

Retrato do Artista Quando Jovem:
Contracultura e Precaridade na Cidade Contemporânea

Bernardo Matos Gomes Rochartre Álvares

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Urbanos

Orientador:

Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, professor auxiliar,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2014

Dedicado a João Capela [1987-2014],
peça fundamental do *underground* pós-pós-moderno

Agradecimentos

Teresa Costa Pinto, Tiago Lapa, Inês Pereira, Cláudia Guerra Madeira, Luís Rochartre, Rita Gomes, Rita Crespo, José Álvares, Rui Eduardo Paes, Jorge Nunes, Francisco Trindade, Manuel Guimarães, Boris Martins Nunes, ‘Desmarques’, João Capela, José Smith Vargas, Mestre André, Alexandre Rendeiro, Alix Sarrouy, Yaw Tembe, Carlos Godinho, Cátia Rodrigues, Miguel Barreiros, Marta Gil, Eloísa Silva, Dinis Vilela, Joana Matias, Bárbara Barata.

Um agradecimento especial a Carlota Bicho, Nuno Rodrigues e ao professor Pedro Costa.

“To discover the mode of life or of art whereby my
spirit could express itself in unfettered freedom.”

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Resumo

O objetivo deste estudo é contribuir para uma mais aprofundada noção de contracultura e *underground* através de uma sistematização de ideias sobre arte, cidade e precaridade.

A juventude e, cada vez mais, a precaridade revelam-se conceitos que contêm em si muitas das tensões entre comunidade e marginalidade, que consideramos relevantes para um estudo da contracultura.

Questionamos as consequências da precaridade laboral no que toca a um perpetuar de insegurança e instabilidade e estudamos respostas a esta, nomeadamente fenómenos de alienação, autonomia e emancipação.

Partindo de uma análise das vanguardas artísticas do século XX, e tendo presente o conceito de Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, caracterizamos o jovem artista precário, e definimos o circuito (contra)cultural através de teorias de antropologia urbana e conceitos (a)políticos como “comunização”.

Construímos assim um discurso sobre uma classe algo ignorada na cidade contemporânea através de uma corrente (contra)ideológica já por si contracultural. Não se pretende uniformizar uma ideia de *underground* ou contracultura mas sim refletir sobre o corpo teórico de ideias que estão ligadas a manifestações destes fenómenos multiformes.

Palavras-chave: contracultura, precaridade, autonomia, espetáculo.

Abstract

The aim of this study is to contribute towards a more comprehensive notion of counterculture and underground by systematizing different approaches to ideas including art, city and precariousness.

Today's youth and precariousness are proving to be concepts, which hold within themselves many of the tensions between community and marginalization. Therefore we believe these concepts shall be deemed relevant to the study of counterculture.

Regarding the perpetuation of insecurity and instability, we call into question the consequences of precarious employment. We also study the social responses to it, namely phenomena such as alienation, autonomy and emancipation.

Based on the artistic avant-gardes of the 20th century and bearing in mind the concept of *The Society of the Spectacle*, presented by Guy Debord, we characterize the young precarious artist as we also define the (counter)cultural circuit by considering urban anthropology theories and (a)political concepts like communization.

In this manner we conduct an in-depth analysis of a class often ignored in the contemporary city. For this purpose, we rely on a (counter)ideological current which is countercultural in itself. We do not seek to standardize an idea of underground, but rather reflect on the theoretical framework of ideas which are connected the manifestations of these multi-faceted phenomena.

Key-words: counterculture, precariousness, autonomy, spectacle.

Índice

Resumo.....	viii
Abstract	viii
Introdução.....	1
Parte I Precário	5
Juventude e Desvio.....	5
Precário como Classe	9
Juventude Prolongada.....	13
Da Alienação à Autonomia	17
Parte II Arte Precária	25
Indústria Cultural, Espetáculo e Alienação	25
Vanguardas Artísticas e a Dicotomia <i>Mainstream-Underground</i>	33
Jovem Artista Precário: Profissional ou Amador?	37
Círculo, Rede, Peça, Formal e Informal	43
Contracultura nas Cidades Criativas	49
O que é este <i>Underground</i> : Reflexões Finais.....	55
Bibliografia.....	59

Introdução

Pretendemos neste estudo contribuir para uma definição de contracultura atual. Apesar de ser multiforme, e por isso não estar restrita a grupos ou redes de pessoas com fronteiras definidas, acreditamos que existe uma classe *underground* que é ignorada ou desconhecida e que merece ser estudada.

A contracultura e o *underground* têm vindo a ser associados a uma cultura urbana e jovem. Mas sendo que “hoje em dia são mais fluidos e descontínuos os traços que delimitam as fronteiras entre as diferentes fases da vida” (Pais, 2009: 373) interessa-nos questionar se ainda se confirma esta relação.

Na “cultura do novo capitalismo”, caracterizada por transformações estruturais no mercado de trabalho, os traços que marcam a entrada na “vida adulta” (casamento, filhos, emprego estável) têm vindo a ser adiados, surgindo com isso uma mudança de mentalidade. O precário emerge assim como um novo agente na sociedade e cidade pós-moderna. O conceito de precaridade contém em si muitas das tensões entre comunidade e marginalidade, que consideramos relevantes para um estudo da contracultura. O mesmo individualismo que aliena o cidadão da sociedade será uma ferramenta emancipatória de autonomia, generalizando-se a ideia de um trabalhador DIY (*do it yourself*), freelancer por conta própria.

Na arte, estas dinâmicas prolongarão um estado de semiformalidade associada a uma juventude em fase de afirmação, com muitos “jovens” precários a “[regozijarem-se] por dispor dos tempos livres necessários para se entregarem às delícias da criação artística” (Schnapper, 2000: 138-139). A tendência de extravasar o trabalho para a esfera privada terá no trabalhador das indústrias criativas um exemplo extremo. Há um empreendedorismo dos próprios corpos e imagem uma vez que o artista é a personificação do seu próprio produto. A precaridade no mundo da arte, nomeadamente no caso da música (que analisaremos mais profundamente), reflete-se com a decadência das indústrias discográficas e a consequente “independência” dos músicos. Numa lógica DIY (possível por diversos avanços tecnológicos), o mesmo músico precário será responsável por todas as etapas dos processos de gravação, divulgação e atuação ao vivo.

