídeo será o ânus e não o pênis. Como aponta Saez e Carrascosa (2017) o ânus e o prazer anal encontram espaço na linguagem pornográfica, no entanto a relação saturada ereção-penetração-ejaculação, seguida muitas vezes pelo

money shot, destituem o protagonismo do passivo e do ânus para o pênis. Me parece que na cultura heterocentrada o prazer é sempre do ativo o passivo é muitas vezes relegado como o objeto de prazer. No entanto a descrição do vídeo sugere a busca pelo prazer anal, tal emancipação remete a conceitualização do prazer anal identificada pelos autores (2017) na prática do *fist fuck*:

O ânus como lugar de exploração, de prazer, de trabalho; o ânus e o reto, lugares tradicionalmente excluídos do prazer, são reivindicados de uma forma diferente, não como lugar de recepção do pênis (órgão que dá valor de uso dentro do pornô), mas como lugar ativo de produção de prazer e de abertura do corpo (SAEZ; CARRASCOSA, 2017, p.114).

Me parece que Orion reivindica seu ânus como órgão de prazer e busca, na relação anal com dois homens, o gozo ideal. O vídeo inicia com uma espécie de monólogo do modelo Orion, a linguagem utilizada aproxima o vídeo da linguagem de filmes amadores, o modelo faz um selfie com o smartphone. O início do vídeo possui a estética de uma gravação *making off*, a narrativa de consentimento se reforça quando o modelo afirma "(...) chamei dois pirocudos para gravar com a gente". Em seguida, o modelo se filma ajoelhado com os dois modelos ativos atrás. Ambos estão com camisa e somente o pênis já ereto aparece, Orion mostra os pênis como quem mostra um produto, ele toca, acaricia e aproxima da câmera utilizando a mesma linguagem que as blogueiras de beleza usam para mostrar seus produtos. Olhar para a câmera e falar diretamente com o público marca uma conexão com o real, onde a noção de autenticidade e realidade transborda na cena, sobre isso Mariana Baltar (2014) indica:

Aqui também, no entanto, o olhar que encara a câmera fornece, para a narrativa, um outro nível de evidência e link com o "real". A mobilização do desejo através deste link com o "real" é marcada por alguns elementos que consolidam, para usar o conceito de Roland Barthes (1986), seus efeitos de realidade. Podemos argumentar que um elemento importante que marca a influência da realidade é exatamente o olhar que encara a câmera, o corpo que fala e o olhar que encara o sujeito observador/consumidor (BALTAR, 2014, p.270).

Em seguida, Orion indica que os modelos ativos não poderão mostrar o rosto, o anonimato é um código muito utilizado na pornografia amadora. Nesse caso o anonimato aparece como um indicativo de que os modelos ativos não são atores profissionais, mas pessoas comuns que decidiram filmar um pornô, porém preferem manter sua identidade preservada. A ideia de amadorismo dos atores trabalha com a noção de autenticidade, e aparece nesse caso, na pornografia *mainstream*, como um fator de atração.

Apesar de, num primeiro momento a cena quebrar com a linguagem visual tradicional da pornografia, a cena do ato sexual em si recupera os códigos da pornografia tradicional *mainstream*. No primeiro corte o modelo aparece de joelhos praticando sexo oral nos dois modelos que aparecem inteiros no frame. É importante para a cena que, nesse primeiro momento, os modelos aparecem utilizando máscaras, como uma marca, ou um fetiche. Os modelos também estão vestindo boné, camisa e balaclava, como que para esconder qualquer marca identitária, como corte de cabelo e tatuagem.

Já no segundo corte o close aparece, a imagem é fechada em close up. O close up aparece na pornografia como lógica da atração, para satisfazer o desejo de realidade do espectador que deseja observar cada ângulo, tão próximo quanto se estivesse lá. É interessante observar que, apesar da utilização de códigos já saturados na pornografia *mainstream*, a cena é o que eu chamaria de semiamadorismo. A qualidade do vídeo é baixa, causando inclusive ruídos na imagem, o vídeo conta apenas com uma câmera filmando muitas vezes em um único ângulo, a iluminação é precária e o cenário parece ser uma sala qualquer. Apesar do esforço de parecer amador, a pornografia brasileira de um modo geral, está muito longe das grandes produções americanas. Nesse sentido a utilização da linguagem amadora, é menos um recurso e mais uma necessidade, já que as produtoras contam com baixíssimo orçamento para suas produções.

Os modelos ativos performam uma agressividade sexual, puxando cabelo, apertando o corpo e batendo ora com o pênis, ora com a mão, no rosto de Orion. Porém a construção narrativa do consentimento se faz quando, por exemplo, o modelo segura com força o pênis de um dos ativos durante a felação. O close no rosto e os

gemidos de Orion garantem a ideia de que o modelo não apenas está satisfeito, ele está sentindo prazer. Existem também questões legais acerca do consentimento, em cenas com certa violência física como esta, é importante que fique registrado no vídeo o prazer do modelo, já que estupro é crime o vídeo não pode se assemelhar a uma cena de violência sexual real. Portanto existe um cuidado na construção visual do prazer do passivo.

A composição dos atores em cena é formada por um passivo branco, um ativo negro e outro de pele clara. Tal composição faz parte do imaginário da pornografia gay online no Brasil, que parece querer compor em suas cenas, como aponta Pinho (2011), a erotização da miscigenação. O autor aponta que já alguns anos algumas produtoras com capital americano como AMG e Alexander Pictures, e mais recentemente RawFuckers e Flava Studios, vem ao Brasil para produzir uma pornografia altamente racializada, em filmes e cenas voltados para o público norte americano e europeu. Os corpos em cena são brasileiros, e são dirigidos para representar a erotização de uma ideia de brasilidade. Homens negros, mestiços, morenos, com certa malandragem e pênis enormes aparecem nesses filmes para satisfazer o olhar americano e consolidar uma espécie de imagem de cultura sexual Brasileira. Nesse sentido outras produtoras, menores e sem capital estrangeiro como a Hotboys, parecem beber dessa referência, que torna inteligível o que se considera pornografia brasileira.

A noção de miscigenação na noção de nacionalidade Brasileira aparece erotizada nas cenas. Outra questão potente é a carnavalização das regras e hierarquias que formam a sociedade moderna ocidental. A pornografia Brasileira parece construir o mundo invertido do carnaval onde hierarquias sociais são invertidas, uma ideia de tudo é possível, onde os limites das fronteiras sexuais parecem tênues. Como afirma Pinho (2011) a figura mestiça brasileira incorpora a ambiguidade racial/sexual, constantemente erotizada e fetichizada na pornografia para o olhar estrangeiro.

A coreografia sexual é orientada pelo princípio da máxima visibilidade, closes na penetração, closes na felação, a expressão e o som devem transmitir prazer, traduz as correlações entre o explícito e o real. O close no ânus-pênis no momento da penetração revela a

ideia de máxima visibilidade, é importante mostrar o exato momento em que o pênis penetra, para que o espectador não se sinta enganado, tudo deve ser explícito e mostrado. Existem alguns pontos que me chamam atenção durante toda coreografia de penetração. Primeiro não ouvimos durante toda a cena gemidos ou a voz dos modelos ativos, apenas o passivo geme e seu gemido se transforma em trilha sonora para a cena, segundo ponto é a ausência de ereção de Orion.

Esse ponto me chama atenção pois, a ereção masculina me parece imperativo de desejo, nesse caso a ausência de ereção denotaria ausência de desejo? A cena parece assimilar uma linguagem presente na pornografia heterossexual na qual a excitação sexual da mulher é marcada pelo rosto e pelos gemidos, nesse caso a ausência de ereção seria compensada pelos gemidos estridentes e pelas expressões faciais de Orion. Orion em cena seria a “mulher” em uma reprodução heteronormativa das relações homossexuais, na ausência de penetração sua excitação, tal qual de uma mulher, se traduz em outros códigos como aponta Mariana Baltar (2010):

Para tanto duas estratégias principais são colocadas em ação (...): repetidos closes nas expressões faciais, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do clímax; e o uso hiper-realista do som (sobretudo dos gritos e sussurros) numa espécie de “close up sonoro” (BALTAR, 2010, p. 8).

Outra questão interessante é o momento em que, durante a penetração, as mãos de Orion afastam o ativo. A reação do ativo é imediata, ele penetra com mais força e a expressão de Orion é uma careta, suas mãos não cessam de afastar o ativo que o penetra. Esse momento parece contradizer toda construção narrativa de consentimento presente na cena, é o momento em que o passivo pede para parar, mas é claramente violado. O outro ativo tenta penetrar a boca de Orion, que trinca os dentes e olha para uma outra pessoa, possivelmente o diretor. Por outro lado, esse momento é intercalado por momentos em que o modelo se abre com as mãos, segura o outro pênis e coloca na boca, ou seja, o consentimento oscila.

O vídeo termina em um *money shot* no corpo de Órion e uma *leitada*⁵ dentro do ânus do modelo. A câmera utilizando o princípio da

⁵ Termo comum na pornografia brasileira para designar ejaculação dentro, da vagina ou do ânus.

máxima visibilidade mostra a ejaculação que escorre do orifício e que suja o rosto do modelo. Orion não goza, a cena acaba e corta para uma cena novamente em selfie onde Orion fala da experiência e o quanto foi prazeroso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pornografia é um objeto complexo, cheio de suas contradições. Percebo como a construção narrativa de consentimento, tão importante seja legalmente, seja para o prazer do espectador, possui momentos de falha, momentos em que o consentimento é claramente negado e ocorre a violação, por outro lado essas brechas estão lado a lado de momentos de empoderamento do prazer, onde o consentimento é claro por gestos e sons. Ao mesmo tempo em que assimila valores heteronormativos já saturados da pornografia *mainstream*, reconfigura com momentos de potente empoderamento sexual, onde o desejo do passivo é que fala. Não cabe aqui uma análise simplista do que a pornografia é, ou não é, ou qual discurso ela pretende. A pornografia é complexa, ela é heteronormativa, mas também é resistência, são múltiplos os discursos que a atravessam. Minha questão foi identificar, através da performance e da coreografia sexual onde o discurso se afirma, onde ele se contradiz e explicitar a pornografia como esse lugar complexo de contradições, lutas e disputas simbólicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOUDRAR, Bruno Nassim. Exibições: a virilidade desnudada. In: COURTINE, Jean- Jacques. (dir.) *História da virilidade*. Vol. 3. A virilidade em crise? Séculos XX e XXI. Petrópolis: Vozes, 2012.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. / Porto Alegre: Artes Médicas: 1990

BALTAR, Mariana. *Frenesi da máxima visibilidade*: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, em junho de 2010.

SILVA, Victor Antonio de A. A. da. Performance e discurso pornográfico em um vídeo do site Hotboys. *Revista Ensaios*, v. 16, jan-jun, 2020, p. 105-128.

BALTAR, Mariana; BARRETO, Nayara. As pornificações de si em Diário da putaria. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, jul./dez. 2014, p. 265-278.

BALTAR, M. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 42(43), 129-145. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on theory, Film and Fiction*. Bloomington/ Indiana: Indiana University Press. 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural No College D'e France, Pronunciada em 2 De Dezembro De 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, - 3ed. – São Paulo. Edições Loyola, 1996.

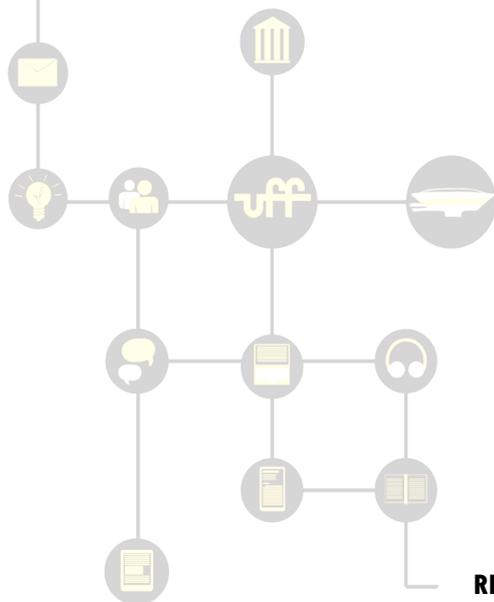
PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. *Cadernos pagu* (38), janeiro-junho de 2012:159-195

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu, políticas anais*. Trad. Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SCHECHNER, Richard. 2006. O que é performance?. In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

ROSS, Michael W. et al. Differences between Internet samples of men who have sex with men: implications for research and HIV intervention. *Social Science&Medicine*, N°51.2000.

VIGARELLO, Georges. Prefácio in: VIGARELLO, Georges. (Org.). *História da virilidade: a invenção da virilidade, da antiguidade às luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.



A REFORMA TRABALHISTA DE 2017 À LUZ DO INSTITUCIONALISMO SOCIOECONÔMICO: EVIDÊNCIAS PARA UMA ANÁLISE ISOMÓRFICA¹

Lucas Lemos Walmrath²
Tarik Dias Hamdan³

RESUMO: Este trabalho discute a reforma trabalhista brasileira de 2017 à luz da teoria institucionalista na Sociologia Econômica. A discussão teórica mobiliza os conceitos de isomorfismo coercitivo e mimético (DIMAGGIO; POWELL, 2005) para entender a aprovação da reforma e problematizar a relação da mesma com a noção de eficiência econômica. Metodologicamente, conduzimos uma análise dos discursos promovidos por alguns dos principais agentes envolvidos na aprovação da reforma trabalhista a partir de fontes secundárias. Concluímos que esta análise evidencia a importância de pressões políticas e da instabilidade para impulsionar mudanças nas relações de capital-trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: sociologia econômica; institucionalismo; isomorfismo; reforma trabalhista; flexibilização; regulação; Brasil.

¹ Os autores agradecem à Mayra Pinheiro da Silva e Tayná Mendes pelas discussões que levaram à formulação deste trabalho, assim como aos integrantes do grupo de pesquisa Desenvolvimento, Trabalho e Ambiente (DTA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ.

³ Graduando em Ciências Sociais pela UFRJ.

THE 2017 LABOR REFORM FROM THE POINT OF VIEW OF SOCIOECONOMIC INSTITUTIONALISM: EVIDENCE FOR AN ISOMORPHIC ANALYSIS

ABSTRACT: This paper discusses the 2017 Brazilian labor reform under the institutionalist framework in Economic Sociology. The theoretical discussion utilizes two concepts, coercive and mimetic isomorphism (DIMAGGIO; POWELL, 2005) in order to understand the sanctioning of the reform while questioning its relationship with the notion of economic efficiency. Methodologically, we analyze some of the main agents involved through their speeches using secondary sources. This analysis highlights the importance of political pressures and instability to drive changes in capital-labor relations.

KEYWORDS: economic sociology; institutionalism; isomorphism; labour reform; flexibilisation; regulation; Brazil.

INTRODUÇÃO

Mudanças sociais ocorrem por diversas razões. Mais especificamente, mudanças na esfera econômica da vida social, seja a adoção de novas práticas organizacionais e administrativas, novas instituições ou mesmo a incorporação de novas tecnologias. Especialmente quando consideradas as mudanças desenvolvidas após a consolidação do período capitalista moderno, frequentemente são explicadas em termos da maior eficiência obtida. Afinal, se uma empresa decide aumentar sua produtividade, ela pode implementar novas tecnologias produtivas ou mesmo novas racionalidades gerenciais, por exemplo. Estudos consagrados na subárea da Sociologia Econômica apontam, no entanto, que organizações podem mudar seus regimentos e práticas não necessariamente em razão da maior eficiência, mas sim em decorrência de um processo isomórfico.

Desde os anos 1980, estudos sustentam esta explicação: tomando organizações como objeto de análise (e.g. DIMAGGIO, 1982; COSER; KADUSHIN; POWELL, 1982). Inspirados por esta hipótese, neste trabalho tomamos como objeto a mais recente reforma trabalhista de 2017. Desta maneira, objetivamos explicá-la nos mesmos termos. A escolha desta Reforma é particularmente interessante na medida em que se trata de um objeto alvo de disputas acerca dos motivos que levaram a sua aprovação, mas especialmente no que diz respeito ao teor argumentativo pró Reforma: em grande parte apoiado na noção de modernização e eficiência.

Mobilizando a literatura institucionalista desenvolvida no campo da Sociologia Econômica, exploramos as relações entre o Estado brasileiro, de um lado; e organizações e associações nacionais e supranacionais de cunho econômico e político, de outro. Tais relações teriam influenciado, de maneira decisiva, no desenvolvimento das discussões acerca da promulgação da Reforma Trabalhista analisada. Desta maneira, buscamos subsidiar o debate acerca desta reforma, testando a viabilidade explicativa do caso por meio da literatura que propõe uma explicação isomórfica.

O presente artigo busca explicar a implementação desta mudança a partir das predições teóricas do modelo institucionalista elaborado por Walter Powell e Paul DiMaggio (2005). No entanto, não

seguiremos estritamente as recomendações de verificação propostas pelos autores. Para estes,

Dado que o efeito do isomorfismo institucional é a homogeneização, o melhor indicador de mudanças isomórficas é a redução em variação e diversidade, que pode ser medida por menores desvios padrão nos valores de indicadores selecionados em um grupo de organizações. Os indicadores-chave variariam de acordo com a natureza do campo e os interesses do investigador (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 83).

Neste sentido, em vez de conduzirmos um estudo comparativo capaz de evidenciar a homogeneização das leis trabalhistas brasileiras perante os padrões globais ou mesmo regionais, nos concentraremos aqui na dimensão processual da tramitação, com especial ênfase no âmbito discursivo e o teor das justificativas pró-Reforma.

O uso heterodoxo do referencial teórico de Powell e DiMaggio (2005) não é propriamente uma inovação deste trabalho. Demais acadêmicos conduziram pesquisas que versaram sobre o fenômeno do isomorfismo em âmbito estatal. Assim, a hipótese isomórfica, inicialmente pensada em relação a organizações privadas, em especial firmas, também tem sido utilizada para explicar mudanças institucionais que se verificam em organizações estatais burocráticas. Exemplos incluem estudos que identificaram, por exemplo, a ocorrência de isomorfismo na saúde pública (COSTA, 2011), no âmbito da justiça estadual (SOUZA, 2018), em reformas administrativas estaduais (FERNANDES; BEZERRA; NASCIMENTO, 2014), assim como no Tribunal de Contas da União (FREITAS; GUIMARÃES, 2007).

No que diz respeito às fontes, se conduziu uma pesquisa documental, não exaustiva, em fontes secundárias que incluem dispositivos legais e matérias jornalísticas, dentre os quais destacamos: (i) notícias sobre a tramitação e a articulação pró-Reforma, (ii) o parecer do então ministro do Trabalho Ronaldo Nogueira e (iii) o voto do então relator e deputado Rogério Marinho no PL nº 6.787/2016, estes documentos são muito ilustrativos da argumentação que embasou a Reforma e que, como se verá, ajudam a sustentar uma interpretação isomórfica. As fontes pesquisadas cobrem o período de

2016 a 2018, isto é, o período que antecede a promulgação da Reforma bem como o ano posterior a sua tipificação em lei.

Em se tratando de uma pesquisa não exaustiva, exploratória e de tom teórico-ensaístico, que intencionalmente não buscou esgotar o papel desempenhado por todos os agentes bem como seus posicionamentos, nos focamos não em obter uma quantidade específica de matérias e documentos, mas sim no conteúdo das fontes reunidas. Já no que diz respeito à origem das fontes, os documentos e notícias aqui analisados foram obtidos através de pesquisas simples de palavras-chave relacionadas a Reforma em buscadores *online* nos últimos meses de 2018, um ano após a aprovação da mesma.