Partindo de uma análise geral para uma definição particular de uma classe de artistas contemporâneos, pretendemos nesta dissertação aliar conceitos a fim de determinar uma descrição de arte “*underground*” adequada ao séc. XXI. Não se pretende uniformizar uma ideia de *underground* ou contracultura mas sim refletir sobre ideias que estarão ligadas a manifestações destes fenómenos que são multiformes. Construimos assim um discurso sobre uma classe algo ignorada na cidade contemporânea através de uma corrente (contra)ideológica já por si contracultural.

Assumimos uma abordagem teórica a este tema, privilegiando uma visão multidisciplinar com o intuito de caracterizar este objeto de estudo. Para tal, sistematizaremos ideias sobre arte, cidade e precaridade, adotando uma metodologia conceptual, baseada em análise bibliográfica, embora direcionada por observação e participação informal nos meios que nos propomos estudar. As ideias e conceitos trabalhados serão acompanhados de notas de rodapé com uma função ilustrativa a fim de completar o quadro geral em que se inserem e facilitar a compreensão.

O trabalho está dividido em duas partes: “Precário” e “Arte Precária”. A divisão não corresponde a critérios cronológicos mas pretende demonstrar processos semelhantes.

A Parte I centra-se na noção de precariedade e nos seus efeitos. O capítulo “Juventude e Desvio” faz uma breve reflexão sobre a sociologia da juventude com especial enfoque na questão do desvio, que será igualmente aplicada a questões como a contracultura e a precaridade. Esta última será mais desenvolvida no segundo capítulo, “Precário como Classe”, associada a uma “cultura do novo capitalismo”. No capítulo “Juventude Prolongada” contrapõem-se os dois primeiros capítulos, tentando evidenciar as consequências da precaridade na juventude. Também o capítulo “Da Alienação à Autonomia” estuda as consequências da precaridade na sociedade, focando-se em como o capitalismo alimenta as bases de resistência ao seu próprio poder, sendo que a mesma alienação que perpetua o *status quo* tem um potencial emancipatório.

A Parte II vai trabalhar questões semelhantes à primeira mas aplicadas à cultura. O capítulo “Indústria Cultural, Espetáculo e Alienação” procura encontrar uma raiz moderna dos processos de alienação, explicando o papel da Indústria Cultural neste sistema espetacular. Em “Vanguardas Artísticas e a Dicotomia *Mainstream-Underground*” pretendemos estudar a

história da arte que quebra com as normas e a partir daí clarificar a oposição entre os conceitos de *mainstream* e *underground* que será muito importante. Em “Jovem Artista Precário: Profissional ou Amador?” caracterizamos o artista independente contemporâneo e questionamos sobre se deve ser classificado enquanto profissional ou amador, introduzindo o conceito de “passionate work”. “Circuito, Rede, Peça, Formal e Informal” dá-nos uma perspectiva de antropologia urbana sobre a rede de pessoas e espaços que poderão constituir um *underground*. No capítulo “Contracultura nas Cidades Criativas” questionamos a eficácia do termo “cidades criativas” para compreender de fato os fenômenos culturais existentes na cidade e propomos analisar a contracultura urbana à luz de outros conceitos, nomeadamente a comunicação.

Por fim, e em jeito de conclusão, em “O que é este *Underground*”, completamos o quadro descritivo contracultural evidenciando bem as ligações entre todos estes temas.

Parte I | Precário

Juventude e Desvio

A contracultura e o *underground* têm vindo a ser associados a uma cultura urbana, cosmopolita e jovem¹. Debruçar-nos-emos na questão da juventude, fazendo um apanhado de visões sociológicas a fim de entender o papel diferenciado deste grupo etário na produção artística.

Na sociologia existem duas grandes correntes teóricas sobre a juventude, a geracional e a classista. A primeira, defendida por autores como Eisenstadt ou Manheim, atribui um carácter universalista às gerações, uma vez que considera que cada uma partilha uma posição particular no processo socio-histórico, “o que motiva uma vivência específica e uma

¹ “Esta situação estará, certamente, relacionada com o peso simbólico que esta categoria social [a juventude] assumiu desde o final da segunda guerra mundial, na Europa e nos EUA, convertendo-se num objecto de profundo investimento ideológico, político, económico e científico, associado a uma ascensão da própria ideia de juventude enquanto fenómeno social emergente. A dimensão mediática alcançada por diversas culturas juvenis, justificada pelas crises identitárias e disfuncionalidades sociais atribuídas a muitos destes movimentos sociais é uma consequência das preocupações da comunidade.” (Campos, 2007: 93)

“Retenho a expressão émica *underground* com o significado difuso que lhe é dado pelos participantes da *cena* musical amadora. Utilizo-a apenas como operador descritivo da prática propriamente musical, dos contextos e redes sociais que a enquadram e dos rituais que a caracterizam. É importante notar que para além do campo semântico de atividade musical, com as alianças e conflitos gerados em torno dela e a sua componente festiva, a noção nativa de *underground* tem uma forte ressonância de criatividade e contestação juvenil, que é muitas vezes explicitada espontaneamente – mais ainda, embora tal não seja necessário, quando o investigador dirige a conversa nesse sentido. O significado de afirmação de autonomia juvenil em termos de criatividade simbólica (Willis 1996 [1990]) conjuga-se facilmente com um segundo significado relativo à expressão de formas de contestação juvenil, dirigidas a inúmeros referentes (sistema de valores dominante na sociedade envolvente, constrangimentos sociais que acompanham a transição para a vida adulta, diversas representações da autoridade, afirmação de estilos de vida alternativos, entre muitos outros que não cabe detalhar nesta tese). Este significado de contestação faz aliás parte do presente trabalho imaginário de sucessivos géneros musicais a partir do pós-guerra e confere um sentido histórico à noção de *underground*, no sentido de forma de expressão contracultural ou alternativa (Coulangeon 2003: 16; Duncombe 1997; Longhurst 1995: 115ss; Seca 2001: 100- 111).” (Gomes, 2012: 1-2)

modalidade particular de intervenção no processo histórico” (Campos, 2007: 95). Por outro lado, a corrente classista, atribui maior importância à diversidade do meio social de origem dos jovens. Segundo esta corrente, as formas de pensar e agir dos jovens serão em resposta ao seu meio, condicionadas pelas suas condições socioeconômicas e culturais.