Utilizando-se deste procedimento, se buscou demonstrar o processo de isomorfismo presente na implementação da Reforma Trabalhista de 2017, principalmente através de agentes por nós considerados fundamentais para a aprovação deste projeto. A análise foi feita ora pela leitura completa dos documentos, ora pela busca de palavras-chave (e.g. eficiência, menções a demais países, instituições e organizações supranacionais) nos principais discursos pró-Reforma. Na busca pelas palavras-chave encontramos entrevistas, notícias e documentos oficiais que nos ajudaram a apontar a encontrar alguns agentes centrais para a tramitação. Embora o papel de outros, como as organizações patronais, fosse esperado de antemão devido aos posicionamentos históricos destas entidades.

Além desta introdução, o texto se divide nas seguintes seções: 1) Sociologia Econômica, Institucionalismo e Isomorfismo, no qual apresentamos a vertente institucionalista da Nova Sociologia Econômica (NSE) que norteia este trabalho, com ênfase na discussão sobre o conceito de isomorfismo; 2) Reformas trabalhistas no Brasil, onde apresentamos um breve histórico das mudanças empreendidas por tais reformas para, em seguida, apresentar a Reforma Trabalhista de 2017; e, por fim, 3) Resultados, seção onde destacamos as principais evidências que sustentariam a hipótese deste trabalho e as discutimos à luz do referencial teórico adotado.

SOCIOLOGIA ECONÔMICA, INSTITUCIONALISMO E ISOMORFISMO

A Sociologia Econômica é uma subárea da Sociologia que aborda uma série de fatores que dizem respeito à constituição da sociedade e sua organização econômica. Mais especificamente, esta subárea tem demonstrado o enraizamento da economia na sociedade (GRANOVETTER, 2007 [1985]). Se de certa forma o estudo da vida econômica se desenvolve desde os primórdios da disciplina, uma vez que todos os clássicos da Sociologia, cada um de sua maneira, desenvolveram estudos que pensavam a relação entre sociedade e economia (SMELSER, SWEDBERG, 2005, p. 7), um ressurgimento organizado desta subárea emergiu a partir dos anos 1980. Nesta nova fase da subárea, na qual se consolida a Nova Sociologia Econômica (NSE), uma das principais vertentes analíticas é a de viés institucionalista.

Instituições são objeto da teorização sociológica e da ciência econômica desde o surgimento formalizado destas respectivas disciplinas acadêmicas, passando por autores clássicos como Durkheim, teóricos da escolha racional e autores construtivistas sociais, como Berger e Luckmann (HENNING, 2007; NEE, 2005). No que se refere a literatura sobre relações econômicas, o papel das instituições foi elaborado tendo em vista sua dupla natureza, seja através de regras formais ou informais. Em relação às primeiras, incluímos códigos escritos do domínio privado ou público, como as leis que regem determinada nação ou princípios que norteiam firmas. Quanto à segunda, incluímos tradições, rotinas e normas compartilhadas e aceitas como táticas entre os agentes (DUINA, 2011).

Trazendo as abordagens institucionalistas para o estudo sociológico da economia, autores contemporâneos da NSE, como Frank Dobbin (2001), Neil Fligstein (2001) e Peter Evans (1998) tem mostrado como as instituições, entendidas como as “regras e práticas formais e informais que nos cercam” (DUINA, 2011, p. 12), são impactadas pela organização econômica da sociedade mas, por sua vez, também a impactam de maneiras decisivas:

A teoria institucional enfatiza entendimentos informais e quadros cognitivos que moldam a estrutura social dos mercados. [...] [e] também destaca como as leis, regulamentações e ações formais de estados e tribunais têm efeitos profundos na estrutura do mercado (FLIGSTEIN, DIOUN, 2015, p. 68, tradução nossa).

A NSE oferece um amplo arcabouço teórico, capaz de fornecer explicações diversas. Em um rápido exercício de teorização, poderia se pensar a reforma trabalhista em questão, antes de tudo, como uma instituição formal nos moldes socioeconômicos. Afinal, se trata de um conjunto de regras que torna possível e ao mesmo tempo regula uma parte relevante da vida econômica (DUINA, 2011). Uma outra linha argumentativa, que teoriza o mercado como fruto dos conflitos políticos, poderia sustentar que reformas trabalhistas são instituições consolidadas no intuito de assegurar mundos estáveis⁴ (FLIGSTEIN, 2001, p. 32), neste caso o mercado de trabalho. Ainda outra linha da argumentação poderia enfatizar a mútua constituição do Estado, da economia e da sociedade civil, ressaltando, por exemplo, a agência de partidos políticos, empresas e sindicatos na elaboração das normas trabalhistas (BLOCK, EVANS, 2005).

Embora estas abordagens dentro do institucionalismo socioeconômico contribuam para a compreensão da importância das instituições nas relações econômicas, tomamos como principal referência analítica deste trabalho os escritos de Powell e DiMaggio (1991). Diferentemente de teorizações que apontam diversidade de formas organizacionais e suas diferenças comportamentais como estruturais (POWELL; DIMMAGGIO, 2005), a perspectiva de análise institucional de autores como Powell e DiMaggio tem demonstrado uma homogeneização crescente das formas organizativas no mundo contemporâneo.

Desta maneira, os autores entendem que o processo de assimilação de práticas é um fenômeno constante da vida institucional e que suas razões não necessariamente se incluem ganhos de eficiência e maximização da utilidade. Por conseguinte, o novo institucionalismo assevera que a realidade social é construída através de interações repetitivas. Nesse sentido, práticas organizacionais se tornam institucionalizadas e são incorporadas ao se tornarem formas de condutas compartilhadas e legitimadas dentro de determinado campo organizacional.

Ao proporem uma explicação que enfatiza o peso social das relações econômicas, Powell e DiMaggio ajudam a contestar o

⁴ Fligstein propõe que, ao contrário da premissa da competição desenfreada assumida a partir da teorização neoclássica economista, “O propósito da ação em um dado mercado é criar, e manter mundos estáveis no interior e através das empresas, o que lhes permite a sobrevivência.” (2001, p. 30).

⁵ A NEI pode ser resumida enquanto uma vertente dos estudos econômicos que tanto retoma o debate como enfoca, à sua maneira, o papel das instituições sociais para se entender a dinâmica da economia (RUTHERFORD, 2001). Apesar de elogiarem o realismo desta vertente da Economia em relação aos pressupostos neoclássicos, os autores também a criticam por seu enfoque demasiadamente funcionalista (e otimista) acerca das instituições (POWELL; DIMMAGGIO, 1999, p. 37).

mainstream econômico, especialmente os teóricos na Nova Economia Institucional (NEI)⁵. Deslocando sua análise da esfera econômica para os aspectos simbólicos, estes autores procuram demonstrar que a homogeneização das organizações não está direta ou inteiramente relacionada ao aspecto da eficiência das práticas adotadas. Uma vez que as organizações partilham de um conjunto de valores, apontam os teóricos para um processo de enraizamento institucional de referência moral que guia as modificações organizacionais (POWELL; DIMAGGIO, 1999, p. 50).

Para demonstrar essa hipótese, Powell e DiMaggio afirmam que é necessário analisar empiricamente a emergência de um campo organizacional, entendendo o mesmo como uma série de organizações que constituem uma “área reconhecida da vida institucional” (2005, p. 76) em uma dada sociedade. Em outras palavras, a metáfora do campo leva em consideração como os atores se controlam mutuamente e se engajam em comportamentos estratégicos, tendo em vista seus semelhantes (FLIGSTEIN, DAUTER, 2012, p. 487). Desse modo, a análise deve compreender como as dinâmicas entre as organizações são capazes de originar um conjunto de sistemas de regras formais e informais, sendo estas resultantes de três elementos: as interações no campo, o surgimento de dominações e padrões de coalizão, e, por fim, o aumento na carga de informação e conscientização dos participantes dentro de uma organização (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 76).

Em suma, para os autores, se trata de analisar a estruturação de um campo organizacional, isto é, a configuração das interações entre agentes coletivos organizacionais e, em seguida, como os mesmos tendem a se assemelhar progressivamente, tendo em vista o aparecimento de relações de dominação dentro do campo, condicionando os agentes presentes e ingressantes no mesmo.

Procurando uma tipologia que possa caracterizar um campo que se torna cada vez mais homogêneo, os autores utilizam o conceito de isomorfismo, ou seja, um processo por meio do qual as organizações acabam por espelhar as demais, sendo coagidas ou não a isso.

A partir deste conceito-base, os autores propuseram uma tipologia específica, tendo em conta os mecanismos distintos impulsionadores da mudança: as formas de isomorfismo coercitiva, mimética e normativa (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 77).

A primeira se caracteriza por uma pressão formal ou informal sobre as organizações exercida por parte de outras organizações. Desta maneira, essas pressões podem ser sentidas como coerção, persuasão ou um convite para a mudança das práticas organizacionais.

Contrastando com a primeira, a segunda se refere às mudanças devido aos cenários caracterizados pela incerteza, estes que acabam por encorajar a imitação. Em vista disso, mudanças podem ocorrer quando não se compreende as tecnologias organizacionais, quando metas são ambíguas ou em decorrência de uma incerteza simbólica dentro do ambiente. Ou seja, os agentes tendem a imitar organizações que são consideradas legítimas e bem-sucedidas dentro do campo organizacional.

Por último, o isomorfismo normativo compreende uma mudança organizacional como consequência da profissionalização, na qual esta é tida como uma luta entre membros de uma dada profissão com o objetivo de estabelecer as condições e os métodos de trabalho, configurando uma autonomia e legitimando sua profissão (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 76).

Mobilizando esse referencial teórico para analisar o objeto deste artigo, trata-se de investigar como os agentes dentro do campo socioeconômico condicionam e são condicionados a implementar inovações institucionais tais como uma reforma trabalhista. Desta forma, se observará como a interação entre os agentes é capaz de alterar e iniciar novos padrões de relações entre capital e trabalho no Brasil. Nas seções a seguir, oferecemos uma breve reconstituição histórica das reformas trabalhistas no Brasil para, em seguida, apresentar mais especificamente a Reforma investigada a partir deste estudo.

REFORMAS TRABALHISTAS NO BRASIL E A REFORMA TRABALHISTA DE 2017

As reformas trabalhistas são recorrentes no Brasil, em especial a partir do século XX. Como afirma Vêras (2018), é possível identificar mudanças nas legislações de trabalho em toda a história brasileira, como, por exemplo, a implementação em 1966 do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) em compensação pelo fim ao direito à estabilidade de emprego no setor privado; o fim da indexação dos salários em relação à inflação (1995); a criação do banco de horas; a liberalização do trabalho aos domingos para o comércio (1998) e a regulação do trabalho parcial (1998) (VÉRAS, 2018, p. 327). Contudo, diferentemente das anteriores, a Reforma Trabalhista de 2017 representa uma ruptura com o sistema de regulação do trabalho (TEIXEIRA et al., 2017, p. 13), sendo responsável por alterar qualitativamente as relações capital- trabalho vigentes desde 1943 (SANTOS; RAMALHO, 2018, p. 3).

Articulada pelo menos desde 2015, ainda no segundo mandato de Dilma Rousseff (HAUBERT, 2015), a Reforma de 2017 foi proposta pelo Poder Executivo, tendo à frente da administração federal Michel Temer. As mudanças na legislação trabalhista foram aprovadas nas casas legislativas (CALGARO; CARAM, 2017; REDAÇÃO SENADO NOTÍCIAS, 2017) e sancionadas pelo Presidente da República integralmente, entrando em vigor no dia 11 de novembro de 2017 (AMARAL; MARCHESAN; KAORU, 2017; VEJA ECONOMIA, 2017).

Conforme demonstrado no dossiê elaborado pelo grupo de pesquisadores do Centro de Estudos Sindicais e Economia do Trabalho (CESIT) da UNICAMP, a Reforma promoveu alterações no texto legislativo que podem ser divididas em seis eixos principais: “formas de contratação”; “flexibilização da jornada de trabalho”; “rebaixamento da remuneração”; “alteração das normas de saúde e segurança do trabalho”; “fragilização sindical e mudanças na negociação coletiva”; “limitação do acesso à Justiça do Trabalho” e, por fim, “limitação do poder da Justiça do Trabalho” (GT REFORMA TRABALHISTA CESIT, 2017, p. 3). Alguns exemplos das alterações derivadas da reforma foram a implementação do contrato zero-hora, “a legalização incondicional do trabalho autônomo” e da terceirização irrestrita (SANTOS; RAMALHO, 2018, p. 5).

Durante sua tramitação, a Reforma foi tema de debates públicos do qual participaram (através de audiências públicas, seminários e outras formas de debate) entidades empresariais, acadêmicas e sindicais interessadas na mesma. Dentre os participantes, estavam centrais sindicais, como a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e a Central dos Trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil (CTB); federações industriais, como Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e a Federação Industrial de São Paulo (FIESP); além de desembargadores, procuradores e ex-ministros do trabalho (PODER EXECUTIVO, 2016).

No decorrer do debate público, tanto a CUT como a CTB se posicionaram contrárias à Reforma Trabalhista, assim como organizações estatais, como o Ministério Público do Trabalho (MPT) (NASCIMENTO, 2017). Por sua vez, as organizações responsáveis por representar os empregadores, como FIESP, FIESC e Confederação Nacional da Indústria (CNI), se posicionaram de forma favorável à Reforma.

Feitas estas breves considerações acerca das reformas trabalhistas no Brasil, na próxima seção apresentamos trechos selecionados da pesquisa documental que sustentam a hipótese de isomorfismo institucional a partir dos discursos promovidos pelos principais agentes e instituições envolvidas na tramitação da Reforma Trabalhista.

RESULTADOS: ELEMENTOS DE ISOMORFISMO NA REFORMA TRABALHISTA DE 2017

A partir da consulta de dados secundários, encontramos elementos tanto dos países que inspiraram a Reforma brasileira, como dos atores responsáveis por implementar a nova regulamentação Trabalhista no Brasil. Desta maneira, descrevemos como o processo de reforma se justificou como uma adequação aos padrões internacionais.

Em específico, se observou que a reforma brasileira foi amplamente inspirada na Reforma Trabalhista espanhola de 2012, sendo as duas articuladas em contextos crise econômica. Dadas as limitações metodológicas e operacionais deste trabalho, a cobertura do jornal espanhol *El País* se mostrou decisiva para elucidar esta inspiração no modelo espanhol. A veiculação de alguns dos encontros

públicos de Temer com o então Primeiro Ministro espanhol, Mariano Rajoy, ajudam a iluminar algumas das razões alegadas para a adoção da Reforma brasileira. Meses antes da adoção da Reforma, o Presidente Michel Temer teve ao menos um encontro noticiado:

O presidente Michel Temer destacou nesta segunda-feira [24/04/2017] diante do Primeiro-ministro da Espanha, Mariano Rajoy, a *“semelhança” nas dificuldades que os dois países enfrentam e colocou as políticas aplicadas por seu convidado como modelo a seguir*. Temer não se referia à corrupção, [...] e sim à grave crise econômica da qual a Espanha ainda se recupera e à recessão que o Brasil sofre desde 2014 e da qual espera sair timidamente esse ano (GONZÁLEZ, 2017. Grifo nosso).

A principal inspiração reconhecida pelo Governo de Michel Temer para sua reforma trabalhista é a aprovada há cinco anos na Espanha. A recente visita ao Brasil do primeiro-ministro espanhol, Mariano Rajoy, *serviu para Temer explicar que o programa de reformas do Governo espanhol é a referência que o Planalto tem em mente*. A mudança das normas trabalhistas na Espanha foi aprovada em condições muito parecidas com as vividas pelo Brasil agora: em meio a uma dura crise econômica que provocou um forte aumento do desemprego *e em resposta aos pedidos tanto das grandes empresas como de organismos internacionais – do Fundo Monetário Internacional (FMI) ao Banco Central Europeu (BCE) (GÓMEZ, 2017. Grifo nosso)*.

Apesar de ter sido apresentada pelo Executivo, a Reforma da 2017 também foi discutida publicamente por representantes das mais altas instâncias do Judiciário nacional. O ministro Ives Gandra Filho, Presidente do Tribunal Superior do Trabalho (TST) entre 2016 e 2018, também enxergava a Reforma como uma resposta à atual dinamicidade requerida pelo mercado de trabalho em termos de vínculos empregatícios, calcando-se igualmente no exemplo espanhol. Assim afirmava o ex-Presidente do TST:

Para muitos juízes, procuradores, advogados, negociação só existe para aumentar direito do trabalhador. Esquecem que a Constituição diz que é possível reduzir salário e jornada por negociação coletiva. Se você passa 50 anos crescendo salário e direito, termina ganhando R \$50 mil por jornada de cinco horas. *Não há empresa ou país que suporte*. [...] A reforma na Espanha também foi contestada do ponto de vista constitucional. O começo da

sentença diz: nossa Constituição tem valores que são colocados como centrais e, às vezes, podem conflitar. Queremos garantir direitos trabalhistas e, ao mesmo tempo, pleno emprego. Esses dois valores, em determinados momentos, *e é o momento que a Espanha estava atravessando*, de 25% de desemprego... Se eu não admitir que isso aqui [direitos] não pode crescer, nunca vou atingir o pleno emprego (ALEGRETTI, 2017. Grifo nosso).

O papel desempenhado por Gandra o colocou como um dos personagens-chave da Reforma. Seus apontamentos nos fornecem outros comentários capazes de sustentar a hipótese isomórfica, uma vez que, por meio da Reforma Trabalhista, seus defensores buscavam igualar quantitativamente o número de processos trabalhistas brasileiros às médias globais, tidas como provas da assimetria da regulação trabalhista no caso brasileiro. Assim, as declarações de Gandra sugerem uma relativa dependência institucional brasileira aos padrões internacionais: não haveria espaço, por exemplo, para inovações institucionais, ou mesmo a manutenção de características alheias ao que se espera mundialmente.

Em uma entrevista mais recente, após um ano da implementação da Reforma, Gandra dá continuidade à sua argumentação em torno da Justiça do Trabalho brasileira. Para Gandra, esta

É como a supermãe. Ela vai protegendo tanto o filho que depois ele não consegue se defender, enfrentar as situações, as dificuldades do mercado [...] Com esse panorama, tínhamos no Brasil um nível de litigância que superava o de muitos países. *Muitas multinacionais tinham 90% das ações trabalhistas no mundo aqui no Brasil, a ponto de algumas terem 20 ações nos EUA, 15 na Europa, quatro na Ásia e 2.000 a 3.000 ações no Brasil* (FERNANDES; CASTANHO, 2018. Grifo nosso).

Nesse sentido, os argumentos de Gandra revelam que, do ponto de vista dos agentes pró-Reforma, o mercado de trabalho brasileiro é visto como altamente regulado pelo Estado, intensificando o custo da mão de obra nacional para os empregadores, seja através das ações trabalhistas ou de direitos de maneira geral.

Um dos pontos de maior disputa na Reforma por parte das centrais sindicais, o fim da contribuição sindical obrigatória, teve sua constitucionalidade questionada mesmo antes da promulgação das novas regras no final de 2017 (NOTÍCIAS STF, 2017), tendo sido julgada em 2018 na maior instância jurídica nacional – o Supremo Tribunal Federal (STF) (NOTÍCIAS STF, 2018). Durante os debates entre os ministros da casa acerca da constitucionalidade deste ponto, novamente emergiram argumentos que remontavam à necessidade da adequação do sistema de regulação do trabalho no Brasil - neste caso no que diz respeito à atividade sindical - a um idealizado padrão mundial.