Também importantes para se compreender o papel da juventude serão os estudos da denominada Escola de Chicago, que partindo das culturas urbanas, correlacionam com a ideia de juventude o conceito de desvio². Para esta escola de pensamento, ao contrário do adulto que ainda vive num modelo de sociedade em decomposição, o jovem habita um novo mundo, ajudando ele próprio a traçar as suas categorias de inteligibilidade (Campos, 2007; Peralva, 2007). As ideias do desvio serão particularmente importantes para o estudo de uma (contra)cultura *underground*, uma vez que esta é também por si mesma, desviante da norma imperante. E tal desvio deve ser entendido, para lá de marginal, enquanto inovador e transformador (Perrot, 1986 apud Peralva, 2007).

Mais tarde, embora também na linha da Escola de Chicago, autores associados ao Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) reavivaram a ideia de juventude nas ciências sociais estudando os fenómenos sociais juvenis emergentes nas décadas de 1960 e 1970. Foi também nesta altura que os autores do CCCS desenvolveram o conceito de subculturas espetaculares e, com isso, “criaram espaço para uma nova interpretação da relação complexa entre as culturas juvenis, os processos de produção e consumo cultural e as origens sociais” (Campos, 2007: 96). Muitos foram os autores a sublinhar a resistência simbólica desenvolvida pelos jovens de classes dominadas³. Esta resistência, alegam, surge como resposta a processos socioeconômicos e culturais, mas contribuem ao mesmo tempo para essa própria exclusão socioeconômica através de uma descredibilização desses padrões e valores culturais de resistência (Campos, 2007; Bauman, 2008; Pais, 2009). É comum reações de culturas juvenis à norma serem entendidas como uma afronta pelas gerações mais velhas⁴.

² “Não por acaso, parte considerável da sociologia da juventude constituir-se-á então como uma sociologia do desvio: jovem é aquilo ou aquele que se integra mal, que resiste à ação socializadora, que se desvia em relação a um certo padrão normativo.” (Peralva, 2007: 18)

³ A dominação é aqui referida num sentido lato. Para maior aprofundamento desta questão consultar a análise ao trabalho de James C. Scott no capítulo Da Alienação à Autonomia.

⁴ Vestuário ou linguagem são algumas das faces mais visíveis desta resistência.

Sobre este assunto Zygmunt Bauman fecha a questão com a seguinte afirmação:

“The older would fear that the newcomers to the world are about to spoil and destroy that (cozy, comfortable, decent) ‘normality’ which they, their elders, have laboriously built and preserved with loving care; the younger, on the contrary, would feel an acute urge to put right what the veterans have botched and made a mess of. Both would be unsatisfied (or at least not fully satisfied) with the current state of affairs and the direction in which their world seems to be moving, and blame the other side for their discomfort.” (Bauman, 2008: 41-42)

Será importante reter estes conceitos de juventude e desvio, uma vez que a noção de desvio e reivindicação geracional serão importantes para perceber um rol de fenómenos ligados à contracultura, dissidência e marginalidade.

Precário como Classe

A Juventude “metamorfoseia-se aceleradamente ao sabor das mutações sociais, culturais e económicas que atravessamos” (Campos, 2007: 93).

A precaridade não é uma novidade nas atividades culturais mas, hoje em dia, todas as relações de trabalho têm mudado ao ponto de alguns autores falarem hoje de um “novo capitalismo” ou de um “capitalismo tardio” infiltrado de precaridade (Noronha, 2012). Sendo o trabalho assalariado a plataforma por excelência de acesso a determinados serviços de necessidade básica (como habitação, saúde, alimentação e educação), a impossibilidade de uma previsão mínima do futuro profissional “mina a estabilidade da existência e a continuidade da experiência, criando nas vidas dos sujeitos estrias não homogêneas” (Tiddi, 2002 apud Matos, 2010). “Vivemos actualmente numa sociedade baseada no emprego sem que, no entanto, este seja garantido” (Matos, 2011: 28). A atual “erosão do capitalismo cria uma nova formulação da desigualdade” (Sennett, 2007) com o precário a tomar o lugar do proletário (Matos, 2010; Harvey, 2012). No entanto, Standing (2014: 17-18) explica que a comparação entre o precário e o proletário poderá não ser a mais correta. Por exemplo, embora ambos queiram anular-se (o proletário quer acabar com os proletários e o mesmo se passa com os precários), o proletário ambiciona trabalho estável⁵ e o precário ambiciona libertar-se do trabalho.

Uma das premissas do modelo neoliberal é de que o crescimento e o desenvolvimento dependem da competitividade do mercado, daí que para maximizar essa competitividade se permita que tais princípios de mercado extravasem para todos os aspetos da vida (Sennett, 2007; Berardi, 2009; Lazzarato, 2010; Standing, 2011; Noronha, 2012). Devido às novas tecnologias de informação, como internet e telemóveis, existe hoje a possibilidade de absorver

⁵ Não sendo esta uma questão central no nosso trabalho pretendemos simplificar ideias que são controversas. Existem igualmente correntes mais marxistas que consideram que o proletário não ambicionava apenas trabalho estável: “Maio de 68 foi o tempo de uma das maiores greves gerais de todo o sempre e que os anos 60 e 70 assistiram, em vários países, a uma renovação das próprias lutas operárias, muitas delas desenvolvidas fora do quadro identitário da classe e reafirmando como objectivo da luta do proletariado a extinção da própria condição proletária, conforme testemunham as experiências de movimentos que fizeram as suas palavras de ordem a partir da recusa do trabalho e da crítica à hierarquia disciplinar da fábrica”. (Dias & Neves, 2010: 16)

qualquer “átomo de tempo” no “momento exato em que este é necessário para o ciclo produtivo”⁶ (Berardi, 2009: 90). Para além disso, em Portugal⁷ como no mundo, o precário global⁸ resulta da flexibilização do mercado de trabalho, com uma agenda para transferir os riscos e insegurança das empresas para os trabalhadores e suas famílias (Standing, 2011). Numa lógica cada vez mais afastada do modelo de trabalho fordista, há uma tendência de reduzir a vinculação contratual, caracterizando-se estes vínculos “por uma ética do provisório, pela consciência que nada é definitivo e por uma aceitação concreta do incerto” (Damasceno, 2003: 47 apud Matos, 2010).