O Ministro Gilmar Mendes, por exemplo, votou pela constitucionalidade das novas regras sobre a contribuição sindical. A seu ver, o modelo anterior causou uma “brutal distorção”, com a criação de 16,8 mil sindicatos no país: “Era um modelo de associativismo subsidiado pela contribuição sindical. A África do Sul tem 191 sindicatos, os Estados Unidos, 160, e a Argentina, 91” (NOTÍCIAS STF, 2018).

As argumentações apresentadas no relatório elaborado para a Comissão Especial da Reforma Trabalhista no Congresso Nacional, por sua vez, reforçaram a necessidade da modificação da CLT (BRASIL, 1943) e da Lei de Trabalhos Temporários (BRASIL, 1974) para que estas legislações acompanhassem, segundo Ronaldo Nogueira de Oliveira, o “amadurecimento das relações entre capital e trabalho” (GHERARDI, 2017, p. 2). O “nível elevado de judicialização das relações do trabalho” (GHERARDI, 2016, p. 3) visto no Brasil, este, nas palavras da Nogueira, era apontado como um dos problemas gerados pela rigidez da lei. Conseqüentemente, tamanha judicialização acabava por levar aos tribunais trabalhistas casos que poderiam ter uma resolução interna através da criação de uma “representação laboral na empresa”. Novamente, os argumentos apontam para uma assimetria institucional brasileira perante o mundo:

Países como Alemanha, Espanha, Suécia, França, Portugal e Reino Unido possuem há vários anos as chamadas comissões de empresa ou de fábrica. A maturidade das relações de trabalho em alguns países europeus propicia um ambiente colaborativo entre trabalhador e empresa, resultando na melhoria do nível de produtividade da empresa. (GHERARDI, 2017, p. 3. Grifo nosso)⁶.

Já no texto apresentado pelo relator Rogério Marinho do então projeto de lei nº 6.787/2016, se fala, ainda, em uma adaptação às necessidades impostas pelo “espírito do tempo”:

Precisamos evoluir, precisamos *nos igualar ao mundo* em que os empregados podem executar as suas atividades sem que estejam, necessariamente, no estabelecimento; em que a informatização faz com que um empregado na China interaja com a sua empresa no Brasil em tempo real (MARINHO, 2017. p. 18. Grifo nosso).

Nota-se, assim, que as intenções declaradas do projeto vão em direção a uma adaptação da legislação nacional em direção a um padrão mundial, responsável por articular um *trade-off* caracterizado por baixos níveis de direitos e altos níveis de emprego. Desta maneira, a desregulação do mercado de trabalho visada pela Reforma Trabalhista 2017 é tida como uma mudança institucional capaz de gerar maior eficiência econômica por meio da redução dos custos do trabalho.

Tendo em vista os discursos apresentados, salientamos que é necessário fazer uma ressalva metodológica antes de se proceder para uma discussão teórica mais elaborada. Entendemos o conceito de isomorfismo como “uma tipologia analítica”, de modo que “os tipos não são sempre empiricamente distintos”, em congruência com as recomendações analíticas da Powell e DiMaggio (2005, p. 77). Isto é, a Reforma Trabalhista de 2017 não só pode, como é melhor entendida se tomada simultaneamente como um caso de isomorfismo mimético e coercitivo.

Feita essa consideração, e tomando como evidências as falas apresentadas por alguns dos agentes pró-Reforma - como o relator do projeto e o presidente do TRT - durante sua tramitação, podemos observar que, do ponto de vista do Estado, as mudanças empreendidas em 2017 na regulação do mercado de trabalho brasileiro se

⁶ Não obstante, a forma organizacional da comissão de fábrica não constitui, necessariamente, uma alternativa às instituições judiciais do mundo do trabalho, podendo ser vistas como instituições complementares. Embora comissões de fábrica no período pré-Reforma sejam excepcionais, há casos como o da corporação de origem alemã Volkswagen em que comissão e processos de judicialização trabalhista estão presentes (FRANCISCO, 2004), reforçando o sistema de regulação do trabalho.

assemelham à descrição conceitual de isomorfismo mimético, já citado. Ou seja, o Estado brasileiro estaria adaptando suas instituições de regulação trabalhista a um padrão institucionalizado por demais Estados-nação em meio à incerteza simbólica (DIMAGGIO; POWELL, 2005, p. 79), característica do cenário de recessão econômica. Como resultado, emerge uma nova configuração da relação entre capital e trabalho, marcada por uma distinta regulação da mesma.

No entanto, as mudanças empreendidas pela Reforma não se explicam somente pelo mimetismo. Isto fica nítido ao percebermos como existe, também, uma dimensão coercitiva nestas mudanças institucionais, evidenciada por pressões exercidas explicitamente por demais agentes envolvidos no campo organizacional. Por isso, cabe também destacar a importância de organizações internacionais e nacionais para pautar e induzir reformas institucionais.

Diferentemente das condições que conduziram ao isomorfismo mimético, identificou-se a presença majoritária de isomorfismo coercitivo, ou seja, de um conjunto de pressões coercitivas exercidas por agentes diversificados, predominantemente para que o Estado se adequasse a um novo padrão de regulação do trabalho. Conseqüentemente, ao tratarmos do isomorfismo coercitivo, estamos lidando com assimetrias nas relações de poder entre um Estado de um país subdesenvolvido e diferentes organizações. Mais especificamente, se analisa a desproporcionalidade da entre os agentes e, portanto, uma diferenciação na capacidade de influenciar outros agentes do campo.

Levando em consideração tais assimetrias, se observou que alguns dos agentes que induziram o isomorfismo coercitivo no caso brasileiro incluem organizações multilaterais, tais como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial. Do ponto de vista das relações exteriores, estas instituições e organizações são agentes que usufruem de legitimidade no debate internacional sobre as relações de trabalho. Contudo, deve-se ressaltar a diversidade de posições manifestadas por estas organizações internacionais. Enquanto o FMI vem atuando em defesa de reformas trabalhistas há anos (FIORI, 2006; G1, 2016; INTERNATIONAL MONETARY FUND, 2018), posicionamento partilhado na época da tramitação pelo Diretor Executivo do Banco Mundial para o Brasil, Otaviano Canuto (TERRA;

DEUTSCHE WELLE, 2017), a OIT se mostrou reticente em relação a mesma, alegando que a Reforma violaria regras internacionais (AGÊNCIA ANSA, 2017; FERNANDES, 2018; UOL ECONOMIA, 2018).

As pressões por mudanças nas regras evidenciam também a importância de organizações nacionais, como as representações patronais (FIESP e CNI) no lobby pró aprovação da Reforma (O GLOBO, 2017). Por conseguinte, os agentes favoráveis à Reforma, ao exercerem pressão política e econômica para que o Estado adotasse normas internacionais, usam de sua própria legitimidade dentro do campo organizacional para capitanear a mudança nas regras.

Até aqui procuramos demonstrar que a Reforma Trabalhista de 2017 pode ser entendida como um processo de mudança isomórfico, seja mimético ou coercitivo, no qual o Estado brasileiro altera sua legislação trabalhista espelhando experiências internacionais ao mesmo tempo em que sofre pressões para adotar as novas regras. Uma outra abordagem capaz de reforçar a hipótese isomórfica, no entanto, é a verificação da real eficiência das medidas promovidas pela Reforma. Uma breve apreciação da eficácia das demais reformas pode fornecer pistas interessantes para a avaliação do isomorfismo no caso brasileiro.

Por exemplo, novas regras relacionadas à adoção do trabalho intermitente não apresentaram comprovadamente maior eficiência econômica. Como demonstra o caso inglês, a implementação do contrato zero-hora se mostrou ineficiente na garantia de empregos, ao menos na geração de empregos que não fossem precarizados aos trabalhadores ingleses (GONZALEZ, 2017). Ademais, a implementação de tal Reforma se dá em uma economia como a brasileira, onde, historicamente, os empregos formais, regidos pela CLT, nunca atingiram níveis europeus de formalidade. Isto é, historicamente, as relações trabalhistas brasileiras sempre tiveram, para grande parte dos trabalhadores e trabalhadoras, uma configuração da flexibilidade e dinamismo (LEONE; ILO OFFICE IN BRAZIL, 2010, p. 7; RAMOS, 2002; RAMOS; FERREIRA, 2005), tão requisitados por agentes advindos do mercado e das mais influentes organizações econômico-financeiras mundiais, como o FMI.

Em dados recentes divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE, 2018), por

exemplo, empregados sem carteira de trabalho e trabalhadores por conta própria somavam 34,3 milhões de brasileiros, ao passo que empregados com carteira de trabalho assinada correspondiam a 33,3 milhões. Estes números não levam em conta empregadas domésticas, ocupação declarada por 6,4 milhões de pessoas, cujas relações de trabalho também se deram historicamente por meios informais (THEODORO; SCORZAFAVE, 2011, p. 94). Deve-se considerar, também, a dificuldade metodológica de se estimar e atingir um real percentual de empresas e trabalhadores em condição de informalidade (CARDOSO; LAGE, 2005).

Ademais, um estudo recente publicado pela OIT (ADASCALITEI; PIGNATTI MORANO, 2015) demonstra que as reformas trabalhistas conduzidas mundo afora desde 2008 não foram capazes de promover altas taxas de emprego: contrariando as expectativas, países desenvolvidos e subdesenvolvidos testemunharam quedas nas taxas de emprego nos anos seguintes à implementação das mudanças. Outra evidência da ineficácia das reformas trabalhistas pode ser encontrada no estudo de Sandro Silva. Ao estudar a “estratégia argumentativa” dos agentes pró-Reforma, o autor compara a criticada legislação trabalhista brasileira a partir do “Indicador de Proteção ao Emprego (IPE), elaborado pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), que mede o grau de rigidez e de proteção da legislação trabalhista em cada país” (SILVA, 2018, p. 99). Em sua conclusão, o autor afirma que

As análises realizadas entre o IPE (usado como *proxy* de rigidez da legislação trabalhista) e o conjunto de variáveis econômicas – escolhidas tendo como base a retórica argumentativa de defesa da reforma trabalhista no Brasil durante o seu processo legislativo – para 44 países, com os dados da OCDE, demonstraram que não existe relação estatisticamente significativa entre elas. Da mesma sorte, o coeficiente de determinação entre as variáveis foi muito baixo em todas as relações testadas, mostrando que o *grau de rigidez da legislação trabalhista explica muito pouco da variação dos indicadores econômicos entre o conjunto de países considerado* (SILVA, 2018, p. 107. Grifo nosso).

Em outras palavras, é dizer que as mudanças aventadas na legislação trabalhista, na expectativa de um avanço nos indicadores econômicos nacionais, são pouco efetivas. Na próxima seção

discorreremos brevemente sobre os pontos abordados no trabalho e indicamos as conclusões parciais do artigo, ponderando sobre a capacidade do referencial teórico adotado de explicar o objeto escolhido.

CONCLUSÃO

Iniciamos nossas conclusões ponderando que as declarações identificadas neste trabalho não resumem ou põem fim ao problema proposto neste artigo. De todo modo, observamos no presente estudo que a mais recente Reforma Trabalhista conduzida pelo Estado brasileiro pode ser entendida sociologicamente enquanto um processo de isomorfismo institucional. Mais especificamente, argumentamos que tal Reforma pode ter sido implementada tendo em vista o aumento da legitimidade institucional brasileira frente a agentes dominantes em um campo internacional. Conseqüentemente, a aprovação da Reforma possibilita ao Estado brasileiro recuperar a confiança de agentes e organizações nacionais e internacionais, como FIESP, CNI e FMI, mesmo que haja dúvidas quanto à real eficiência de tal Reforma – se por eficiência entendemos uma melhora dos índices brasileiros de produtividade, número de empregos e atratividade dos investimentos e, conseqüentemente, um aumento da atividade econômica nacional.

Partindo da abordagem institucionalista de DiMaggio e Powell, podemos perceber que, no caso estudado, dos três tipos de isomorfismo apresentado pelos autores, as relações se assemelham mais às caracterizadas pelo isomorfismo coercitivo e mimético. Nota-se uma grande influência de agentes políticos (como o Executivo brasileiro durante o governo Temer) e econômicos (tais quais agências reguladoras do trabalho e federações empresariais) na implementação da Reforma Trabalhista. Por conseqüência, observamos a importância desses agentes na conformação de um entendimento compartilhado sobre os novos padrões das relações de trabalho.

Por outro lado, é razoável assumir que parte da explicação em relação à adoção da Reforma Trabalhista se deve à incerteza das condições macroeconômicas e à disputa em torno dos modelos organizacionais disponíveis ao Estado de forma a lidar com a crise econômica que afetou o país nos últimos anos. Assim, entendemos

que o Estado brasileiro se viu encorajado a adotar uma legislação de trabalho amparada por experiências legitimadas internacionalmente, tendo a Reforma brasileira de 2017 se apoiado mais acentuadamente na Reforma Trabalhista espanhola de 2012.

Por fim, apesar da aptidão explicativa deste aporte teórico-conceitual, acreditamos haver espaço para explicações complementares advindas de demais áreas que compartilham objetos e teorias com a Sociologia Econômica, tais como as abordagens desenvolvidas no âmbito da Economia Política. Para além do isomorfismo, a Reforma Trabalhista de 2017 poderia ser interpretada, por exemplo, como um marco institucional de uma mudança macroeconômica estrutural e sistêmica, qual seja, a reconfiguração da esfera da produção global e a consequente alteração das relações de trabalho, em uma economia onde os empregos cada vez mais se encontram no setor de serviços (SILVA; FILHO; KOMATSU, 2016, p. 5; SILVA et al, 2006, p. 15), o que demandaria, por sua vez, marcos regulatórios distintos daqueles pensados para economias onde haja predomínio de atividades agrícolas e industriais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADASCALITEI, Dragos; PIGNATTI MORANO, Clemente. Labour market reforms since the crisis: Drivers and consequences. *Working paper*. Genebra: International Labour Organization, 14 out. 2015. Disponível em: http://www.ilo.org/global/research/publications/working-papers/WCMS_414588/lang--en/index.htm. Acesso em: 3 jun. 2019.

AGÊNCIA ANSA. OIT diz que reforma trabalhista viola regras internacionais. *Época Negócios*, 11 jul. 2017. Brasil. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/07/oit-diz-que-reforma-trabalhistaviola-regras-internacionais.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE. PNAD Contínua: taxa de desocupação é de 11,8% no trimestre encerrado em dezembro e a média de 2017 fecha em 12,7%. *Governamental*. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/19756-pnad-continua-taxa-de->

[desocupacao-e-de-11-8-notrimestre-encerrado-em-dezembro-e-a-media-de-2017-fecha-em-12-7](#). Acesso em: 26 nov. 2018.

ALEGRETTI, Laís. É preciso flexibilizar direitos sociais para haver emprego, diz chefe do TST. *Folha de São Paulo*, Brasília, 6 nov. 2017. Mercado. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/11/1933111-e-preciso-flexibilizar-direitossociais-para-haver-emprego-diz-chefe-do-tst.shtml>. Acesso em: 20 nov. 2018.

AMARAL, Luciana; MARCHESAN, Ricardo; KAORU, Thâmara. Temer sanciona reforma trabalhista e diz que ninguém teve a ousadia antes. *UOL*, Brasília e São Paulo, 13 jul. 2017. Disponível em: <<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2017/07/13/temer-sanciona-reformatrabalhista.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

BRASIL. *Consolidação das Leis do Trabalho* (CLT). Lei n.º 5.452, 01/05/1943.

BRASIL. *Lei de Trabalhos Temporários*. Lei n.º 6.019, 03/01/1974.

CALGARO, Fernanda; CARAM, Bernardo. Câmara aprova proposta de reforma trabalhista; texto segue para o Senado. *G1*, Brasília, 26 abr. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/camaraaprova-texto-base-da-reforma-trabalhista.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2018.

CARDOSO, Adalberto; LAGE, Telma. A inspeção do trabalho no Brasil. *Dados*, v. 48, n. 3, p. 451–489, set. 2005.

COSER, L.; KADUSHIN, C.; POWELL, W. W. Books: *The Culture and Commerce of Book Publishing*. Nova Iorque: Basic Books, 1982.

COSTA, Luciana Assis. *Insulamento burocrático, autonomia do Estado e inserção social: um estudo do Ministério da Saúde na coordenação nacional do SUS*. 2011. 166 f. Tese de Doutorado – UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-8M7HMMW?show=full>. Acesso em: 17 nov. 2018.

DIMAGGIO, Paul. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture & Society*, v. 4, n. 1, p. 33–50, jan. 1982.

DIMAGGIO, Paul; POWELL, Walter W. A gaiola de ferro revisitada: isomorfismo institucional e racionalidade coletiva nos campos organizacionais. *Revista de Administração de Empresas*, v. 45, n. 2, [1983] 2005. Disponível em: <http://www.fgv.br/rae/artigos/revista-rae-vol-45-num2-ano-2005-nid-44775/>. Acesso em: 31 out. 2018.

DOBBIN, Frank. Why the economy reflects the polity: early rail policy in Britain, France, and the United States *The Sociology of Economic Life*, 2ª. ed. Cambridge: *Westview Press*, 2001. pp. 401-424.

DUINA, Francesco. *Institutions and the Economy*. 1ª ed. Cambridge: Polity, 2011. (*Economy and Society*).

EVANS, Peter. Análise do Estado no Mundo Neoliberal: uma abordagem institucional comparativa. *Revista de Economia Contemporânea*, n. 4, 1998. pp. 51-85.

FERNANDES, Anais. Brasil deverá explicar à OIT se reforma trabalhista fere direito da sindicalização. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 maio 2018. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/05/brasil-devera-explicar-a-oit-se-reformatrabalhista-fere-direito-de-sindicalizacao.shtml>. Acesso em: 18 nov. 2018.

FERNANDES, Anais; CASTANHO, William. Justiça supermãe foi um dos estopins para reforma trabalhista, diz Ives Gandra Filho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2018. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/11/justica-supermae-foi-umdos-estopins-para-reforma-trabalhista-diz-ives-gandra-filho.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2018.

FERNANDES, Antonio Sergio Araujo; BEZERRA, Douglas Moraes; NASCIMENTO, Alex Bruno Ferreira Marques do. As Reformas Administrativas nos estados Brasileiros e seus Contextos Locais: O caso da Reforma Administrativa do Estado do Piauí. In: *XXXVIII ENCONTRO*

DA ANPAD. 2014, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnANPAD_APB2112.pdf.

Acesso em: 17 nov. 2018.

FIORI, Mylena. FMI sugere reforma trabalhista e autonomia do Banco Central. *Agência Brasil*, 10 jan. 2006. Disponível em:

<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2006-01-10/fmi-sugere-reformatrabalhistae-autonomia-do-banco-central>. Acesso em:

18 nov. 2018.

FLIGSTEIN, Neil. Mercado como política: uma abordagem político cultural das instituições de mercado. *Contemporaneidade e Educação*. Ano VI, nº 9, 1º sem/2001, p. 26-55.

FLIGSTEIN, Neil; DAUTER, Luke. A sociologia dos mercados. *Caderno CRH*, v. 25, n. 66, p. 481-504, dez. 2012.

FLIGSTEIN, Neil; DIOUN, Cyrus. Economic Sociology. In: WRIGHT, James D. (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2ª ed., v. 7. Oxford: Elsevier, 2015. pp. 67-72.

FRANCISCO, Elaine Marlova Venzon. *A Comissão Enxuta – ação política da Fábrica do Consórcio Modular em Resende*. 2004. Tese de doutorado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em:

<https://ppgsa.ifcs.ufrj.br/teses-e-dissertacoes/a-comissao-enxuta-acaopolitica-da-fabrica-do-consorcio-modular-em-resende/>. Acesso

em: 18 set. 2019.

FREITAS, Carlos Alberto Sampaio De; GUIMARÃES, Tomás de Aquino. Isomorphism, institutionalization and legitimacy: operational auditing at the court of auditors. *Revista da Administração Contemporânea*, v. 11, n. SPE1, p. 153-175, 2007.

G1. FMI recomenda revisão do salário mínimo e reforma trabalhista no Brasil. *G1*, Brasília, set. 2016. Disponível em:

<http://g1.globo.com/economia/noticia/2016/09/fmi-recomenda-revisao-do-salariominimo-e-reforma-trabalhista-no-brasil.html>. Acesso

em: 18 nov. 2018.

GHERARDI, Hélio Stefani. *PARECER Projeto de Lei no 6.787/2016 - Poder Executivo*. Gherardi e Raeffray Advocacia S/S. Disponível em: <https://www.diap.org.br/images/stories/PL%206787-16%20-%20reforma%20trabalhista%20-%20Helio%20Guerardi.pdf>. Acesso em: 19 set. 2019. 25 jan. 2017.

GÓMEZ, Manuel V. A reforma da Espanha que inspirou Temer: mais empregos (precários) e com menores salários. *El País*, 27 abr. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/27/internacional/1493296487_352960.html. Acesso em: 19 nov. 2018.

GONZALEZ, Amelia. No Reino Unido, 'contrato zero' entre patrões e funcionários expõe a fragilidade dessa relação. *Nova Ética Social - G1*, 29 mar. 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/natureza/blog/nova-etica-social/post/no-reino-unido-contrato-zero-entre-patroes-e-funcionarios-expoe-fragilidade-dessa-relacao.html>. Acesso em: 18 nov. 2017.

GONZÁLEZ, Miguel. Temer coloca as reformas que Rajoy fez na Espanha como modelo para o Brasil. *El País*, 24 abr. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/24/politica/1493052252_223869.html. Acesso em: 19 nov. 2018.

GRANOVETTER, Mark. Ação econômica e estrutura social: o problema da imersão. *RAE-eletrônica*, v. 6, n. 1, pp. 1-41, 2007.

GT REFORMA TRABALHISTA CESIT. *Contribuição Crítica à Reforma Trabalhista - Dossiê Reforma Trabalhista*. Dossiê. Campinas: UNICAMP, 2017. Disponível em: <https://www.cesit.net.br/dossie-reforma-trabalhista/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HAUBERT, Mariana. O Governo agora acena com reforma trabalhista e previdenciária e simplificação tributária. *Folha de São Paulo*, Brasília, 22 dez. 2015. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/12/1722056-equipe-economica-querdefinir-na-proxima-semana-medidas-para-2016.shtml>. Acesso em: 20 nov. 2018.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. Brasil: *Declaração final do corpo técnico sobre a missão de consulta de 2018 nos termos do Artigo IV*. Disponível em: <https://www.imf.org/pt/News/Articles/2018/05/25/mcs052518-brazil-staff-concludingstatement-of-the-2018-article-iv-mission>. Acesso em: 18 nov. 2018.

INSTITUTION. In: HENNING, Christoph. (George Ritzer, Org.) *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. 1ª ed. Oxford: John Wiley & Sons, 15 fev. 2007. Disponível em: <http://doi.wiley.com/10.1002/9781405165518>. Acesso em: 26 ago. 2020.

LEONE, Eugenia Troncoso; ILO OFFICE IN BRAZIL. O perfil dos trabalhadores e trabalhadoras na economia informal. Brasília: *ILO*, 2010. Disponível em: <http://200.18.252.57/services/e-books/Perfil%20dos%20trabalhadores.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2018. (Série Trabalho Decente no Brasil, 3).

MARINHO, Rogério. VOTO DO RELATOR. In: *COMISSÃO ESPECIAL DESTINADA A PROFERIR PARECER AO PROJETO DE LEI Nº 6.787 DE 2016*. 2017. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1544961. Acesso em: 8 set. 2019.

NASCIMENTO, Bárbara. Ministério Público do Trabalho condena reforma trabalhista. *O Globo*, Brasília, 24 jan. 2017. Economia. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/ministerio-publico-do-trabalho-condena-reformatrabalhista-20820132>. Acesso em: 20 nov. 2018.

NEE, Victor. The New Institutionalisms in Economics and Sociology. In: SMELSER, NEIL J.; SWEDBERG, RICHARD (Orgs.). *The Handbook of Economic Sociology: Second Edition*. 2ª ed. Princeton, N.J.; Nova Iorque: Princeton University Press, 2005. p. 49–74.

NOTÍCIAS STF. Confederação questiona fim da obrigatoriedade da contribuição sindical. *Notícias STF*, Brasília, 18 out. 2017. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=359373>. Acesso em: 23 nov. 2018.

NOTÍCIAS STF. STF declara constitucionalidade do fim da contribuição sindical obrigatória. *Notícias STF*, Brasília, 29 jun. 2018. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=382819>. Acesso em: 23 nov. 2018.

O GLOBO – ECONOMIA. Indústria vê avanço na aprovação da reforma trabalhista. *O Globo*, 12 jul. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/industria-ve-avanco-na-aprovacao-dareforma-trabalhista-21581927>. Acesso em: 19 nov. 2018.

PODER EXECUTIVO. *PL 6787/2016*. Governamental. Disponível em: <https://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2122076>. Acesso em: 3 dez. 2018.

POWELL, Walter W.; DIMAGGIO, Paul J. (Orgs.). El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional. 1ª ed. México: *Fondo de Cultura Económica*, 1999. (Nuevas lecturas da política y gobierno).

RAMOS, Lauro. *A evolução da informalidade no Brasil metropolitano: 1991-2001*. www.ipea.gov.br, Texto para Discussão. nov. 2002. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2804>. Acesso em: 26 nov. 2018.

RAMOS, Lauro; FERREIRA, Valéria. *Padrões espacial e setorial da evolução da informalidade no Brasil – 1991-2003*. www.ipea.gov.br, jun. 2005. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/1980>. Acesso em: 26 nov. 2018.

REDAÇÃO SENADO NOTÍCIAS. Senado aprova texto-base da reforma trabalhista. *Redação Senado Notícias*, Brasília, 11 jun. 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/07/11/senado-aprova-texto-base-da-reforma-trabalhista>. Acesso em: 24 nov. 2018.

RUTHERFORD, Malcolm. Institutional Economics: Then and Now. *Journal of Economic Perspectives*, v. 15, n. 3, p. 173–194, ago. 2001. Disponível em: <https://pubs.aeaweb.org/doi/pdfplus/10.1257/jep.15.3.173>. Acesso em: 19 set. 2019.

SANTOS, Rodrigo Salles Pereira Dos; RAMALHO, José Ricardo. A Situação do Trabalho no Brasil. In.: *Boletim del Grupo de Trabajo CLACSO Trabajo, Heterogeneidades Sociopolíticas y Actores*. La situación laboral en algunos países de América Latina. set. 2018. p. 3–6. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328090283_A_Situacao_do_Trabalho_no_Brasil. Acesso em: 19 set. 2019.

SILVA, Sandro Pereira. A Estratégia argumentativa da reforma trabalhista no Brasil à luz da dados internacionais. Mercado de Trabalho: Conjuntura e Análise. *IPEA*, n. 64, p. 99–110, abr. 2018.

SILVA, Camila Monaro; FILHO, Naercio Aquino Menezes; KOMATSU, Bruno Kawaoka. Uma Abordagem sobre o Setor de Serviços na Economia Brasileira. *INSPER Policy Paper*, n. 19, p. 34, ago. 2016.

SILVA, Alexandre Messa *et al.* Estrutura e Dinâmica do Setor de Serviços no Brasil. In: DE NEGRI, JOÃO ALBERTO (Orgs.). *Estrutura e Dinâmica do Setor de Serviços no Brasil*. 1ª ed. Brasília: IPEA, 2006. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&id=5513. Acesso em: 26 ago. 2020.

SMELSER, Neil J.; SWEDBERG, Richard. Introducing Economic Sociology. In: *The Handbook of Economic Sociology*, 2ª ed. Princeton: Princeton University Press, 2005. pp. 3-25.

SOUZA, Leonilson Gomes De. *Evidências de mudança isomórfica no campo organizacional da justiça estadual no Brasil*. 2018. 65 f. Tese de Doutorado – UNB, Brasília, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/32690>. Acesso em: 17 nov. 2018.

TEIXEIRA, Marilane Oliveira et al (orgs.). *Contribuição crítica à reforma trabalhista*. Campinas, SP: UNICAMP/IE/CESIT, 2017. 328 p. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/Reformatrabalhistas.pdf>. Acesso em: 18 set. 2019.

TERRA; DEUTSCHE WELLE. Ministra do TST diz que reforma trabalhista permite trabalho escravo. *Terra*, 14 maio 2017. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/ministra-do-tst-diz-que-reformatrabalista-permite-trabalho-escravo,d38f3694375a71df08412ed6c2070b129kgfneo3.html>. Acesso em: 27 nov. 2018.

THEODORO, Maria Isabel Accoroni; SCORZAFAVE, Luiz Guilherme. Impacto da redução dos encargos trabalhistas sobre a formalização das empregadas domésticas. *Revista Brasileira de Economia*, v. 65, n. 1, p. 93–109, mar. 2011.

UOL ECONOMIA. Governo divulgou informação errada sobre OIT aprovar reforma trabalhista. *UOL*, 12 jun 2018. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2018/06/12/oitreforma-trabalhista.htm>. Acesso em: 18 nov. 2018.

VEJA ECONOMIA. Reforma trabalhista entra em vigor no dia 11; veja o que muda. *Veja*, 08 nov. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/reforma-trabalhista-entra-em-vigor-nodia-11-veja-o-que-muda/>. Acesso em: 24 nov. 2018.

VÉRAS, Roberto. Brazilian Labour Reform in Historical Perspective. *Global Labour Journal*, v. 9, n. 3, 30 set. 2018. Disponível em: <https://mulpress.mcmaster.ca/globallabour/article/view/3480>. Acesso em: 4 nov. 2018.

A MODERNIDADE COMO DESTINO E COMO QUESTÃO: A CIDADE EM MAX WEBER E GEORG SIMMEL¹

Marina Marins Morettoni²

RESUMO: No esforço para compreender a vida social, os pensadores clássicos se debruçaram sobre três questões norteadoras: i) como o mundo social se mantém, ii) como estudar o mundo social e iii) a compreensão da modernidade. Neste texto, buscamos demonstrar de que maneira a cidade, como meio de entender a modernidade, aparece na obra de dois desses pensadores: Max Weber e Georg Simmel. De diferentes maneiras, Weber e Simmel tratam da dicotomia entre o campo e a cidade. Também refletem sobre a centralidade da riqueza, a emergência de novos tipos sociais e o tema da liberdade na cidade. Por fim, sinalizamos possibilidades para a compreensão da cidade contemporânea à luz da sociologia clássica.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Sociológica; Modernidade; Cidade; Max Weber; Georg Simmel.

MODERNITY AS A DESTINATION AND AS A QUESTION: THE CITY IN MAX WEBER AND GEORG SIMMEL

ABSTRACT: In the effort to understand social life, classical thinkers approached to three guiding questions: i. how the social world holds itself, ii. how to study the social world and iii. the understanding of modernity. In this text, we try to demonstrate how the city as a mean of understanding modernity appears in the work of two of these authors: Max Weber and Georg Simmel. In different ways Weber and Simmel deal with the dichotomy between the countryside and the city, the centrality of wealth, the emergence of new social types and the theme of freedom at the city. Finally, it signals possibilities for understanding the contemporary city in the light of classical sociology.

KEYWORDS: Sociological Theory; Modernity; City; Max Weber; Georg Simmel.

¹ A versão original deste texto foi apresentada como trabalho de conclusão de curso à disciplina Teorias de Sociologia Urbana, ministrada pelo Prof. Luiz Antonio Machado da Silva e pela Profa. Palloma Valle Menezes, no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS/UFF).

² Mestre em Sociologia (PPGS/UFF). Bolsista CAPES. Formada em Bacharel em Turismo pela UFF. Correio eletrônico: mmorettoni@id.uff.br.

INTRODUÇÃO

A passagem do século XIX para o século XX foi fortemente marcada por um processo de construção e consolidação da sociologia como disciplina científica. Autores como Karl Marx, Max Weber, Émile Durkheim, George Simmel e outros, podem ser considerados pensadores clássicos ou fundadores do pensamento sociológico. Neste sentido, são clássicos porque seus pensamentos flertam com dilemas que até hoje perpassam a teoria social contemporânea. E são retomados, constantemente, como um ponto de partida (até mesmo obrigatório) para novas pesquisas (ARON, 2003; COHN, 2007; SOUZA, 2005).

Em suas reflexões sobre o mundo social, os clássicos distanciaram-se do pensamento da antiga filosofia política que os precederam, numa tentativa de superar problemas que lhes foram impostos diante da insuficiência para responder a algumas perguntas. Alguns exemplos de suas contribuições são: a cisão metodológica entre o pensamento racionalista e o historicista, a divisão entre indivíduo e sociedade, e a necessidade de compreender o mundo social moderno (UNGER, 1979). Estas estabeleceram-se como problemas das ciências sociais, norteando o caminho trilhado pelos pensadores clássicos na tentativa de encontrar respostas.

Os séculos XIX e XX, dessa maneira, representam um momento de importantes contribuições à teoria social, posto que marcam um período de reflexão dos homens sobre si mesmos (ARON, 2003); e eram inúmeras as influências e estímulos para tal. Afinal, foram também palco de intensas mudanças de caráter cultural, social, político e econômico, marcado, segundo Brasciani (1985), pelo trinômio do progresso, do fascínio e do medo. Os pensadores clássicos viram surgir a aurora da modernidade e sua consolidação: Marx, por exemplo, demonstrou, dentre outras coisas, como a evolução da técnica intensifica a exploração do trabalho (ATTALI, 2007); Durkheim (2003a; 2003b) diagnosticou a passagem da solidariedade mecânica para a solidariedade orgânica; Simmel (2005b) percebeu o desenvolvimento da consciência e o surgimento do indivíduo nas grandes cidades.

No curso da modernidade – com o estabelecimento de novas relações de produção, a progressiva mecanização e esvaziamento do

campo, o inchaço das cidades, e o advento da economia monetária – a cidade aparece como alvo das reflexões sociológicas, em um primeiro momento, sob o ângulo do problema da habitação (ENGELS, 1976). A cidade, de certa maneira, sentiu mais fortemente as transformações da modernidade, seja do ponto de vista prático e técnico, seja do ponto de vista espiritual. Estudar e compreender a cidade era compreender o mundo então presente.

A cidade moderna representa o momento culminante desse longo processo [mudança na relação com o tempo, transformação das relações de produção e trabalho] e também lugar onde acumulam-se homens despojados de parte de sua humanidade; em suma, lugar onde a subordinação da vida a imperativos exteriores ao homem se encontra levada às últimas consequências. Fascínio e medo; a cidade configura o espaço por excelência da transformação, ou seja, do progresso e da história; ela representa a expressão maior do domínio da natureza pelo homem e das condições artificiais (fabricadas) de vida. (BRASCIANI, 1985, p. 39).

Dentre os textos fundadores de um estudo da vida social da cidade – embriões de uma sociologia urbana – temos a obra, já citada, de Friederich Engels a respeito do problema da habitação na cidade, que apresenta uma questão urbana ainda muito atual, respeitadas as devidas especificidades espaço-temporais. Além disso, podemos considerar também os esforços de Max Weber em compreender a formação histórica das cidades ocidentais a partir dos aspectos econômicos e político-administrativos das cidades antigas e medievais: identificando causalidades históricas que nos ajudam a entender a cidade moderna. Talvez possamos considerar Georg Simmel como o autor mais representativo – dentre os clássicos – nesse aspecto (RAMMSTEDT; DAHME, 2005).

A modernidade esteve presente seja como pano de fundo, seja como objeto e problema na obra desses pensadores. Neste texto, buscamos demonstrar de que maneira a cidade como meio de entender a modernidade aparece na obra de dois desses autores: Max Weber e Georg Simmel. Em Weber, pelo importante papel que desempenhou ao formular um tipo ideal de cidade, um modelo-limite que nos serve de medida entre a realidade do mundo social e as diferentes possibilidades encontradas no decorrer da história, reunidas

todas em uma mesma caricatura. Em Simmel, porque – diferentemente, de Weber que trata do surgimento da cidade ocidental, localizada ainda no nascimento de uma modernidade –, fala sobre a modernidade constituída em que a cidade é um cenário frutífero à compreensão de seus efeitos: as mudanças nas relações sociais a nível do espírito em resposta às mudanças nas relações sociais de base material.

Ao falar sobre a cidade, Weber e Simmel, cada um à sua maneira, apresentam a dicotomia entre o campo e a cidade, a centralidade da riqueza, o surgimento de novos tipos sociais e o tema da liberdade. Por fim, inspirados na obra destes autores, sinalizamos algumas possibilidades para a compreensão da cidade contemporânea.

MAX WEBER: A FORMAÇÃO DA CIDADE OCIDENTAL E A AURORA DA MODERNIDADE

A sociologia de Max Weber, ao se debruçar sobre as ações sociais particulares, busca, na realidade, a compreensão do homem, situado em dada configuração histórica. Tudo para Weber refere-se ao homem que, inserido em uma sociedade e imerso na mudança histórica, é determinado por condições passíveis de serem conhecidas e as quais ele mesmo forma historicamente (JASPERS, 2007). Compreender essa tríade – homem-sociedade-mudança histórica – é partir, de certo modo, de uma perspectiva micro-sociológica e micro-histórica das histórias particulares para uma abordagem macro-sociológica e macro-histórica de uma época.

O moderno ou a modernidade, neste sentido, sempre esteve em questão na obra de Weber, na medida em que ele busca por meio das ações sociais individuais e da causalidade histórica compreender a formação do mundo ocidental: o processo de racionalização da sociedade e o desenvolvimento do capitalismo (WEBER, 2004), a formação das cidades e a configuração da democracia moderna (WEBER, 2009), por exemplo. Weber quer entender a “modernidade”, desta maneira, porque ela o atinge diretamente. Vemos na obra do autor:

O mundo moderno como destino e como problema. Nesta formulação resume-se a posição de Max Weber diante das tarefas teóricas e práticas que se impôs ao longo da vida

³ Ao falar sobre os fundadores da sociologia, Aron (2003, p. XIX) comenta que a Política de Aristóteles comporta uma análise comparativa dos regimes políticos, como também uma análise a nível macro e micro (da coletividade e das relações particulares), “no nível em que se realiza, por excelência, a sociabilidade do homem, a cidade”.

cujo timbre singulariza sua obra. A modernidade como destino e como problema: vale dizer, como campo de forças no qual se confrontam escolhas fundadas no repertório de valores que ela mesma propõe. (N.T.: Schluchter; Henrich; Offe, 2007, p. 125, grifo do texto original).

A exposição de quadros históricos em comparação uns com os outros, servem como retalhos à formulação de quadros típicos ideais e à compreensão do mundo, então, presente. Estudar a configuração histórica das cidades é compreender o nível em que se realiza, por excelência a sociabilidade do homem⁴ e as diferentes formas de configuração das cidades no decorrer do tempo e em diferentes espaços: as condições que tornaram possível a configuração econômica e política administrativa das cidades modernas; mas não todas as causas (apenas algumas), pois o método da causalidade histórica de Weber, embora exaustivo, não é capaz de esgotar todas as possibilidades de causas históricas para os fenômenos (WEBER, 2004; JASPERS, 2007). Weber “apanha o sentido verificável como aquele visado e produzido por homens reais, nas suas derivações e consequências, que *sempre e somente são acessíveis ao conhecimento nas suas conexões singulares e de maneira relativa*” (JASPERS, 2007, p. 105, grifo nosso).