Na sua obra *A Cultura do Novo Capitalismo*, Richard Sennett descreve o trabalhador adaptado às dinâmicas do século XXI como um indivíduo “ideal”, “orientado para o curto prazo”, “focalizado na capacidade potencial em vez de no talento” e “capaz de ignorar ou abandonar experiências passadas” (Sennett, 2007). Este “homem novo” surge da necessidade de concentrar esforços na dedicação à empresa sob a constante ameaça de despedimento⁹. Isto é, a precaridade vai muito para além de ser uma relação contratual atípica ou apenas uma condição laboral. Segundo Ricardo Noronha, a precaridade “resulta da articulação de variadas técnicas disciplinares e de controlo, sustentadas por outros tantos campos de saber (sociologia

⁶ “In this way, workers offer their entire day to capital and are paid only for the moments when their time is made cellular. Info-producers can be seen as neuro-workers. They prepare their nervous system as an active receiving terminal for as much time as possible. The entire lived day becomes subject to a semiotic activation which becomes directly productive only when necessary.” (Berardi: 2009: 90)

⁷ “A proclamada rigidez da legislação laboral em Portugal abriu campo para uma quase total desregulação dos mecanismos contratuais do novo emprego, criado ao longo dos últimos anos. Cresce assim exponencialmente a contratação atípica não estandardizada: a sucessão de contratos de trabalho a termo de curto prazo (três e seis meses); a subcontratação por empresas de trabalho temporário; o trabalho à tarefa; o falso trabalho independente; os contratos de bolsa não conducentes à obtenção de um grau; a sucessão de estágios profissionais não remunerados. Assiste-se, então, a uma precarização crescente das relações laborais, em fórmulas várias que albergam desde o abuso da contratação a termo à excessiva informalidade ou mesmo ilegalidade das formas de contratação, contexto a que a maioria dos jovens recentemente entrados no mercado de trabalho está sujeita.”. (Alves et al, 2011: 4)

⁸ “[The] global ‘precarariat’ consist[s] of many millions around the world without an anchor of stability.” (Standing, 2011: 1)

⁹ “Trata-se, portanto, de um projecto de engenharia social que visa, cada vez mais, colocar o trabalho ao nível de qualquer outra mercadoria e, nesta operação, reduzir a capacidade reivindicativa dos trabalhadores e sindicatos, estruturas que apresentam dificuldades na organização deste contingente de precários.” (Matos, Domingos, Kumar, 2011: 11)

do trabalho, psicologia social, marketing), que não dispensam incursões poéticas, nas quais o vocabulário se revela um dispositivo surpreendentemente eficaz na difícil tarefa de transformar a realidade num pormenor e a ficção num facto incontestado” (Noronha, 2012: 31-32).

Se para muitos trabalhadores a precaridade é sentida como uma etapa que potencialmente os aproxima de um ideal de classe média, “a longevidade deste processo e a sua mais do que aparente continuação coloca questões importantes sobre as possibilidades de mobilização política deste grupo” (Matos, Domingos, 2012: 12-13).

Reunindo, entre outros, trabalhadores não permanentes, estudantes, desempregados, bolseiros, imigrantes ou (no caso que analisaremos em detalhe mais à frente) artistas intermitentes, o fenómeno da precaridade assume-se enquanto algo deveras importante, não só pelo número de pessoas que abarca mas por ser algo de novo na sociedade, quer pela sua composição difusa e multiforme, como em termos organizativos e metodológicos (Matos, 2010). Esta “classe” mostra-se menos burocrática e por vezes ultrapassa “a fronteira do «bom cidadão», recorrendo frequentemente à desobediência civil” (Matos, 2010). Esta desobediência poderá relacionar-se com a produção artística, uma vez que “[a] prática criativa é uma manifestação de *dissidência*, no sentido de procura da diferença individual – singularidade –, a metáfora será tão mais poderosa quanto se refira a jovens em contextos de exclusão social que encontram na música um veículo de expressão da sua condição marginal e disposicionalidade dissidente” (Pais, 2004 apud Gomes, 2012: 224-225). Para Rui Telmo Gomes (2012: 225), “a prática de autoprodução corresponde em larga medida a uma resposta simbólica face à condição social de exclusão e bloqueio de aspirações juvenis.”

Juventude Prolongada

Como já vimos, o Novo Capitalismo tem como uma das características principais a precariedade. O impasse e insegurança que decorrem desta precariedade potenciam os fenómenos de individualização, alienação e marginalidade, que se poderão enquadrar enquanto desvio.

Neste capítulo pretendemos pensar sobre como as novas relações de trabalho, que se afiguram na precariedade generalizada, contribuem para um “adiar” da entrada na “vida adulta” e questionar se tal se traduz num prolongamento da juventude.

Estas alterações laborais terão impacto na própria ideia do que é a juventude, uma vez que “[h]oje em dia, são mais fluidos e descontínuos os traços que delimitam as fronteiras entre as diferentes fases de vida” (Pais, 2009: 373) e os marcadores de passagem à idade adulta¹⁰ são, regra geral, adiados devido à precariedade generalizada. No conceito de *yoyogeneização*¹¹, proposto por Machado Pais na sua obra *Ganchos, Tachos e Biscates*, o caso dos jovens é visto com uma reversibilidade crescente, com as pessoas a oscilar entre o emprego e o desemprego, o casamento e o divórcio, o abandono e o retorno à escola ou família de origem, etc. (Pais, 2001). Associado a uma situação de precariedade, “um dos traços que mais caracteriza a actual condição juvenil é a *situação de impasse* vivida por muitos jovens em relação ao seu futuro” (Pais, 2009: 374). Embora saltitando entre algumas

¹⁰ “No que respeita à *juventude* é certo que continuam a ser valorizados determinados marcadores de passagem para a chamada idade adulta, como é o caso da obtenção de um emprego, do casamento ou do nascimento do primeiro filho”. (*European Social Survey* de 2006/2007 apud Pais, 2009: 371)

¹¹ “Um segundo princípio remete para a substituição de um modelo linear de transições juvenis, em que a assumpção da condição adulta era o culminar de uma série de etapas sequenciais e ritualizadas (escola, trabalho, conjugalidade, parentalidade), por um modelo fragmentado e polimórfico das trajectórias juvenis, de que são exemplo paradigmático as “trajectórias yô-yô” (Pais, 2001). As etapas transicionais passam, assim, de eminentemente unívocas e sequenciais a poder ser pluriunívocas, por que potencialmente reversíveis, parcelares e/ou concomitantes. Trata-se, desta forma, de um entendimento das trajectórias juvenis, do tornar-se adulto, que recusa a linearidade como perspectiva de análise, mas que projecta a complexidade fragmentada das transições (tantas como as dimensões de vida dos indivíduos) articulando-a com a perspectiva familiar (Pais, 2001; Wyn e Dwyer, 1999). Às transições, peçadas de rupturas, avanços e retrocessos, surge associada por jovens e pais uma multiplicidade de sentidos, tanto atribuídos como reivindicados, sobre o que é hoje tornar-se e ser adulto”. (Pappámikail, 2004: 92-93)

destas fronteiras que marcam a passagem simbólica da juventude para a idade adulta, um número cada vez mais considerável e crescente de jovens não consegue reunir condições de independência económica estáveis (Pais, 2001, 2009).