Em seu texto “A dominação não legítima (Tipologia das Cidades)”, Weber (2009) formula um tipo ideal de cidade como um meio de ver o possível para, então, captar o real. As cidades como formação espacial podem ser categorizadas a partir da existência dos aglomerados habitacionais, mas não apenas; pensando a formação das cidades antigas e medievais, também temos a necessária existência de uma praça de mercado, em torno da qual os indivíduos estabelecem relações de trocas materiais. Quanto à questão da produtividade, a cidade é marcada pela sobreposição da indústria (e do comércio) sobre a produção agrícola. É central também a variedade dos produtos industriais existentes. Logo,

Em todo caso, o decisivo não é apenas o tamanho. Se se tenta definir a cidade do ponto de vista puramente econômico, seria um povoado cujos habitantes, em sua grande maioria, não vivem do produto agrícola, mas sim da indústria ou do comércio. Mas não seria conveniente

⁴ Ao falar em ciência social, Weber (2003) refere-se ao estudo dos fenômenos socioeconômicos. Ou seja, aqueles que no campo indeterminado do social podem ser estudados a partir das condições materiais de existência que são culturais e classificam-se em econômicas, economicamente relevantes ou economicamente condicionadas. Isso porque, segundo este autor, em seu caráter geral, o social carece de um ponto de vista específico que possibilite “iluminar a significação de determinados elementos culturais.” (WEBER, 2003, p. 84). Weber considera que a Sociologia como ciência econômico-social “abrange a totalidade dos eventos culturais”.

chamar todos os assentamentos deste tipo de cidade. (WEBER, 2009, p. 409).

Do ponto de vista das relações interpessoais, a cidade é marcada pela ausência de conhecimento mútuo entre seus habitantes, o que, em contrapartida, era típico das comunidades no sentido em que Tonnies (2001) atribui: o das relações de vizinhança. Em sua formação político-administrativa, historicamente as cidades antiga e medieval podem estar associadas à existência de uma sede territorial-senhorial ou de uma sede principesca, ao redor das quais funcionam a indústria e o comércio. Ou seja, o componente econômico estabelece relações diretas com os componentes políticos e administrativos da cidade.

São as diferentes atividades econômicas e formações político administrativas, que ganharam centralidade de acordo com o contexto histórico e geográfico de cada época que definiram as tipologias de cidades existentes, as quais Max Weber (2009) identifica da seguinte maneira: Cidade Industrial, Cidade de Funcionários, Cidade de Rentistas, Cidade de Comerciantes, Cidade de Artesãos, Cidade de Consumidores, Cidade Mercantil, Cidade de Agricultores, Cidade de Linhagens, Cidade Aristocrática, Cidade Plebeia, Cidade Fortaleza, para citar algumas. Essas tipologias de cidade não necessariamente anulam umas às outras, mas muitas vezes coexistem no espaço urbano. Assim, “Parece óbvio que quase todas as cidades empíricas representam tipos mistos e, por isso, somente podem ser classificadas segundo seus componentes econômicos predominantes” (WEBER, 2009, p. 412). De modo que Weber define a cidade da seguinte maneira:

Somente queremos falar de “cidade” no sentido econômico⁴, tratando-se de um lugar onde a população *local* satisfaz no mercado local uma parte economicamente essencial de suas necessidades cotidianas, e isto principalmente com produtos que a população *local* dos arredores produziu ou adquiriu *para a venda* no mercado. Toda cidade no sentido aqui adotado da palavra é “localidade de mercado”, isto é, tem um mercado local como centro econômico do povoado, mercado no qual, em virtude da existente especialização da produção econômica, também a população não-urbana satisfaz suas necessidades de produtos industriais ou artigos mercantis ou de ambos, e, como é natural, também os próprios moradores da cidade trocam entre si os produtos especiais

e satisfazem as necessidades de consumo de suas economias. (WEBER, 2009, p. 409).

A cidade ocidental, tanto a antiga como a medieval (e nesta com ainda mais ênfase) consolidou-se sob o discurso de que “O ar da cidade faz livre”. A evasão para a cidade pautava-se na possibilidade de ascensão econômica, que no caso dos servos – a princípio enviados por seus senhores – podia traduzir-se na compra de sua liberdade. A cidade é, desse modo, historicamente, o lugar dos estrangeiros, dos forasteiros, de atração de pessoas de diferentes localidades.

À compreensão da modernidade – no pensamento clássico – cabia a interseção entre as questões do método e da ordem (UNGER, 1979). Weber não apenas estudou os diferentes tipos de formações cidadinas na Antiguidade e na Idade Média a partir de seu caráter econômico e político administrativo – formulando o tipo ideal de cidade –, mas escreveu sobre as lógicas que permitiam a manutenção e a mudança das relações sociais existentes. De acordo com Karl Jaspers:

Sua sociologia é história universal através da ascensão interminável rumo às *questões radicais*, para chegar pela compreensão às *grandes decisões*, às *raízes* últimas na mudança das coisas. Ele quer compreender, a partir de fatores determináveis, como a existência humana chegou a ser. (JASPERS, 2007, p. 113).

No caso das cidades ocidentais, tem-se na Antiguidade a gradual transição de sua manutenção por meio do pacto ritual dos clãs para a conformação das comunas de caráter institucional. Já nascendo nas cidades medievais, desde o princípio, como comunas. A emergência do cristianismo ao lado da articulação entre membros de diferentes clãs na Antiguidade, concorreu para o enfraquecimento das crenças que mantinham coesas as formações rituais; assumindo as formas eclesásticas de administração um papel fundamental nas cidades medievais.

“A cidade [medieval] transformou-se em uma relação associativa institucional [onde encontramos corporações e guildas], autônoma, ainda que em grau diverso, e autocéfala, em uma ‘corporação institucional’” (WEBER, 2009, p. 435). A manutenção da vida em

⁵ Para Weber (1991), a vigência da ordem pode ser considerada legítima pelos agentes 1) em virtude da tradição, 2) em virtude de uma crença afetiva-emocional, 3) em virtude de uma crença racional referente a valores, e 4) em virtude de um estatuto acreditado de legalidade (seja por acordos de interesse, seja pela imposição). Esta última é a forma de legitimidade da ordem mais vigente em tempos atuais.

sociedade na cidade medieval passou a ser exercida por uma vigência da ordem⁵, por um estatuto acreditado de legalidade – acordado ou imposto (WEBER, 1991). Com a racionalização das relações, há a emergência de um direito cidadão de caráter estamental, que extingue o princípio de personalidade do direito das cidades antigas.

Weber levanta a seguinte questão: “qual é a razão por que o desenvolvimento da cidade se iniciou na região mediterrânea e depois na Europa, e não na Ásia?”; e conclui: “Já respondemos a esta pergunta com a constatação de que aqui [no ocidente europeu] o nascimento de uma *confraternização* urbana – de uma *comuna* urbana, portanto – não foi impedido pelas vinculações mágicas dos clãs ou, como na Índia, das castas” (WEBER, 2009, p. 444, grifo do texto original). Trata-se, nesse sentido, de um processo de racionalização das relações.

A cidade moderna ocidental conforma um tipo de organização social que é autônoma em relação a diferentes tipos de dominação. E na medida em que a cidade se autonomiza, ela se aproxima de um ideal de estado totalmente racional-legal. A cidade moderna, como tal, nasce dos sucessivos movimentos em direção à sua autonomia. De certo modo, persiste, assim, a ideia de cidade como espaço da libertação; com a formação das comunas. Os habitantes libertam-se de um modelo de dominação de tipo senhorial-territorial ou principesco, e abrem caminho para a formação do Estado-Nação, deixando sua autonomia ao mesmo tempo em que a conquistam.

Weber “apenas traz à luz, como todos os meios da pesquisa empírica e da interpretação compreensiva, as condições e depois um fator positivo que, atuando como que às costas dos homens, desencadeou efeitos dos quais ninguém cogitou quando as coisas corriam” (JASPERS, 2007, p.110). A racionalização da sociedade, a burocratização do Estado, o desenvolvimento das relações comerciais... tudo colaborara para a transposição das relações de caráter comunal para relações de caráter societal, na qual emergem diferentes motivações para as ações sociais. Cabe sintetizarmos que Weber (2009) apresenta um recorrido histórico do surgimento das cidades antiga e medieval, que podemos compreender paralelamente ao desenvolvimento da cidade ocidental europeia: a formação da aurora de uma modernidade.

GEORG SIMMEL: A EMERGÊNCIA DO INDIVÍDUO E DA CONSCIÊNCIA NA GRANDE CIDADE

Enquanto Max Weber fala sobre as condições históricas causais da modernidade, sempre a qualificando: racionalismo moderno, capitalismo moderno, cidade moderna (SCHLUCHTER; HENRICH; OFFE, 2007), Georg Simmel concentra-se sobre uma modernidade constituída, já consolidada. Ele escreve sobre as transformações na vida cotidiana da grande cidade; vivendo em uma das maiores cidades de sua época – Berlim – onde se sentiam fortemente os efeitos de intensa industrialização e do desenvolvimento da economia monetária (WAIZBORT, 2013).

Para Simmel (2005b, p. 578), “As grandes cidades sempre foram o lugar da economia monetária, porque a multiplicidade e concentração da troca econômica dão ao meio de troca uma importância que não existiria na escassez de troca do campo”. A modernidade, por sua vez, tem como uma de suas marcas a contraposição entre o campo e a cidade, conformando, inclusive, diferentes ritmos de vida e tipos de personalidade.

Enquanto o campo se coloca como local da pessoalidade, das relações de vizinhança, do contato direto com o outro, tendo como característica fundamental a cultura subjetiva, a cidade é o espaço da individualidade por excelência. Ou seja, a cidade configura-se na cultura moderna como *locus* da cultura objetiva, do anonimato, da indiferença, da multiplicidade de vínculos fugidios que dão ao indivíduo maior liberdade. Mas ainda mais importante é que “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (SIMMEL, 2005b, p. 577-578, grifo do texto original).

A grande cidade prolifera e intensifica o estresse e o ritmo nervoso de vida, por meio do excesso de estímulos a que os indivíduos se veem submetidos. Esse modo de vida citadino demanda mais da consciência do indivíduo do que o ritmo lento e habitual de vida no campo. O desenvolvimento da consciência, por sua vez, contribui para a formação de uma vida anímica de caráter intelectualista na cidade. Ou seja, há na cidade a valorização das faculdades intelectuais, ao

passo que no campo temos uma “imagem sensível-espiritual da vida” (SIMMEL 2005b, p. 578), em que as relações são pautadas pelo sentimento e não pela racionalidade.

Assim, o tipo do habitante da cidade grande – que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais – cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. Com isso a reação àqueles fenômenos é deslocada para o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade. (SIMMEL, 2005b, p. 578).

Trata-se de uma reação do entendimento aos estímulos externos que visa preservar a vida anímica – ou espiritual – do indivíduo. Não se sabe, no entanto, conforme Simmel (2005b), se é a preservação da vida anímica por meio do desenvolvimento da consciência e do entendimento que possibilitam a intensificação da economia monetária ou se é esta que possibilita o desenvolvimento do primeiro quadro. A vida na cidade está diretamente relacionada à economia monetária e à divisão social do trabalho, estabelecendo uma relação sincrônica entre o modo de produção e circulação das mercadorias e a emergência do indivíduo como um ser autônomo. Para Souza e Oelze (2005):

Sua questão principal [a de Simmel] parece ter sido a de perceber, no nível de vida cotidiano e das consciências singulares, a enorme transformação levada a cabo pelas grandes mudanças estruturais do mundo moderno: a urbanização, a divisão social do trabalho e, acima de tudo, o advento da economia monetária ou, simplesmente, do dinheiro, como ele prefere. (SOUZA; OELZE, 2005, p. 7).

As transformações mais urgentes, por ele percebidas, são a cisão entre a cultura objetiva da cidade e a cultura subjetiva do campo, como vimos, mas também a emergência de tipos de personalidade resultantes do desenvolvimento da consciência intelectualista, como proteção da vida anímica, a saber: o caráter blasé e o caráter cínico.

O indivíduo blasé para Simmel (2005b) resulta de condições fisiológica e psicológica: a primeira está associada ao esgotamento da

capacidade responsiva dos nervos pelo excesso de estímulos de uma vida desmedida de prazeres, mas também pela rapidez responsiva a antagonismos gerados por impressões *a priori* inofensivas; a segunda diz respeito ao embotamento da sensibilidade valorativa, que compromete o sentimento e a vontade e é originada pelo advento da economia monetária que coloca o dinheiro em papel de centralidade como equivalente universal. O indivíduo blasé perde sua capacidade de distinguir o valor das coisas. (SIMMEL, 2005b; SOUZA, 2005).

O cínico, em contrapartida, tem como característica fundamental a distinção de valores. Ele nivela o valor de todas as coisas à distinção monetária e obtém satisfação neste movimento. De acordo com Souza:

O cínico, a exemplo do próprio dinheiro, não reconhece o valor ou uma especificidade de valores não-monetários, como convicção, talento, beleza, virtude. Estes perdem a sua especificidade e são monetarizados [...]. O fato básico que une as duas figuras é a circunstância de tudo ser comprável e medido segundo critérios monetários. Se para o cínico isso é motivo de prazer, para o *blasé* significa a ausência da possibilidade de conferir qualquer estímulo à vida. Se o cínico está contente na sua posição, busca o *blasé*, desesperadamente, estímulos para sua sensibilidade embotada. (SOUZA, 2005, p. 14).

Essas *formas* de personalidade e de existência na cidade grande conformam diferentes atitudes e modos de interação social – reserva, indiferença, antipatia. “Enquanto o sujeito se ajusta inteiramente por conta própria a essa forma de existência, a sua auto conservação frente à cidade grande exige-lhe um comportamento não menos negativo de natureza social” (SIMMEL, 2005b, p. 582). Essas formas de dissociação são entendidas por Simmel como formas de sociação e auto conservação – modo pelo qual os indivíduos interagem entre si e que permite a auto conservação do todo social (SIMMEL, 1983a; 1983b).

Com o ritmo nervoso de vida da grande cidade, com o desenvolvimento do entendimento e da consciência, com o constante contraste entre o exterior e o interior, não seria possível aos indivíduos manter as relações sociais historicamente iniciais.

O estágio mais inicial das formações sociais, que se encontra tanto nas formações históricas como naquelas

que se formam atualmente, é este: um círculo relativamente pequeno, com uma limitação excludente rigorosa perante círculos vizinhos, estranhos ou de algum modo antagônicos, e em contrapartida com uma limitação excludente estrita em si mesmo, que permite ao membro singular apenas um espaço restrito de jogo para o desdobramento de suas qualidades peculiares e movimentos mais livres, de sua própria responsabilidade. Assim começam os grupos políticos e familiares, as formações de partidos, as confrarias religiosas; a autoconservação de associações muito jovens exige o estabelecimento rigoroso de limites e a unidade centrípeta e não pode portanto conceder ao indivíduo nenhuma liberdade e particularidade de desenvolvimento interior e exterior. A partir desse estágio, a evolução social bifurca-se simultaneamente para dois lados diferentes, e no entanto correspondentes. Na medida em que o grupo cresce – numericamente, espacialmente, em significação e conteúdos de vida – então justamente afrouxa-se a sua unidade interior imediata, a pregnância da delimitação originária frente aos outros se atenua mediante relações mútuas e conexões. Ao mesmo tempo, no grupo que agora cresceu o indivíduo ganha liberdade de movimento para muito além da delimitação inicial, invejosa, e ganha uma peculiaridade e particularidade para as quais a divisão do trabalho dá oportunidade e necessidade. Segundo essa fórmula desenvolveram-se o estado e o cristianismo, as guildas e os partidos políticos, assim como inumeráveis outros grupos, tanto mais naturalmente as condições e forças particulares do singular modificam o esquema geral. Isso também me parece ser claramente perceptível no desenvolvimento da individualidade no interior da vida cidadina. [...] Quanto menor é o tal círculo que forma o nosso meio, quanto mais limitadas as relações que dissolvem os limites perante os outros, com tanto mais inquietude ele vigia as realizações, a condução da vida e a mentalidade do indivíduo e tanto antes uma especificação quantitativa e qualitativa *explodiria o quadro todo*. (SIMMEL, 2005b, p. 583-584, grifo nosso).

Se expressa, desse modo, a leitura da sociedade de Simmel, em que os embates entre as forças perturbadoras e conservadoras agem como mecanismos autorreguladores dos processos de socialização (SIMMEL, 1983a). O comportamento socialmente negativo transforma-se, assim, em mecanismo de auto conservação social ao dar mais autonomia ao indivíduo, que de outra maneira não poderia respirar com as condições de vida impostas pela grande cidade. No entanto, é fundamental para Simmel (2005b) não confundir a modernidade com

alguma ideia de progresso. Na realidade, para o autor, todos esses fatores são marcas da “tragédia da cultura moderna” (SOUZA, 2005). O desenvolvimento das grandes cidades no curso da modernidade, ao mesmo tempo que possibilitou a “emancipação” do indivíduo, que se torna autônomo, acarretou profundos retrocessos ao espírito, à delicadeza e ao idealismo.

OLHARES SOBRE A CIDADE

Vimos até aqui que Weber (2009) se esforçou em delinear diferentes tipologias de cidade que existiram historicamente, tendo sido possível, inclusive, sua coexistência em um mesmo espaço urbano. Essas tipologias respondem a dois eixos: um histórico e geográfico, para o qual temos as cidades ocidentais, antigas e medievais; e outro político e econômico, que pode ser ilustrado com a cidade principesca, a cidade fortaleza, a cidade mercantil e a cidade de consumidores, por exemplo.

Em Simmel (2005b), o que está em questão não é a diferença entre a tipologia das cidades espaço-temporalmente determinadas por aspectos políticos e econômicos distintos, mas como as condições materiais e o ritmo de vida das cidades, especificamente da modernidade ocidental, transformaram as individualidades e colaboraram para o desenvolvimento da consciência, desencadeando a formação de dois tipos de personalidade: o comportamento cínico e o blasé.

De certa forma, por caminhos diferentes, Weber e Simmel nos apresentam um processo de causalidades históricas, que: 1) colaborou para a formação das cidades modernas ocidentais; e 2) formou as condições materiais necessárias às transformações do espírito na cidade moderna. Unger (1979) acrescentaria que é comum aos pensadores clássicos a interseção metodológica entre pensamento lógico e causal, ainda que cada um apresente caminhos metodológicos distintos; Weber com o tipo ideal (WEBER 1991; 2003) e Simmel com a abstração de formas e conteúdos: as diferentes formas de comportamento e interação social e suas respectivas motivações (SIMMEL, 1983a, 1983b).

Com ênfases e abordagens distintas sobre a modernidade, as obras desses dois pensadores clássicos se complementam no entendimento sobre a cidade ocidental. Além disso, podemos identificar alguns pontos de contato em ambas as produções intelectuais no que se refere ao objeto aqui considerado. Tanto em Simmel (2005b) como em Weber (2009) temos o diagnóstico da oposição entre o campo e a cidade, a centralidade da “riqueza” ou do dinheiro, a emergência de tipos sociais e a questão da liberdade, sobre as quais falaremos brevemente a seguir.

É ponto pacífico que o desenvolvimento da cidade ocidental culminou gradativamente na separação entre o campo e a cidade. Segundo Weber (2009), na Antiguidade, por exemplo, todo cidadão podia ser considerado um “cidadão agricultor”, na medida em que era comum a posse de um lote onde cultivava o seu alimento; já na Idade Média não encontramos este tipo de relação em que o típico cidadão supre suas necessidades alimentares com o cultivo do próprio solo.

A relação entre a cidade, como portadora da indústria e do comércio, e o campo, como fornecedor de alimentos, constitui apenas uma parte de um complexo de fenômenos que se denominou “economia urbana” e se diferenciou, como “etapa econômica” especial, por um lado, da “economia própria” e, por outro, da “economia nacional” (ou de uma pluralidade de etapas estabelecidas de modo semelhante). Mas neste conceito misturam-se medidas da política econômica com categorias puramente econômicas. (WEBER, 2009, p. 414).

As cidades ocidentais, dessa maneira, passaram a depender do abastecimento do campo para suprir as necessidades de produtos agrícolas de seus habitantes. Ao passo que no aspecto político, o que diferenciava as cidades ocidentais no curso de seu desenvolvimento de outras formações citadinas primárias e do campo era a existência de um estamento cidadão especial, onde se podia encontrar uma fortificação, um mercado, um tribunal e um direito próprios, um caráter associativo, além de uma autonomia e autocefalia administrativa pelo menos parciais. Cabe apontarmos que o caráter associativo e o direito próprio não existiam fora da cidade. (WEBER, 2009).

Quanto às relações sociais no campo – diferente das relações sociais na cidade –, eram comunais, do tipo de vizinhança (WEBER,

2009; SIMMEL, 2005b). Desse modo, “pelo menos nas fundações de cidades novas, o cidadão entrava na comunidade urbana como indivíduo” (WEBER, 2009, p. 433), o que na cidade moderna proporciona o desenvolvimento da individualidade e da consciência, culminando nos tipos de personalidade já mencionadas. Assim, Simmel (2005b) atribui ao campo – por suas relações comunais e círculos sociais restritos – a cultura subjetiva das relações em que o sentimento ganha centralidade, ao contrário da cidade, com sua cultura objetiva pautada – como nos mostra também Weber (2009) – na racionalização das relações.

Além das personalidades cínica e blasé, de que fala Simmel (2005b), podem-se considerar ainda o surgimento de diferentes tipos sociais na cidade. Afora os cidadãos comuns, que variam em definição de um contexto para o outro, surge na Antiguidade a figura do *ex-proprietário*, referente às pessoas que perderam os bens de raiz (a terra) e passam a ser consideradas politicamente desclassificadas e a demandar da criação de grandes construções públicas (WEBER, 2009). Na Idade Média temos, por sua vez, os artesãos pobres, também chamados de profissionais sem trabalho, que serão considerados *indigentes* (Ibidem). Ao passo que na grande cidade (moderna) de Simmel (2005b), com a elevada divisão econômica e social do trabalho, surgem diferentes profissões como a *quatorzième*⁶, que podemos considerar um exemplo de como as relações passam a ser monetizadas e calculadas.

Trata-se, portanto, da transição de papéis sociais pautados no vínculo com a terra e no trabalho manual (WEBER, 2009) para papéis sociais com base na especialização das realizações de necessidades sempre novas: fonte de ganhos inesgotável (SIMMEL, 2005b), que se torna cada vez mais importante com a crescente centralidade do acúmulo de riquezas e do dinheiro na vida urbana.

Se nas análises de Simmel (2005b) o dinheiro é considerado um novo Deus, valorizado em si mesmo, não como meio, mas como fim, em Weber (2009) a posse de bens, títulos ou terras representa o acesso ao poder político decisório, seja nas cidades da Antiguidade seja nas cidades da Idade Média. Para Weber (2009), esta lógica está presente inclusive nas primeiras etapas da democracia.

⁶ Pessoas disponíveis para completar o quadro de convidados em jantares em que a mesa esteja composta por apenas 13 pessoas.

Tanto nas cidades antigas e medievais, como nas cidades modernas, a aquisição da riqueza assumia um papel relevante na vida social; no entanto cabe destacarmos que com o advento da economia monetária o acúmulo da “riqueza” deixa de ser entendido como um meio para a obtenção de influência política, e passa a ser visto como um fim em si mesmo. As terras e bens na modernidade valem, dessa maneira, por seu equivalente universal, o dinheiro (WEBER, 2009; SIMMEL, 2005b). Assim sendo, podemos considerar – de acordo com Weber (2009) – que há a transição de um *homo politicus*, na Antiguidade, para um *homo economicus*, na Idade Média, o que a nosso ver se intensifica e ganha outras proporções na modernidade simmeliana.

A questão da liberdade, por sua vez, aparece em Weber (2009) como a possibilidade de ascensão econômica e autonomização dos servos em relação aos seus senhores. É neste sentido que, como dissemos anteriormente, “O ar da cidade faz livre”. A gradual formação de associações e corporações institucionais nas cidades também representaram a libertação dos cidadãos de formas de dominação territorial-senhorial e principesca.

Além disso, o processo de racionalização possibilitou o enfraquecimento dos clãs na Antiguidade, bem como as formações de irmandade características da Idade Média (WEBER, 2009). Tipos de agrupamentos sociais em círculos reduzidos e exclusivos que, como demonstrou Simmel (2005b), podiam exercer um alto controle sobre as ações e comportamentos.

Para Simmel (2005b), é a fragmentação dessas formas de interação social e a multiplicidade de vínculos da modernidade que possibilitam a manutenção da ordem social em vista ao ritmo de vida nervoso da grande cidade. A cidade moderna, desse modo, liberta o indivíduo dos vínculos pessoais restritos e possibilita o desenvolvimento da individualidade e da consciência. Já falamos, no entanto, nos limites que essa liberdade apresenta ao espírito dos homens (SIMMEL, 2005b).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CIDADE E AS POSSIBILIDADES DE AMPLIAÇÃO DE SUA COMPREENSÃO PELA SOCIOLOGIA

À guisa de conclusão, como tentamos demonstrar neste texto norteado por uma das três questões basilares da sociologia (UNGER, 1979): a compreensão da modernidade; quando adotado o objeto cidade, as obras de Weber (2009) e Simmel (2005b) são complementares. A cidade é espaço de profundas mudanças de dimensão espiritual desencadeadas por um processo histórico de transformações políticas e econômicas que criaram condições materiais necessárias ao surgimento do homem como indivíduo.

Mas, para além da validade do exercício de revisão bibliográfica e do necessário conhecimento dos autores fundadores no campo da teoria social, há um exercício paralelo de renovação de suas teorias e objetos. Ou seja, a reflexão sobre a atualidade de suas ideias e sobre como elas podem auxiliar à compreensão do mundo social de hoje. A centralidade dos clássicos no pensamento sociológico contemporâneo se dá pelo renovado vigor com que têm a contribuir para as questões sociológicas, a que são frequentemente recorridos, considerados base para o pensamento social. São, assim, clássicos “pelo alcance e profundidade de suas contribuições originais e por sua presença na atividade sociológica contemporânea” (COHN, 2007, p. 8).

A cidade para Weber (2009), por exemplo, que é o lugar, dentre outras características, onde os produtos industriais sobrepõem os agrícolas, e onde as pessoas estabelecem relações comerciais ao redor da praça de mercado, e que gera deslocamentos com a atração de pessoas de diferentes localidades, pode ser entendida na atualidade como ela própria uma mercadoria – tornada mercadoria na interseção entre interesses políticos e econômicos que orientam formas de administração. Nesse caso, poderíamos inclusive considerar que há uma administração pública da cidade inspirada no modelo de gestão de empresas privadas.

Ou seja, a cidade moderna ocidental, tornou-se local não apenas do consumo e venda de produtos em uma praça destinada às trocas comerciais, mas pode ela mesma ser produzida e consumida. Um exemplo é o processo de turistificação das cidades – que podemos compreender como a urbanização voltada para o turismo – em que a cidade é o próprio objeto de consumo. Embora com motivações e finalidades distintas, a cidade reafirma-se, então, como o espaço do

estrangeiro, do forasteiro, bem como considera Weber (2009), e dentre os quais podemos identificar um novo tipo ou agente social, o turista.

Nesse sentido, a “cidade faz livre”, porque segue mobilizando a atração de pessoas à procura de experiências e aventuras, e de trabalhadores em busca de oportunidades de autonomia econômica, que é um tipo de liberdade. O turismo, por exemplo, como atividade econômica localiza-se no setor de serviços e mobiliza 52 outras atividades da economia⁷, atraindo deslocamentos, não apenas de turistas, mas de mão de obra em busca de oportunidades de emprego.

Por outro lado, o excesso de estímulos da vida urbana nas grandes cidades – sobre o qual fala Simmel (2005b) – é capaz também de inverter fluxos de deslocamento. Ao mesmo tempo em que há a migração do “campo” para as grandes cidades, há uma migração turística para regiões rurais e menos urbanizadas, que é motivada por uma necessidade do espírito de fugir do ritmo nervoso de vida da grande cidade e consumir “novas” experiências. Essas experiências são condensadas no turismo dentro de segmentos que buscam atrair pessoas de acordo com sua motivação e/ou forma de organização, por exemplo: Turismo Rural, Ecoturismo, Turismo de Aventura, Turismo de Base Comunitária, para citar alguns⁸.

Assim, da mesma maneira que a cidade é produzida e comercializada como uma mercadoria, onde se sobrepõe o valor de troca sobre o valor de uso (LEFEBVRE, 2001), o ritmo de vida do campo, a relação com a terra, os valores e costumes rurais – a ruralidade – pode ser comercializada como uma experiência, que ganha sentido como uma espécie de aventura (SIMMEL, 2005a), dotada de um caráter excepcional, que distancia o indivíduo da vida cotidiana e agitada das grandes cidades.

A relação entre as cidades e o turismo abre espaço para um amplo campo de pesquisas na sociologia do turismo, além de estabelecer interseções com diferentes campos do conhecimento como a geografia, a história e a antropologia. Este, no entanto, é apenas um dos inúmeros caminhos de pesquisa para a compreensão do mundo social e das questões urbanas e rurais com as quais os métodos e teorias da sociologia clássica ainda têm muito a contribuir quando revisitados e reelaborados.

⁷ Outras informações, acessar: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/5661-artigo-turismo-como-vetor-do-desenvolvimento.html>.

⁸ Para informações sobre os segmentos do turismo, acessar: <http://www.turismo.gov.br/publicacoes/item/1358-cadernos-e-manuais-de-segmenta%C3%A7%C3%A3o.html>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARON, R. *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASCIANI, M. E. M. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Rev. Bras. de Hist.* v. 5, n. 8/9, pp. 35-68, 1985.

ATTALI, J. O pensador do Capital (janeiro 1865 – outubro de 1871). In: _____. *Karl Marx ou o espírito do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

COHN, G. Apresentação. In: _____. (Org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DURKHEIM, E. Solidariedade mecânica. In: RODRIGUES, J. A. (Org.); FERNANDES, F. (Coord.). *Durkheim*. São Paulo: Editora Ática, 2003a. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

DURKHEIM, E. Solidariedade orgânica. In: RODRIGUES, J. A. (Org.); FERNANDES, F. (Coord.). *Durkheim*. São Paulo: Editora Ática, 2003b. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ENGELS, F. Contribuição ao problema da habitação. In: MARX, K; ENGELS, F. *Textos, volume II*. São Paulo: Edições Sociais, 1976.

JASPERS, K. Método e visão do mundo em Weber. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

LEFEBVRE, H. *Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

RAMMSTEDT, O; DAHME, H. J. A modernidade atemporal dos clássicos da sociologia: reflexões sobre a construção de teorias em Émile Durkheim, Ferdinand Tonnies, Max Weber e, especialmente, Georg Simmel. In: SOUZA, J; OELZE, B (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005.

SCHLUCHTER, W; HERICH, D; OFFE, C. Weber e o projeto de modernidade. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

SIMMEL, G; A aventura. In: SOUZA, J; OELZE, B. (Org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005a.

SIMMEL, G. A grande cidade e a vida do espírito (1903). *Mana*. v.11, n.2, pp. 577-591, 2005b.

SIMMEL, G. Como as formas sociais se mantêm. In: MORAES FILHO, E. (Org.); FERNANDES, F. (Coord.). *Simmel*. São Paulo: Editora Ática, 1983a. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

SIMMEL, G. O problema da sociologia. In: MORAES FILHO, E. (Org.); FERNANDES, F. (Coord.). *Simmel*. São Paulo: Editora Ática, 1983b. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

SOUZA, J. Introdução. In: SOUZA, J; OELZE, B. (Org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005.

TONNIES, F. *Community and Civil Society*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2001.

UNGER, R. M. O dilema da teoria social. In: _____. *O direito na sociedade moderna: contribuição à crítica da teoria social*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

WAIZBORT, L. (2013). Simmel e a Berlim do segundo império. In: _____. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2013.

WEBER, M. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, M. A dominação não-legítima (tipologia das cidades). In: _____. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva - Volume II*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

WEBER, M. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, G. (Org.); FERNANDES, F. (Coord). *Weber*. São Paulo: Editora Ática, 2003. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

WEBER, M. Conceitos sociológicos fundamentais. In: _____. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva – Volume I*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

INDUMENTÁRIA, PERTENCIMENTO E DIFERENCIAÇÃO: O PAPEL DAS ROUPAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE COLETIVA GÓTICA

Stella Mendonça Caetano¹

RESUMO: A subcultura gótica é remanescente de uma safra de culturas juvenis oriundas do final da década de 70 e do início da década de 80. Assumindo, na modernidade, papel fundamental na identidade de grupo, a moda e a indumentária passam a ser um meio de expressão da auto-identidade dos indivíduos e, também, um indicador de pertencimento ao grupo e diferenciação na sociedade. A partir dos estudos de identidade de Stuart Hall e Anthony Giddens, combinados com o conceito de moda trabalhado por Gilles Lipovetsky e o hibridismo homem-objeto proposto por Daniel Miller, busca-se uma reflexão acerca do papel da indumentária enquanto extensão da auto-identidade formada pelos integrantes da subcultura gótica, bem como na construção de uma identidade coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Subcultura; Gótico; Diferença; Pertencimento.

CLOTHING, BELONGING AND DIFFERENTIATION: THE ROLE OF CLOTHES IN THE CONSTRUCTION OF A COLLECTIVE GOTHIC IDENTITY

ABSTRACT: Gothic subculture is reminiscent of a crop of youth cultures from the late 1970s and early 1980s. Its resilience to time is directly linked to its ability to transform and adapt to changes in the world, becoming more comprehensive and varied in musical and aesthetic terms. From the studies of identity by Stuart Hall and Anthony Giddens, combined with the concept of fashion worked by Gilles Lipovetsky and the object-man hybridism proposed by Daniel Miller, we seek a reflection on the role of clothing as an extension of self-identity. formed by the members of the gothic subculture, as well as in the construction of a collective identity.

KEYWORDS: Identity; Subculture; Goth; Difference; Belonging.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF).

A SUBCULTURA GÓTICA: MÚSICA, MODA E EVOLUÇÃO

A rapidez com a qual se dissolvem relações, produtos, ideias e identidades na contemporaneidade, denuncia a liquidez das narrativas ao mesmo tempo em que são oferecidas milhares de opções e recursos, materiais e imateriais, para que os sujeitos contem suas histórias através de seus próprios corpos. Neste mundo de efemeridades, existe uma subcultura que resiste à prova do tempo, cujos participantes reivindicam uma identidade e evocam o pertencimento através do vestuário: a subcultura gótica.

A subcultura gótica surgiu em Londres, no final da década de 1970 e início de 1980, como decorrência da expansão do gênero musical *post-punk* para além dos limites fonográficos (GUNN, 1999). Ao contrário do que o termo subcultura possa sugerir, não se trata de uma cultura de alguma forma inferior, mas sim uma cultura de um grupo que está inserido e compõe, junto com outros, a sociedade, ou seja, microentidades, ou grupos, formados com base em afinidades e escolhas, as quais Maffesoli (1984) denomina de tribos, sendo estas tribos urbanas estruturas sociais fundamentadas no auxílio mútuo, partilha do sentimento e ambiência de afeto.

No entanto, é importante ressaltar que outras subculturas inglesas precederam ao gótico e criaram a base para que ele pudesse desenvolver sua estética. Com o enfraquecimento do punk, novos grupos se formaram, entre eles um grupo de jovens liderados pelo *ex-punk* Stevie Strange, que promoviam as Bowie Nights, em homenagem ao cantor David Bowie. Essas festas logo se tornaram constantes e iniciaram uma nova *club culture*, *Blitz Kids*, posteriormente conhecidos como *New Romantics*. Grande parte dos participantes eram jovens alunos do *St. Martins College of Art & Design* em Londres, assim a estética se tornou o elemento central das reuniões, e as roupas eram a garantia de entrada no clube, afinal, para entrar no Blitz era preciso estar vestido de maneira criativa e extravagante.



Figura 1. New Romantics Steve Strange (Visage), Boy George (Culture Club) e Adam and The Ants. Fonte: Google Imagens.

Os *Blitz Kids*, ou *New Romantics*, representam um momento de transição entre duas subculturas inglesas que, apesar de muitas distintas, estão interligadas. O momento que edifica essa ponte é o desfile realizado pelo estilista, e *Blitz Kid*, Stephen Linard, cujo tema foi "*Neo Gothic*".



Figura 2. Desfile Neo Gothic. Fonte: Google Imagens.

No desfile *Neo Gothic* os amigos de Linard do clube Blitz eram seus modelos e desfilavam com trajes inspirados em vampiros juntamente com acessórios religiosos; a maquiagem dos modelos era escura e seus rostos pálidos. Esse foi o primeiro momento no qual a arte, a estética e as subculturas caminharam para a metamorfose da juventude inglesa, estas que preencheram as ruas de preto nos anos que se seguiram.

Inspirados pelos *New Romantic* e o desfile *Neo Gothic*, em 1982, Jon Klein e Ollie Wilson, da banda *Specimen*, criam a *Batcave*, uma boate cujo lema era “blasfêmia, luxúria e sangue”. A nova estética que surgiu nesse espaço ficaria conhecida como *Death Rock*, tendo como principais referências os próprios fundadores das *Batcave* e membros da banda *Speciem*. Além destes, outras bandas de *death rock* como *Sex Gang Children* e *Alien Sex Fiend* também foram referências de estilo neste momento inicial da subcultura gótica.



Figura 3. Ollie e Jon, fundadores da *Batcave* e a banda *Specimen*. Fonte: Google Imagens.

Dada sua gênese no momento de enfraquecimento do *punk*, mas não deixando de beber desta fonte, o gótico pinta o mundo de preto e cria uma forte e marcante imagem do que seria futuramente denominado de estilo *trad-goth*, ou gótico tradicional. Os principais nomes e referências, tanto da música quanto da estética da cena eram Siouxsie Sioux, da banda *Siouxsie and the Banshees*, e Peter Murphy, vocalista da banda *Bauhaus*, com seus olhos maquiados de preto sobre uma pele pálida, roupas pretas de diferentes cortes e tecidos, cabelos elaborados e gestos melodramáticos (HODKINSON; DEICKE, 2007). Neste momento, misturando elementos do cinema expressionista alemão combinado com o *Do It Yourself (DIY)* característico do *punk* e, ainda, o apreço pelo fetichismo, os góticos criaram sua identidade visual inicial.



Figura 4. Siouxsie Sioux e Peter Murphy. Fonte: Google Imagens.