Pretendemos assim referir-nos a “jovens” percebendo que, devido a todos estes fenómenos, esta fase da vida se prolonga de mãos dadas com a precaridade.

Devido a esta “anormatividade” ao nível das expectativas de transição para a vida adulta (Bauman, 2008; Pais, 2009), Machado Pais substitui o conceito de “ritos de passagem” por “ritos de impasse”¹². Estes surgem associados a necessidades não satisfeitas de segurança e autoestima e a uma pertença identitária fragilizada. “Se essas exigências vitais se frustram, surge uma propensão para a indolência, traduzida em alienação social”¹³ (Pais, 2009: 380). Aqueles que estão hoje “exilados” da sociedade não são os que se recusam a contribuir com esforços produtivos, mas sim aqueles que falham nos seus “deveres” como consumidores e saem ou são expulsos do “jogo consumista” (Bauman, 2008: 63).

Esta situação de impasse implicará respostas mais complexas por parte dos “jovens” perante uma situação nova e difícil que se lhes apresenta. Tal poderá reforçar um potencial

¹² ”Provavelmente estamos perante *ritos de impasse* que acabam por preencher vazios de trocas simbólicas e ritualísticas que, em sociedades tradicionais, constituíam modelos consistentes de construção da identidade juvenil, inscrita em processos concertados de transição para a vida adulta. Tais *ritos de impasse* envolvem jovens para os quais o futuro é ameaçador, daí que apostem em diferentes estratégias: ora vivendo o presente menosprezando o futuro; ora tacteando oportunidades, numa lógica de «para o que der e vier». De facto, umas vezes os riscos criam oportunidades, outras vezes geram situações de impasse, sujeitas a novas ritualizações. O *impasse* é tanto mais desconcertante quanto é certo que, como vimos, a nível das representações sociais continuam a persistir normatividades etárias, isto é, idades consideradas ideais para se darem determinados «passos» ao longo do curso de vida.” (Pais, 2009: 380-381)

¹³ “In Marx, the concept of alienation signifies the split between life and labor, the split between the workers' physical activity and their humanity, their essence as humans. (...) In Marx's parlance, as in Hegel before, alienation (Entausserung) and estrangement (Entfremdung) are two terms that define the same process from two different standpoints. The first one defines the sense of loss felt by consciousness when faced with an object in the context of capital's domination; the second term refers to the confrontation between the consciousness and the scene of exteriority, and to the creation of an autonomous consciousness based on the refusal of its own dependence on work.” (Berardi, 2009: 23)

criativo e inovador, ao mesmo tempo que dissidente, o que poderá contribuir para a existência de uma produção cultural autónoma¹⁴ *underground* praticada por pessoas de todas as idades:

“The victims of the rationalisation of bourgeois society, which standardises and categorises human life and marginalises mankind’s spontaneous creativity, are given a voice and awoken to life in art, which in this way, according to Marcuse, functions as a refuge or a waste dump for marginalised experiences and modes of expression. Modern art thus possesses a subversive potential in Marcuse’s view”

(Rasmussen, 2012: 230).

No capítulo seguinte analisaremos mais profundamente a alienação social e as suas consequências.

¹⁴ “For this autonomy blunts negative consciousness, and only its transcendence can realise art’s original dream of a non-alienated, coherent life. Art and revolution are in other words closely connected.” (Rasmussen, 2012: 232)

Da Alienação à Autonomia

Na sua obra *Dominação e a Arte da Resistência*, James C. Scott defende que existe um potencial subversivo em quase toda a gente, uma vez que todos os “subordinados criam, a partir da sua experiência de sofrimento, um «discurso oculto» que representa uma crítica do poder expressa nas costas dos dominadores” (Scott, 2013: 19). Estes subordinados com experiência de sofrimento podem tanto ser escravos, assalariados ou estudantes numa situação de dominação perante, respetivamente, um capataz, um patrão ou um professor. Este autor vem demonstrar que o estagiário que glorifica as práticas sociais da empresa que pratica escravatura infantil o faz por um “processo de dominação [que] gera uma conduta pública hegemónica e um discurso de bastidores que consiste naquilo que não pode ser dito na face do poder” (Scott, 2013: 19).

Partindo desta ideia de dominação, propomo-nos estudar conceções de alienação e autonomia posicionando-nos no sentido de correntes de pensamento que poderão porventura ser consideradas radicais mas que estarão ligadas à corrente contracultural que pretendemos estudar. Este discurso poderá ir buscar raízes históricas ao Abraão bíblico ou ao filósofo grego Diógenes de Sinope¹⁵ (Goffman & Joy, 2005). Mas a raiz da reinterpretação moderna desta corrente de pensamento estará porventura nas vanguardas artísticas do século XX.

No manifesto de 1924, os surrealistas tornaram claro que rejeitavam a divisão capitalista entre trabalho e vida privada e arte e ciência. Já na altura, e numa posição de desvio artístico¹⁶, sentiram uma necessidade de se rebelarem contra a dominação do capital e da sua

¹⁵ Diógenes de Sinope foi o filósofo a quem se atribui a origem do cinismo e vivia como sem-abrigo em Atenas. É particularmente conhecida uma história em que, depois de Alexandre o Grande se aproximar para lhe perguntar o que poderia fazer por si, Diógenes lhe responde preguiçosamente: “não me tape o sol”.