Nos anos compreendidos entre a década de 1980 e a atualidade, o mundo passou por intensas transformações e adaptações, mudanças significativas ocorreram nas relações sociais, principalmente no que diz respeito à comunicação (CASTELLS, 2010). A subcultura gótica não ficou isenta de transformações e adaptações, na verdade, a permanência do gótico na cultura contemporânea se dá através das transformações e desdobramentos que sofre desde o final dos anos 70, seu momento mais incipiente (HODKINSON, 2002). Estes processos estão relacionados intrinsecamente à música e ao vestuário, ainda que não exista obrigatoriedade na correspondência entre um e outro.

Na década seguinte, 1990, o *gothic rock* se populariza e para além dos limites do território inglês, juntamente com o *pós-punk*, e o gótico ganha espaço nas rádios. Ainda, a subcultura se torna inspiração para histórias e personagens cinematográficos da época, como os vampiros da adaptação "Entrevista com o Vampiro" (*Interview With The Vampire*, 1994), baseado na obra homônima da autora Anne Rice, publicada pela primeira vez em 1976, e na personagem Nancy, interpretada pela atriz Fairuza Alejandra Balk do filme "Jovens Bruxas" (*The Craft*), de 1996. Ambos os filmes contribuíram para a construção de um imaginário gótico popular no qual as possíveis entre a subcultura com o vampirismo e a bruxaria se tornaram mais evidentes e expressas esteticamente. No caso do vampirismo uma nova forma de vestir surgiu e ganhou a alcunha de gótico romântico, inspirado nas vestimentas da Era Vitoriana europeia, com tecidos fluídos de algodão,

mangas compridas, babados, *corsets*, *corselets* e longos casacos masculinos e saias femininas.



Figura 5. Estilo gótico vitoriano. Fontes: Loja Punk Rave (<https://www.punkravestore.com/products/mens-black-victorian-gothic-jacquard-vest>); Instagram Black Friday (<https://www.instagram.com/itsblackfriday/>); Google Imagens.

Além do vampirismo e da bruxaria, ou ocultismo, o gótico incorpora elementos do *rock* industrial e da música eletrônica, dando origem ao gênero musical *EBM*, em conjunto, aos estilos *cybergoth* e *industrial*, que expressam em sua estética elementos como máscaras, lentes de contato coloridas, aplique de cabelo de plástico e cores *neon*, em referência ao alerta de radioatividade, toxicidade e perigo; e cortes mais retos com menos tecidos e formas, cabelos e maquiagens mais simples, respectivamente.



Figura 6. Estilos Cybergoth e Industrial. Fonte: Google Imagens.

O surgimento da internet proporcionou novos espaços sociais, rompendo os limites dos espaços urbanos e oferecendo uma interconexão da rede mundial, reformulando assim a vida social em sua dimensão física e virtual (OLIVEIRA, 2012). Dessa forma, a cena europeia, antes importada através de discos e reprodução de *looks*, tem seu raio de alcance ampliado e praticamente sem limitações. A partir deste momento surgem novas formas de expressão através do vestuário dentro da subcultura em diversas partes do mundo, como é o caso do *gothic lolita* japonês, do fenômeno virtual mundial *pastel goth* e da mais recente moda *nu-goth*.

O estilo japonês *gothic Lolita* adiciona ao gótico a delicadeza dos babados e cachos das bonecas, criando um visual predominantemente preto, porém com uma aura de inocência. O *pastel goth* também é um estilo infantilizado, colocando cores pastéis e maquiagens suaves em contraste com pontos de preto e iconografia gótica, como morcegos, teias e etc. Por sua vez, o *nu-goth*, ou novo gótico, se popularizou por propor visuais góticos mais casuais, estampados ou não mantém a cor preta como principal, sendo as roupas usáveis no dia-a-dia.



Figura 7. Estilos Gothic Lolita, Pastel Goth e Nu-Goth. Fonte: Google Imagens; Lookbook PastelKawaii Barbie (<https://lookbook.nu/look/9260328-Ebay-Lavender-Rose-Spiker-Black-Lace-Buster>).

A despeito dos reflexos positivos dessa expansão, a popularização dos estilos e o fácil acesso às inspirações e aos produtos, acessórios e roupas, ocasiona uma cisão na relação entre música e

indumentária. O vestuário, desassociado da música e, portanto, do fundamento da subcultura, torna-se, em certa medida, um problema. Ocorre que o número de jovens atraídos para a subcultura é grande, porém a atração se reduz ao campo da estética "*dark*", ignorando as raízes musicais, e enfraquecendo a subcultura e as cenas locais (AUTUMM, 2017).

O espaço virtual ou ciberespaço propõe uma inter-relação entre as realidades virtual e física, incentivando os sujeitos a instituírem redes de colaboração e participação dentro da sociedade (LÉVY, 2010), provendo um espaço de comunicação, diálogos, troca de experiências e construções intelectuais compartilhadas (OLIVEIRA, 2012). Neste espaço, também, os indivíduos podem criar, para si e para os outros, narrativas de suas próprias identidades, construídas, inclusive, a partir da imagem.

As roupas podem ser consideradas uma segunda pele do corpo, uma extensão daquilo que o sujeito acredita ele mesmo ser. Nesta esteira, o vestuário ganha novo significado, tornando-se parte da narrativa da biografia do sujeito, compondo assim sua autoidentidade.

IDENTIDADE: CORPO, VESTUÁRIO E PERFORMANCE

A identidade é o processo de construção de significados, ou identificação simbólica da finalidade das ações praticadas, com fundamento em algum, ou alguns, atributos culturais que se sobressaem perante outras formas de significado, de forma que um indivíduo, ou um ator coletivo, possam ter múltiplas identidades (CASTELLS, 2013).

Considerando a construção social dos significados, a identidade é uma narrativa, e, portanto, pode ser entendida como uma ficção baseada na sensação de pertencimento, ou seja, pelo menos parte da identidade surge no imaginário do sujeito (HALL, 2007). O caráter ficcional da identidade permite que o sujeito narre sua própria biografia, forjando para si uma autoidentidade, o *eu* compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia, o qual pressupõe uma continuidade, também, reflexivamente, interpretada pelo agente.

Stuart Hall (2004), a fim de enfatizar o processo de subjetivação, propõe o uso do termo identificação, a qual se constrói a partir de características reconhecidamente partilhadas com outros grupos ou pessoas. Diante disto, no contexto da modernidade tardia, esta concepção de identificação, ou identidade, admite a fragmentação das identidades e sua construção ao longo dos discursos e práticas que podem se interligar ou contradizer (HALL, 2004). Esta conjuntura faz com que a trajetória e a memória do indivíduo, sua biografia, alcance um valor tal que se torna elemento constitutivo da sociedade (VELHO, 1994). Para Eagleton (2003) quando entendemos que a cultura corresponde também à identidade percebe-se uma ponta de hostilidade às tendências normativas da cultura estética e seu elitismo.

Diante deste quadro, a identidade não apenas é expressa de maneira comunicacional, através das ações, mas essas últimas, juntamente com a narrativa do self, são constitutivas de identidade. Tais ações podem ser atos de performatividade, podem ser compreendidos como algo que faz referência a si mesmo, bem como um ato constitutivo de realidade (FISCHER-LICHTE; BONFITO, 2013). Assim, ao exercer a performatividade o sujeito cria uma nova realidade diversa daquela a qual está previamente inserido e vivencia, no momento da performance, uma experiência que guiada por si tem sob controle. Ainda, Butler (1999), propõe compreender a identidade a partir do conceito de performatividade, segundo o qual a identidade corresponde àquilo que “torna-se”, é um movimento, uma transformação. Assim, a biografia narrada pelo sujeito está sempre se transformando a cada performance, e a cada performance incessantemente repetida mais se torna eficaz a produção significativa da identidade, o que reforça o caráter fragmentado e líquido, ou transitório, das identidades na modernidade tardia.

Resultam da relação entre a roupa e a autoidentidade, alterações de aspectos visíveis da aparência do corpo, e o corpo é local de produção do eu. A modificação da aparência desse corpo através das roupas configura uma mediação entre o corpo físico, que está sendo vestido, e o corpo social que insere o sujeito na cultura (PITOMBO, 2002).

As roupas traduzem, ou personificam, as ideias de pertencimento e adesões, remetendo à esfera emocional e sensível do cotidiano (CIDREIRA, 2017). Dado que os modos de vestir são influenciados por pressão de grupo, propaganda, recursos socioeconômicos e outros fatores que, muitas vezes, promovem a padronização mais que a diferença individual, é a partir dos conceitos e ideias de diferenciação e não conformação com os padrões estéticos estabelecidos que subculturas subvertem a moda e desafiam o ideal estético socialmente estabelecido.

A moda, em suas origens, cumpria a função de um sistema de comunicação através do qual exercia o papel social de demarcar as distinções sociais, de gênero, etárias e até mesmo temporais (SAHLINS, 1979). No entanto, esta assumiu um papel central nas sociedades modernas, libertou-se do enfoque que a vinculava unicamente às estratégias de estratificação social e, hoje, está associada a dois fatores fundamentais da modernidade: a importância da expressão da individualidade e o novo (LIPOVETSKY, 1989). Mudança esta que, para Lipovetsky (1989), está relacionada às dimensões políticas, uma vez que, conforme a tese do autor, há um potencial democrático na moda que permite que ela realize os princípios da sociedade liberal e proporcione a plena expressão da individualidade humana por meio da ação cônica dos sujeitos envolvidos.

Democrático, o vestuário relaciona-se ainda com o localismo. Na medida em que toda a atribuição de sentido é local (GEERTZ, 1997), a indumentária interage com outras manifestações estéticas, tais como a música e suas letras, e a dança. Isto pressupõe que para compreender a estética de um grupo é necessário considerar o vínculo entre a arte e a vida coletiva (MIZRAHI, 2007), que pode se dar dentro e fora dos espaços virtuais de convivência.

INDUMENTÁRIA GÓTICA: PERTENCIMENTO E DIFERENCIAÇÃO

A subcultura gótica tem o vestuário e a música como seus pilares, tendo o primeiro adquirido maior relevância na formação de uma identidade e uma estética de grupo. Nascida nos clubes ingleses, a cena é marcada por *looks*, ou visuais, mais elaborados para festas e *shows*. No Brasil não foi diferente, a indumentária se tornou tão

representativa na cena paulista, por exemplo, que para inauguração da casa noturna *Treibhaus*, em 1983, os convites foram entregues em mãos somente para os *darks*, como eram chamados os góticos da época, considerado mais estilosos (VILELA, 2014).



Figura 8. Os darks da Treibhaus. Fonte: Facebook Treibhaus (<https://www.facebook.com/treibhaus4ever>)

A indumentária, neste sentido, é um objeto pensando como um elemento da composição de um todo e de suas relações com outros elementos do conjunto. Miller (1987), porém, propõe a compreensão do objeto propriamente dito. O objeto não funciona apenas para comunicar algo a alguém, ou representando uma categoria ou outra, mas o que se busca em seu significado são os valores que a coisa arrasta consigo. Nesta esteira, as roupas pretas, predominantes em todos os desdobramentos de estilo góticos, não representam apenas a atmosfera sombria e melancólica que permeia os clubes e festas, elas carregam esse poder sombrio. As roupas são, portanto, dotadas de agência, e a agência e a materialidade funcionam em conjunto, uma vez que pessoa e coisa são consubstanciadas; o ser se torna um híbrido entre humano e não humano de maneira que precisam um do outro para causar o efeito desejado (MIZRAHI, 2007).

A extravagância dos góticos, presente no seu modo de vestir e comportamento, corresponde ao próprio significado da palavra: aquilo que é excepcional, singular, raro, diferente, excêntrico, excessivo, anormal, incomum e desviante, muitas vezes entendido, na linguagem romântica, como transgressor (BRAGA-PINTO, 2018). A ultrapassagem dos limites do normal para o extravagante dentro da subcultura gótica

é proposital e desejada, sendo explicitamente visível na indumentária que reveste o corpo.

Nesse sentido, compreendendo que a ornamentação corporal corresponde à decoração do corpo tendo como objetivo uma produção de ambiência (BRANDINI, 2007). Também é a representação da imagem da identidade construída através da performance e do próprio corpo, o excesso de ornamentação, o exagero dos cabelos, maquiagem que fazem parte da performance da identidade gótica relacionam-se com o conceito de capital subcultural desenvolvido por Thornton:

O Capital Subcultural confere *status* ao seu portador aos olhos de seu espectador relevante. Afeta de muitas formas tanto jovens quanto adultos. O capital subcultural pode ser objetificado ou incorporado. Como os livros e pinturas ostentam capital cultural nas casas das famílias, também o capital subcultural é objetificado na forma de penteados da moda e coleções de discos bem montadas (repletas de bom gosto, edições limitadas 'white label', doze polegadas e afins) (THORNTON, 1996, p. 11).

A extrema ornamentação, portanto, é uma maneira de demonstrar o comprometimento e o conhecimento sobre a subcultura gótica. Além de ser um meio de exibição simbólica, uma maneira de dar forma exterior às narrativas da autoidentidade (GIDDENS, 2002), as roupas são uma forma diferenciar-se do outro, seja o outro de fora da subcultura ou, conforme a lógica do capital subcultural, o outro gótico. Nesse sentido a busca por identificar-se socialmente converge com a diferenciação do outro, vez que sem diferença não há identidade (WOODWARD, 2007).

Identidade e diferença são, conforme apontado por Simmel (2005) em seus estudos de psicologia da moda, portanto, pólos de um conflito: o ser humano possui a necessidade de se singularizar, ser autêntico, se diferenciar e destacar dos demais que estão em seu grupo ou fora dele, ao mesmo passo em que anseia por integração. Desse conflito individual e social surgem novas formas de vestir que podem caracterizar uma subcultura, tal como a gótica.

Muitos dos estudos desenvolvidos nas últimas décadas que se debruçam sobre questões de identidade revelam uma preocupação

política e científica com a diferença, uma marca da sociedade pós-moderna individualista, muito presente no ocidente. O conflito entre identidade e a diferença se traduz em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem não está.

O pertencimento no gótico exige a criação de uma “comunidade imaginadas” que precisa ser inventada a fim de reunir pessoas através de laços imaginários sem os quais os membros seriam apenas indivíduos isolados, desprovidos do sentimento de terem alguma coisa em comum (ANDERSON, 2008). Após os processos de globalização e o advento da internet, essa “comunidade imaginária” pode ser encontrada nos ciberespaços nos quais as pessoas se reúnem conforme identificam-se umas com as outras, de imediato pela aparência, e, então, pelos gostos e interesses compartilhados.

Os espaços virtuais permitem que góticos de todo o mundo se reúnam para conversar sobre música, arte e moda relacionados ao grupo; permite a troca de experiências e torna-se, também uma vitrine de exibição da imagem pessoal de cada membro que através do vestuário performa sua auto-identidade dentro do grupo, se afirmando como parte dele e diferenciando-se dos demais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o gótico como uma subcultura ou contracultura que também sofre com as transformações externas permite vislumbrar o grupo como uma microcultura em movimento e renovação, cuja territorialização não está fixada em aspectos tradicionais como terra, língua, sangue ou até mesmo uma nacionalidade. A subcultura funciona como uma comunidade imaginada a partir dos gostos em comum e da identidade gótica compartilhada, ainda que cada indivíduo expresse sua auto-identidade, nas interações dadas em ambientes virtuais, festas e *shows*.

As roupas, moda e estilo são elementos de suma importância na construção de uma identidade pessoal e coletiva, e no gótico não é diferente. Composto o conjunto da narrativa da biografia dos sujeitos e atuando como objetos dotados de poder, as roupas misturam-se ao ser humano e deste hibridismo emana o efeito sombrio buscado por

aqueles que adotam a identidade e o estilo gótico em qualquer de suas variações.

A extrema ornamentação dos corpos góticos denota o desejo pela autoexpressão de uma identidade individual que se destaca e afirma seu pertencimento ao grupo por meio de elementos e símbolos compartilhados, bem como confere destaque e capital subcultural ao sujeito que, assim, também se destaca entre os demais membros da subcultura gótica. Assim, a aparência extravagante, ou seja, excêntrica, exagerada, fora do normal e única dos góticos, cumpre a função de diferenciação por meio do vestuário, uma vez que ao vestir-se e identificar-se como gótico automaticamente diferencia o sujeito de outras esferas sociais e o inclui à subcultura. O caráter de ao mesmo tempo pertencer e diferenciar-se é comum às subculturas e evidencia a ousadia de desafiar a normalidade das estéticas hegemônicas.

A questão da moda dentro da subcultura é como uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo que permite a identificação, individual e coletiva, e a formação de comunidades, pode cair na armadilha da fluidez da modernidade tardia. Enquanto uma cultura juvenil, o gótico tem maior apelo com faixas etárias compreendidas na adolescência e juventude, momentos nos quais o apelo visual e estético é forte e ainda mais fortificado pelas mídias de massa, principalmente plataformas como *Instagram*, *Facebook* e *Tumblr*, nas quais circulam toda sorte de imagens e fotografias de garotas e garotos góticos super produzidos. A ampla circulação dessas imagens tem um, igualmente, amplo raio de alcance, levando a estética, o vestuário e a moda gótica a todos os tipos de pessoas, aonde quer que estejam, e podendo, assim, ser como um produto no “supermercado de estilos”, sendo adotado e descartado no momento em que o sujeito desejar. Este quadro implica no enfraquecimento da subcultura e de suas cenas locais, onde elas existirem, uma vez que não há na modernidade o compromisso com a subcultura, a identificação com a música que deu origem a ela e, portanto, não há identificação com a comunidade.

Paradoxalmente, a subcultura gótica tem como suas principais características o comprometimento, a identidade e a translocalidade. Neste sentido, o gótico é um agrupamento social que não está marcado por efemeridade, mas sim pela continuidade,

comprometimento e pertencimento em longo prazo, intimamente conectados com o compartilhamento de gostos musicais, literários, cinematográficos, estéticos, artísticos e outros (HODKINSON, 2002) independentemente de haver uma comunidade material instalada em algum local.

Há, ainda, muito campo para ser explorado no que diz respeito ao objeto em questão, portanto, é importante pensar a dinâmica da indumentária na subcultura em termos de identidade coletiva e enquanto instrumento de expressão e narrativa individual da identidade. No coletivo, assemelha-se ao figurino escolhido para um espetáculo, na medida em que o sujeito gótico escolhe qual conjunto de roupas usar para ir a um *show* ou a uma festa onde outros góticos estarão, atuando como um personagem naquela cena. No que tange ao campo individual, às roupas podem ser atribuídas tamanha agência que o indivíduo e a roupa se transformam em uma única coisa, em um ser híbrido cujo corpo, roupas e identidade se misturam. Assim, a performance da identidade gótica através de sua indumentária tem caminhado de maneira coletiva e individual ao mesmo tempo, permitindo que o agente tenha garantido seu pertencimento ao grupo ao mesmo tempo em que se diferencia dos outros e na sociedade.

O presente ensaio propôs uma reflexão mais ampla acerca do tema, porém entende-se que pesquisas futuras devam aprofundar e aplicar as articulações propostas em recortes menos generalistas, focando na esferas nacionais e locais e suas particularidades, contemplando, dessa forma, mais formas distintas existentes de estilos, moda gótica e dinâmicas do grupo subcultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Benedict; BOTTMAN, Denise. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras, 2008.

AUTUMM, Laila. *Goth Isn't a Youth Culture Anymore*. Seattle. 02 jul. 2017. Disponível em: <http://www.thebelfry.rip/blog/2017/7/2/gothisntayouthculture>. Acesso em 04 de jul. 2017.

BONFITO, Matteo. Entrevista com Érika Fischer-Lichte. Transcrição Andreia Paula Justina dos Santos. *Revista Conceição Concept*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013.