¹⁶ O manifesto diz: “The time is coming when it [poetry] decrees the end of money and by itself will break the bread of heaven for the earth!” (Surrealist Manifesto, 1924 apud Rasmussen, 2010). Tendo em conta esta questão de desvio, sera porventura interessante correlacionar esta afirmação com um excerto da obra *Temporary Autonomous Zones* de Hakim Bey: “If rulers refuse to consider poems as crimes, then someone must commit crimes that serve the function of poetry, or texts that possess the resonance of terrorism. At any cost re-connect poetry to the body. Not crimes against bodies, but against Ideas (& Ideas-in-things) which are deadly & suffocating. Not stupid libertinage but exemplary crimes, aesthetic crimes, crimes for love.” (Bey, 1991: 13)

“quase total apropriação da consciência humana” (Rasmussen, 2010: 136). O isolamento social vai crescendo à medida que o sujeito que resulta destes processos¹⁷ se refugia numa infinidade de identidades disponíveis¹⁸ (Rasmussen, 2010: 237). Existe uma “short-lived over-identifications with the commodity identities offered (which turn out every time to necessitate a new ‘identity fix’)” que resulta de uma desintegração de um sentido de comunidade por parte deste sujeito (Rasmussen, 2010: 238). “A emergência deste sujeito

¹⁷ “In Tiquun the empty human being that is the result of this process is called ‘Bloom’ after the protagonist of James Joyce’s novel Ulysses. The Bloom of the spectacular commodity society is a spectator to his own life and lacks the agency to do anything or change society, which in addition does not cohere, but is falling apart; depression, stress and loneliness are the characteristics of this society.

The more I want to be me, the more I feel an emptiness... The injunction, everywhere, to ‘be someone’ maintains the pathological state that makes this society necessary. The injunction to be strong produces the very weakness by which it maintains itself, so that everything “ (Invisible Committee apud Rasmussen, 2010)

¹⁸ “Na sociedade moderna individualista é fundamental a idéia de uma continuidade subjetiva, interior que, através de múltiplas e diversificadas etapas e interações, mantém uma consistência básica. Self, ego, entre outras, são noções que permeiam os autores e tradições com que temos lidado. O multipertencimento, a fragmentação de papéis e contextos, assim como outras análises e perspectivas, às vezes tendem a reduzir e minimizar a noção mais convencional de identidade individual a ponto de quase dissolvê-la, diluindo-a. Procuro encontrar não, propriamente, uma áurea medida ou posição intermediária mas uma perspectiva que, sem congelar o agente individual numa postura essencialista, reveja-o na dinâmica socioexistencial, tão flagrante e mesmo dramática nas cidades e metrópoles onde temos pesquisado. A ação social dos indivíduos, através de sua permanente interação, só é possível a partir de motivações que são encontradas num jogo entre mundo interior, subjetivo, e práticas e atividades no cotidiano, envolvendo redes sociais em níveis materiais e simbólicos, com especificidades e características próprias. A expressão âncoras identitárias hoje me parece um tanto pesada, podendo sugerir pouca mobilidade existencial. Para mim, âncora remete a, mais ou menos, poderosas belonaves estacionadas num porto ou numa base, o que seria contraditório com a intenção de salientar o que chamei de potencial de metamorfose de indivíduos vivendo e agindo em campos de possibilidade socioculturais (Velho, 1994). Ou seja, a transformação se dá dentro de um repertório mas os matizes, os meio-tons, as ambigüidades produzem resultados fascinantes por sua variedade associada ao dinamismo dos projetos, desejos e aspirações. Em vez de âncoras, prefiro algo que remeta à memória, em permanente revisão, à socialização, às trajetórias e a escolhas contextualizadas. Sem querer sair numa espécie de romantismo existencialista, tal combinação, sendo possível, valoriza a vertente da história do pensamento que explora a temática da liberdade e seus limites.” (Velho, 2009: 5)

desligado¹⁹ (...) tem uma relação directa com um traço do capitalismo global” (Žižek, 2011: 381).

Na obra *A Insurreição que Vem*, um marco da contracultura contemporânea²⁰, o coletivo Comité Invisível traz uma nova crítica à vida quotidiana, rejeitando as mediações mercantilizáveis nas quais nos relacionamos e adquirimos conhecimento (Rasmussen, 2010), que fomentam a alienação. O conceito de alienação surge aqui intimamente ligado à ideia de “depressão”, entendida como inadaptação e cansaço que, apesar de serem vistos como sintomas individuais, são problemas estruturais “de quem nos quer subjugar”, e que “deixam entrever uma paisagem muito mais deteriorada, mas infinitamente mais partilhável do que todas as fantasmagorias que esta sociedade alimenta a respeito de si própria” (Comité Invisível, 2010: 20). O tema da depressão, associado a uma ideologia dominante de autorrealização e felicidade (Berardi, 2009: 99), tem sido abordado por diversos autores como uma questão essencial para compreender o fenómeno da alienação. A depressão, por um lado, surge como uma “definição através da linguagem da psicologia de um comportamento que não seria considerado patológico fora de um sistema competitivo de produção e contextos individualistas” (Berardi, 2009: 99), por outro lado ocorre “quando a velocidade e complexidade de correntes de informação excedem as capacidades do «cérebro social» para lidar com estas questões, induzindo um pânico que se traduz pouco depois numa imersão depressiva” (Berardi, 2009: 10). O Comité Invisível, sobre este tema, conclui que “não estamos deprimidos, estamos em greve”. “Para aqueles que se recusam a gerir-se a si próprios, a «depressão» não é um estado mas sim uma passagem, um adeus, um passo para ao lado, em direcção a uma desfiliação *política*”²¹ (Comité, Invisível, 2010: 20). Isto é, estes

¹⁹ “[É] verdade que, depois da perda/alienação/negação, o sujeito «regressa a si», mas este sujeito não é o mesmo, enquanto substância, que sofreu a alienação, antes se constitui no próprio movimento de regressar a si.” (Žižek, 2011: 375)

²⁰ “They [Comité Invisível, autores da obra *A Insurreição que Vem*] inscribe themselves in a long Romantic anti-capitalist tradition that extends from Charles Fourier to Marx to Georg Lukács and onwards, which condemns capitalism as a civilisation of sexual poverty, individualism, herd mentality, alienation from nature, the destruction of the sense of community, and the mediation of all social relations through agencies of money and technology.” (Rasmussen, 2010: 237)

²¹ Tal afastamento da política é reflexo da falta de representatividade que os precários têm, com os partidos políticos a demonstrarem falta de reconhecimento e de soluções para esta questão. “While we may say political parties of the right look after their middle class as consisting of the salariat and

indivíduos são aqueles que não se conformam com “estagiar e glorificar as práticas sociais de uma empresa que pratica escravatura infantil”.

Se por um lado o novo modelo laboral conseguiu extrapassar o dualismo entre “corpo” e “alma” e hoje as qualidades ligadas à “alma” (linguagem, criatividade, afetos) são mobilizadas numa exploração da mente e das emoções em prol do capital (Berardi, 2009), por outro lado, a crescente falta de expectativas ao nível profissional do precário favorece uma visão desapaixonada do trabalho (na sua vertente mais tradicional de emprego *full-time*) como “um tempo morto, à margem da vida, em que se desocupa a ganhar algum dinheiro” (Gorz, 1980: 7 apud Matos, 2010). Desta forma, as pessoas em situações precárias dedicam-se frequentemente a outras facetas da sua vida²², como por exemplo a produção artística. Esta poderá por sua vez ser encarada igualmente de forma profissional, numa lógica de *freelancer*. Para Schanapper, “os jovens desempregados, em geral de nível cultural elevado, (...) escapam com felicidade à tirania das “quarenta horas” ou das “oito horas por dia” (...) e às exigências dos horários de escritório [e] regozijam[-se] por dispor dos tempos livres necessários para se entregarem às delícias da criação artística” (Schnapper, 2000: 138-139). Apesar de

proficians, along with parts of the plutocracy they wish to cultivate, social democratic parties look after their middle class, as consisting of the lower rungs of the salariat and the proletariat, along with liberal members of the elite” (Standing, 2014: 21). Para Guy Standing (2014) tem servido o interesse de ambos os lados da política ignorar a situação do precário enquanto este é apenas uma minoria.

²² “A most common life strategy and the most widely held conception of the art of life recorded by the researchers among the most thoughtful of the present-day young follows on logically from such a ‘pointillist’ perception of time. That strategy, for instance, was pointedly expressed by Ann-Sophie, a 20-year old student at the Copenhagen Business School, in response to the questions set by Flemming Wisler: ‘I don’t want my life to control me too much. I don’t want to sacrifice everything to my career...The most important thing is to be comfortable...Nobody wants to be stuck in the same job for long’. In other words: keep your powder dry and your options wide open. As much as you can, try to make sure they remain your powder and your options. Don’t swear loyalty of a ‘till death do us part’ kind - to anything or anybody. The world is full of wondrous, promising, impossible to reject chances; it would be a folly to increase the chance of missing those chances by tying your feet and hands with irrevocable commitments.” (Bauman, 2008: 46)

“[T]he precariat wishes to escape from labour, materially and psychologically, because its labour is instrumental, not self-defining. Many in the precariat do not even aspire to secure labour. They saw their parents trapped in long-term jobs, too frightened to leave, partly because they would have lost modest enterprise benefits that depended on ‘years of service’. But in any event, those jobs are no longer on offer to the precariat.” (Standing, 2014: 17)

contestável – ninguém duvida que os “jovens” gostariam de ser (mais bem) pagos pelo seu trabalho – esta afirmação demonstra um fenómeno que surge como possibilidade de resposta à precaridade. Apesar de todas as incertezas, sente-se entre a juventude contemporânea uma vontade em não levar uma vida centrada num “trabalho para toda a vida”. “Preferem antes um melhor balanço entre a vida pessoal e trabalho, flexibilidade e experiências excitantes” (Bauman, 2008: 64). A precarização do trabalho, bem como a autonomia associada a um novo modelo de *freelancer* pode trazer consigo uma mais ou menos consciente emancipação.

Neste sentido ‘Bifo’ Berardi considera que “o colapso da «economia global» no seguimento da crise financeira pode ser significar uma nova era de emancipação e autonomia para a «alma»”²³ (Berardi, 2009: 25). Para este autor, “[a]lienation is then considered not as the loss of human authenticity, but as estrangement from capitalistic interest, and therefore as a necessary condition for the construction – in a space estranged from and hostile to labor relations – of an ultimately human relationship” (Berardi, 2009: 23). “[T]he refusal of work and authority, or really the refusal of voluntary servitude, is the beginning of a liberatory politics... Beyond the simple refusal, or as part of that refusal, we need also to construct a new mode of life and above all a new community” (Hardt & Negri, 2000: 204 apud Gill & Pratt, 2008: 9).

Na sua obra *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière refere que “[a emancipação] começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que «interpretar o mundo» já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-

²³ “To speak of a soul at work is to move the center of gravity in contemporary debates about cognitive capitalism. The soul is not simply the capacity for abstraction, for the subsumption of the particular. It is an aesthetic organ as well, the exposure of thought to the contractions and dilations of space, to the quickening and lapsing of time. To say the soul is put to work is to affirm that the social brain or general intellect (to use two of Marx's phrases that have some currency in these debates) is not the primary source of value in the production process. Rather the soul as a web of attachments and tastes, attractions and inclinations. The soul is not simply the seat of intellectual operations, but the affective and libidinal forces that weave together a world: attentiveness, the ability to address, care for and appeal to others. The contemporary subject of cognitive capitalism – Bifo speaks of the cognitariat, but perhaps there are other names – is not simply a producer of knowledge and a manager of symbols. Capitalism is the mobilization of a *pathos* and the organization of a mood; its subject, a field of desire, a point of inflexion for an impersonal affect that circulates like a rumor. The cognitariat carries a virus.” (Smith, 2009: 9-10)

lo. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. (...) Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância.” (Rancière, 2008). Embora o autor se refira essencialmente ao espectador de performances artísticas, facilmente podemos associar esta ideia a uma noção mais abrangente de espetáculo que, tal como Debord a entende, “apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade” (Debord, 2010: 8).

Como uma performance, Debord entende que “tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação”. Sendo o espetáculo “uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens” e “uma visão do mundo que se objectivou” (Debord, 2010: 8-9) o processo que leva à emancipação do espectador nas performances será idêntico ao olhar e “interpretar o mundo” espetacular e, dessa forma, transformá-lo e reconfigurá-lo. Como o próprio Rancière cita, Debord afirma que “quanto mais [o espectador] contempla, menos é”, numa clara referência à ideia de Platão em que espetáculo é simulacro²⁴. O freelancer surge aqui resposta emancipatória dos processos de alienação e do cenário laboral referidos anteriormente. Se toda a sociedade, como considera Debord, se assenta no simulacro, o simples ato de ver para além disso pode trazer resultados radicais.