BRAGA-PINTO, César. Sexualidades extra-vagantes: João do Rio, emulador de Oscar Wilde. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n. 35, p. 88-100, 2018.

BRANDINI, Valéria. Vestindo a rua: moda, comunicação & metrópole. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 9, n. 1, p. 23-33, 2007.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo", In: LOPES LOURO, Guacira (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999: 151-172.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra. v. 2. 2013.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Moda, arte e cultura: as marcas e os processos de identificação. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 13, 2017, Salvador. *Anais*. Bahia: 2017.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2012.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. In: *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. p. 11-48.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. "Epilogue: Through the Prism of an Intellectual Life". In: MEEKS, Brian (org.). *Culture, Politics, Race and Diaspora: The Thought of Stuart Hall*. Kingston/Londres: Ian Randle Publishers/Lawrence & Wishart, 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. (SILVA, Tomaz Tadeu, org.) 5a. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, pp. 103-133.

HODKINSON, Paul; DEICKE, Wolfgang (Ed.). *Youth Cultures: scenes, subcultures and tribes*. Routledge, 2007.

CAETANO, Stella Mendonça. Indumentária, pertencimento e diferenciação: o papel das roupas na construção de uma identidade coletiva gótica. *Revista Ensaios*, v. 16, jan-jun, 2020, p. 176-192.

HODKINSON, Paul. *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg, 2002.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: BasilBlackwell, 1987.

MIZRAHI, Mylene. Indumentária *funk*: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 231-262, jul./dez. 2007

OLIVEIRA, José Reinaldo. *Juventude e Ciberespaço*: implicações do uso da internet na constituição da sociabilidade juvenil. Brasília: 2012.

PITOMBO, Renata. A dimensão espetacular da indumentária. In: *O corpo ainda é pouco*. II Seminário sobre a contemporaneidade. NUC/UEFS. Feira de Santana: UEFS, 2000.

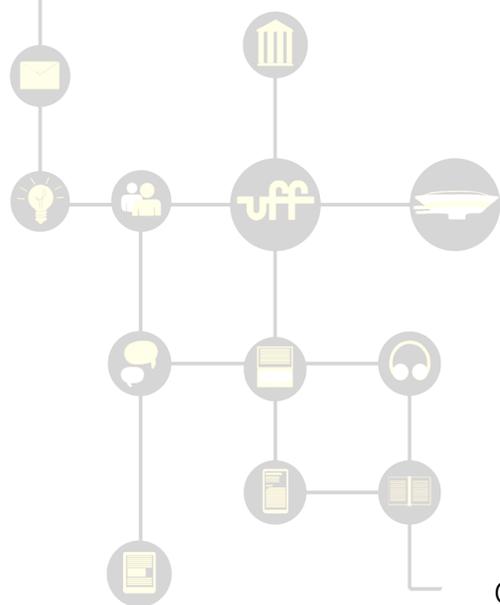
SIMMEL, Georg. Da psicologia da moda: um estudo sociológico. In: SOUZA, J. e ÖELZE, B. (orgs) *Simmel e a Modernidade*. 2.e. Brasília: UNB, 2005.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Wesleyan University Press, 1996.

WOODWARD, Ian. *Understanding material culture*. Sage, 2007.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. RJ, Zahar, 1994.

VILELA, Marcelo. Para além do dark: os primeiros góticos de São Paulo. *Site Amazon Dark Wave*, São Paulo, 24 set. 2014. Disponível em: <https://amazondarkwave.wordpress.com/2014/09/24/os-primeiros-goticos-de-sao-paulo/>. Acesso em 05 de abril 2018.



RESENHA

PARA ONDE ESTAMOS INDO NOS ESTUDOS CULTURAIS?

Resenha sobre o livro *Estudos Culturais no Tempo Futuro: como é o trabalho intelectual que o mundo exige hoje*. Lawrence Grossberg, 2010. (Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense*¹, Duke University Press Books, Durham and London, 2010)

Sheila Ferreira Pinto²

Os Estudos Culturais trazem contribuições decisivas para pensarmos os modos como a cultura, a sociedade e as práticas cotidianas estão intrinsecamente relacionadas e podem ser problematizadas.

A cultura também é o lugar onde se travam batalhas pelo controle da sociedade. Feministas e antifeministas, liberais e conservadores, radicais e defensores do *status quo*, todos lutam pelo poder cultural não só nos meios noticiosos e informativos, mas também no domínio do entretenimento e do acadêmico. Como uma dialética da comunicação, as culturas em seu pluralismo servem de mediadoras da comunicação, sendo por essa mediada e, portanto, comunicacional por natureza. Por sua vez, a “comunicação” é mediada pela cultura, sendo um modo pelo qual esta é disseminada, realizada e efetivada. O diálogo pode produzir, por exemplo, novas perspectivas que contribuirão, entre outros aspectos, para o desenvolvimento de Estudos Culturais mais robustos, isto é, que não coloquem em um plano secundário o horizonte social, que serve de contexto para a produção da cultura veiculada.

As pesquisas sobre os Estudos Culturais apresentam concepções reciprocamente complementares, que podem implicar em uma nova configuração para os avanços das pesquisas nos campos multidisciplinares, com níveis de análise reflexiva sobre produção e economia política, textual, crítica, dos estudos de recepção, entre outros saberes.

¹ Disponível em: [grossberg_resumo_em_ingles.pdf](#) / Acesso: 18/08/2019. (Tradução própria).

² Mestranda em Comunicação na PUC-RIO (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) Mestranda em Cultura e Territorialidade no PPCULT UFF (Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidade da Universidade Federal Fluminense), Jornalista, Professora de Marketing e Especialista em Comunicação Corporativa.

Torna-se imprescindível uma breve resenha sobre o livro "Estudos Culturais no Tempo Futuro", lançado em 2010, de autoria do acadêmico de referência internacional Lawrence Grossberg, considerado um dos principais pesquisadores sobre estudos culturais. O autor traz nesta contribuição uma ampliação dos estudos exploratórios nos campos da cultura popular e da filosofia da comunicação, com pesquisas sobre representações e identidades (GROSSBERG, L.; WARTELLA, E.; WHITNEY, D, 1998), assim como seus contemporâneos da Universidade de Birmingham, como Stuart Hall e Richard Hoggart, porém, com um recorte na importância e atuação dos estudos culturais nas formações e estruturas decorrentes da modernidade no campo das pesquisas, considerando um olhar exploratório sobre as articulações e a contextualidade da modernidade, em crítica direta à produção intelectual, em especial aos anglo-americanos – como uma nova dimensão arquitetada e discursiva pronta e limitada.

Grossberg discorre sobre a produção de identidades e considera que as pessoas precisam de um senso de quem são e de um lugar como identidade em uma ou mais instituições, como por exemplo, a igreja, o trabalho, a escola, o clube, a família, entre outros. A busca desse "pertencimento" sobre as necessidades de lazer (social) cria também uma ordem de consumo na construção e na representação de identidades.

Remete aos estudos de Stuart Hall sobre diáspora, identidade cultural e representação (2013; 2016) discutida na teoria social. Considera que as velhas identidades estão em declínio, surgindo novas fragmentações que constituem formações múltiplas, híbridas, bricolagem, reconfigurações multifacetadas; uma busca por brechas contra-hegemônicas e pela sensação de individualidade. Grossberg aponta que a crise da identidade ocorre desde os anos 20 (cita Freud, psicologia das massas) e pontua que nos anos 50 não eram só as questões políticas e culturais que estavam sendo questionadas, mas emerge de forma mais latente questões de ordem/desordem psicológica entre os jovens na busca de se entender e de pertencer, e o deslocamento amplo de mudanças (Stuart Hall) como guerras,

avanços tecnológicos, questões sociais, políticas e econômicas, fortalecendo uma crise nas identidades estabelecidas e formatadas.

Passamos a refletir e a questionar alguns conceitos e palavras, como gênero, hibridismo, lugar, localidade, feminismo, arte (Grossberg se dedica em especial a estudar sobre a música popular e as políticas da juventude nos Estados Unidos) como legitimadores das identidades, já que é constituída de diferença, compreendendo uma alternativa das relações do moderno e da identidade que sugere que o moderno transforma todas as relações de identidade em relações de diferenças.

Discutindo a relação entre público, audiência e identidade, Grossberg denuncia que as mídias entram em campo de disputa pela apropriação e passam a criar identidades, próprias ou não, com foco na ordem de consumo, forçando novas identidades “em série”, tornando-as hegemônicas, criando produtos mercadológicos. Dessa forma, afirma que “público” não existe, a não ser como uma idealização, com propósito particular.

Considerado como filósofo da comunicação, Grossberg passa por diversos tempos históricos para embasar a observação de como a publicidade se transformou e se modificou ao longo dos séculos, indo da subversão da fuga dos espectadores em não assistir anúncios à redução do tempo dos anúncios, ou seja, existe uma “sensibilidade” mercadológica que é acatada pela ordem do consumo, que se utiliza cada vez mais das novas tecnologias.

Grossberg preocupa-se com os efeitos da tecnologia sobre o consumo que se apropria das representações, estereotipando-as, se aproveitando dos movimentos feministas, raciais e das minorias, por exemplo. As mídias podem ter se apropriado das transformações sociais, políticas e culturais para se manter no controle, através da abertura de mercado para determinados públicos. Os estereótipos afetam as vidas dos sujeitos (que se sentem pressionados a se encaixar em um) e o governo parece ter abandonado as questões psicológicas que afetam os seres humanos, não reconhecendo as diferentes questões culturais levantadas.

Propondo uma análise convincente da dimensão do problema político contemporâneo como uma luta pela modernidade, Grossberg

recorre a um quadro analítico e imaginativo sobre as mais diversas maneiras de ser moderno: na Introdução, *todos nós queremos mudar o mundo*, comparecem mais perguntas que apontamentos, lançando as provocações “Para onde estamos indo?” e “Como o mundo pode ser melhorado?”, como um convite à reflexão aberta; de mãos dadas com o leitor, discorre os seis capítulos enquadrando a teoria cultural imbricada no cenário atual da política, da economia e, em especial, da cultura, fora dos limites do território imperativo “eurocentrado”. Grossberg acredita que os estudos culturais funcionam como ferramenta para o exercício reflexivo de vários saberes, de forma multidisciplinar, pois evidencia produções de sentido e conhecimentos específicos.

Com cuidado em descrever o caminho dos estudos culturais de forma didática, Grossberg proporciona uma visão macro, necessária para sua ampliação nos capítulos seguintes, além de consolidar os estudos culturais como uma prática contextual, em que o foco se encontra no “relacional”, estabelecendo uma ligação interacional entre “relacionalidade” e “contextualidade”. Grossberg consolida a pesquisa utilizando a “conjuntura”, termo central em sua obra, ampliando a “lógica da conjuntura” como o esforço em confirmar a diversidade e a multiplicidade das situações (políticas, econômicas e culturais).

Sobre a crítica aos estudos acadêmicos anglo-americanos e ao “eurocentrismo”, Grossberg aponta nos seis capítulos sequenciais caminhos nos Estudos Culturais no Tempo Futuro para as novas e advindas formações nesse campo multidisciplinar, entre ciência e práticas sociais.

Abrindo os capítulos um e dois, Grossberg estuda cenários em que os Estudos Culturais são definidos em relação às lutas políticas, culturais e econômicas que o mundo enfrenta atualmente, para explicar que essas lutas dependem de uma “contextualidade radical que comprometa qualquer suposição de que as perguntas que fazemos, os desafios que enfrentamos, sejam de alguma forma universais - como se o mundo inteiro fosse levado a responder a mesma pergunta” (p. 43). Ademais, o autor não deixa de argumentar que a falta de ampliação intelectual em considerar a pluralidade

cultural e os cenários relacionados, compromete o salutar e necessário debate macro para especular e provocar futuros alternativos.

No capítulo um, *o coração dos estudos culturais*, o autor levanta alguns pontos tencionais ao questionar o objetivo dos estudos culturais de forma contextual, já que inicialmente partimos de suposições. Grossberg recorre a Stuart Hall para alinhar a “colcha de retalhos”, reforçando a importância da análise histórica, que deve levar em consideração questões ideológicas, representações, identidades e subjetividades envolta da circulação da comunicação popular. O autor traz uma provocação sobre o “cientificismo” de uma única visão ritualizada nas academias, quando o interessante é ampliar para outros campos, através da troca de saberes que se completam. E nesta linha, o pesquisador mapeia a situação do ensino superior, nada mais atual, como a sensação de fragilidade criativa com o corporativismo das universidades, o que cerca de incertezas sobre o futuro da educação, sob ataque.

Como o autor sinaliza no Capítulo Dois, *a construção da conjuntura: a luta em torno da modernidade*, a abordagem míope e reduzida pode induzir pesquisadores a “produzir uma mistura intolerável de certeza política e teórica e ignorância empírica” (p.66); Ao considerar o “moderno” como um construto imaginário, se amparando em Bruno Latour, Grossberg utiliza-se dessa análise para articular vários elementos, múltiplas estruturas e vivências do social, sendo o “moderno” um produto derivado de negociações, lutas, guerras e compromissos diretamente imbricadas na vida cotidiana, na liberdade e nas visões alternativas de uma sociedade e seu futuro. Sendo assim, emergem novas técnicas, os relacionamentos sociais se reorganizam entorno de versões como de família, gênero, geração e sexo, como algumas reflexões às quais Grossberg divide com os leitores e leitoras.

Como encadeamento teórico, Grossberg analisa a economia, a cultura e a política com maior ênfase nos capítulos três, quatro e cinco. No capítulo três, *considerando o valor: como salvar as economias dos economistas*, o autor confia o medo de uma economia dissociada das práticas da sociedade mundial, onde os especialistas, nesse caso, os economistas, abreviam suas teorias sem considerar a pluralidade.

Como possível resolução para esse impasse, Grossberg propõe reformas econômicas, considerando a história e a cultura, através do empirismo, para promover conversas multidisciplinares. O autor convoca Antonio Gramsci no caminho necessário na busca por brechas contra hegemônicas, para encontrar maneiras diferentes da economia atuar, considerando, por exemplo, subverter as posições e pensar em como a economia pode servir aos estudos culturais como engrenagem, uma "culturalização da economia".

No capítulo quatro, *a contextualização da cultura: mediação, significado e significação*, há a valorização do papel intermediador da cultura com particularidades, que se afastam e se aproximam, o que tem de ser enaltecida e praticada na cultura cotidiana, no que tange a questão da pluralidade (p. 181). Ao questionar o porquê que a noção de "meio" é frequentemente abordada como apenas a linha de produção através dos aparatos tecnológicos no processo mercadológico da indústria cultural, Grossberg aponta a necessidade de considerar as caracterizações populares, não como polarização, e sim como complementação no processo da construção cultural e suas demandas.

Já no capítulo cinco, *a complicação do poder: o "e" da política*, Grossberg retoma os apontamentos lançados no capítulo três e amplia as sugestões, por acreditar que o lugar ocupado por políticos deve se aproximar da vida cotidiana em suas práticas, sem afastamento do campo social, o autor destaca que "não existe realidade sem poder, ou melhor, sem o político" (p. 251). Ele provoca reflexões acerca da disputa estruturante da esquerda intelectual e cultural versus as conjunturas contemporâneas, em grande medida acerca das lutas contra o "eurocentrismo". Grossberg acredita na importância dos discursos autônomos, onde os Estudos Culturais possam nortear o discurso político, por considerar uma visão pluralista.

No capítulo conclusivo, *em busca de modernidades*, novamente Grossberg convida o leitor a pensar junto sobre o futuro da modernidade, onde reforça como possível salvação a necessidade da inter-e-multidisciplinaridade na constituição intelectual no enfrentamento dos desafios globalizados em um futuro próximo. Grossberg parece destinar aos graduandos e aos aspirantes uma

mensagem-convite sobre o surgimento de uma vanguarda plural e crescente dos movimentos intelectuais, socioculturais e políticos vindouros. Para ele, os Estudos Culturais enfocam diversos elementos da educação e da cultura e, de forma multidisciplinar, envolve áreas como as culturas identitárias, as ciberculturas, as culturas pós-coloniais, negras e indígenas, as culturas escolares, bem como as práticas educativas como a literatura, a música, os filmes, a televisão, a dança, a arquitetura. Em alinhamento com a educação, procura pensar nas formações e transformações das subjetividades nas formas de pertencimento dos sujeitos inseridos socialmente em determinados grupos, com o objetivo de compreender e ampliar os Estudos Culturais, tensionando sobre os estereótipos, as representações naturalizadas e preconceitos sobre a desigualdade dos sujeitos, considerando os cenários socio-político-econômicos e outras linhas de saberes que se complementam.

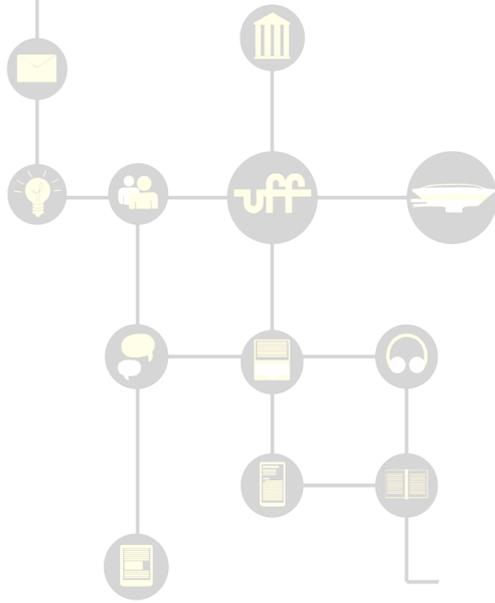
O esforço do autor no encadeamento teórico-didático torna o livro *Estudos Culturais no Tempo Futuro* uma leitura referencial e norteadora sobre os estudos da teoria das culturas e aspirações futuras no campo multidisciplinar contemporâneo, ampliando a capacidade analítica sobre o presente a serviço das lutas pelas transformações sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROSSBERG, L. WARTELLA, E. & WHITNEY, D. Representing identities. In: *MediaMarking*. Londres, Sage Publications, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.



POESIA

SUBLIME EPISTEME

Rafael Lopes da Silva¹

Das fronteiras humanas surge esplêndida,
entre a paz e a barbárie manifestas tua existência,
Não se toca, mas se sente,
O Estado é tua essência.

Essência repartida,
Na forma de consciência,
Tua grandeza vem do povo,
Onde reside sua beleza.

Beleza instigante,
É o sistema internacional,
Múltiplos matizes,
De um mesmo ser tão desigual.

Sob a pena ou o fuzil,
Transcende territórios,
Ampliam-se hegemônias,
multiplicam-se os inglórios.

Filhos de uma mesma terra,
Más órfãos de um mundo,
Uns querem um lugar ao sol,
Outros querem construir um muro.

Aumenta as diferenças,
Diminui a racionalidade,
proliferam-se as regras,
Sintomas nefastos,
Requintadas hostilidades,
Um nós contra eles sob o escudo da nacionalidade.

¹ Graduando em
Relações Internacionais
– FURG-RS.

Crenças e estereótipos,
volúpia e segregação,
Uns querem o poder de destruir,
Outros, o poder de existir.
Existir para viver,
E viver para então ser.
E uma vez sendo, poder compreender,
Compreender a beleza de poder coexistir.

Múltiplos ângulos de um mesmo objeto,
Ó interação entre Estados magnífica episteme,
Compreender-te é um desafio,
Desafio a razão, pois clama sensatez.
Desafio ao comodismo, pois olha para diferença,
Desafio ao cientista, pois clama rigor,
Desafio ao humano, pois pede humanidade,
Desafio que justifica sermos dotados de inteligência,
És tu Relações Internacionais a rainha das ciências!