Partindo destas ideias, podemos afirmar que a dinâmica do capitalismo pós-industrial²⁵ alimenta as bases de resistência ao seu próprio poder²⁶ (Matos, 2010). “A introdução de

²⁴ Gilles Deleuze trabalha de forma muito esclarecedora a esta ideia no seu texto “Platão e o Simulacro” inserido na obra *Lógica do Sentido* (2000). Nas palavras de Berardi: “We enter the domain of simulacra when we move from analogue film to the creation of synthetic images. The synthetic image can indeed be defined as a simulacrum, since it does not presuppose any real object, any material light or prototype, but only the interior lightning of the digital (im)materiality. Simulation is the elimination of the referent which initiates a series of infinite semiotic replications without any foundation”. (Berardi, 2009: 148-149)

²⁵ “A dinâmica do capitalismo pós-industrial, assente na manipulação da informação como meio de produção, exige a criação de uma mão-de-obra com potencialidades específicas. Inaugura-se assim uma nova fase do sistema capitalista em que este, mais do que disciplinar e obrigar (segundo o método do capataz), cria, produz e desenvolve. Segundo Andrea Tiddi, «gerir e governar as formas de vida, a

aptidões afectivas, sentimentais, de sociabilidade e inovação no processo produtivo obriga ao desenvolvimento de capacidades individuais que, ultrapassando as tentativas de enquadramento e restrição, suscitam na pessoa uma vontade do seu livre exercício” (Matos, 2010).

sua autoprodução espontânea, e através disso, gerir e governar o sujeito social – cuja forma é a do precariado – são os objectivos de biopoder do capitalismo pós-moderno»”. (Matos, 2010)

²⁶ ““Capital attempts to expropriate the inventive, cooperative capacity of workers, on which it depends for production of commodities. But labour resists. The spectre of subversion drives capital on a relentless "flight to the future", expanding its territorial space and technological intensity in an attempt to destroy or circumvent an antagonist from whose value-creating power it can never, however, separate without destroying itself”” (Dyer-Witheford, 2005: 137 apud Gill & Pratt, 2008: 9).

Parte II | Arte Precária

Indústria Cultural, Espetáculo e Alienação

Pretendemos neste capítulo estudar a fundo a ideia de espetáculo e da relação deste com a Indústria Cultural, uma vez que o espetáculo é um conceito transversal ao entendimento de todos os outros desenvolvidos neste trabalho.

Quando nos referimos a cultura popular, cultura erudita e cultura de massas²⁷, referimo-nos a diferentes níveis de cultura no seio de uma sociedade, que correspondem, regra geral, a diferentes estratos da sociedade, no que diz respeito a formação, educação, nível económico e posição social. No entanto, as abordagens que ainda estabelecem esta divisão em “classes” de tipos de culturas, como se fossem estanques e totalmente separadas, são hoje cada vez mais discutíveis.

É longa a história de como foram vistos e valorizados estes níveis de cultura, desde as repressões à cultura popular no século XVI e até meados do século XVII, que “cavaram um enorme afastamento” entre esta e a cultura “erudita”, até à “campanha de restauração da cultura popular iniciada pelos românticos” a partir da segunda metade do século XVII, que valorizava a sua componente “autêntica” e “pura” (Santos, 1994). As relações entre a “grande tradição” (erudita) e a “pequena tradição” (popular) foram-se modificando ao longo dos tempos, até que, durante o século XX, o desenvolvimento da industrialização e a produção industrial de bens culturais deu origem àquilo que hoje se conhece como “cultura de massas”, que surge e que se expande através dos *mass media* como a televisão, rádio e imprensa, e cada vez mais também através da internet.

A alteração das dinâmicas entre a cultura erudita, popular e de massas está portanto ligada à globalização económica. O capitalismo expandiu-se à escala planetária, existindo hoje um número muito reduzido de nações que não integram o mercado global. Nesse sentido, a mercantilização da cultura intensificou-se, e já não só aquela referente aos produtos

²⁷ Estes conceitos foram muito trabalhados por T. S. Eliot na sua obra *Notas para a Definição de Cultura*.

culturais ocidentais, como também a produtos culturais “não ocidentais”. Lipovetsky & Serroy (2010) afirmam que a economia foi alvo de aculturação, pois nas sociedades contemporâneas capitalistas “o capital tudo abarcou”. As lógicas mercantilistas regem todos os tipos de produção, todos os modos de vida. Por outro lado, o autor também refere que a cultura se economizou, pois essas lógicas mercantilistas são também fortemente aplicadas à produção cultural, como já vimos.

Adorno, reconhecido crítico da sociedade massificada, utiliza o termo “indústria cultural” como substituto do termo “cultura de massas”, “a fim de excluir a interpretação agradável aos seus defensores: trata-se de algo como uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, a forma contemporânea da arte popular” (Adorno, 1991). Segundo ele, a consequência última deste tipo de cultura será a manutenção dos padrões e do *status quo* – a reafirmação da ideologia dominante burguesa (Adorno, 1991). A cultura de massas seria algo fabricado com o propósito de ser mercantilizado e difundido em massa, divergindo assim, da cultura popular e da cultura erudita. No entanto, hoje em dia, é rara a cultura que não é objeto de mercantilização, que não é aproveitada para fins lucrativos. Assiste-se ao “aproveitamento turístico de cantos, danças e carnavais” da cultura popular, tal como a mercantilização de música “clássica”, tradicionalmente erudita (Santos, 1994: 115). O capital apodera-se assim de todo o tipo de conteúdos culturais, muitas vezes readaptando-os às necessidades do mercado.

Uma das explicações para esta massificação prende-se com a facilidade com que, a partir de inícios do século XX, a arte se torna reproduzível a níveis nunca antes imaginados. “Tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos de longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto” (Valéry apud Benjamin, 2012: 64). A reprodutibilidade levanta questões, nomeadamente ao nível da “aura” que a arte carregava antes de ser massificada, enquanto objetos individualizados e únicos associados a uma mística quase religiosa. Benjamin (2012) insere-se numa tradição elitista e vê com desagrado essa “perda de aura” que as indústrias culturais vieram diluir, mas este pode ter sido um passo necessário para quebrar várias barreiras no acesso à arte e cultura. Mais tarde, artistas como Duchamp ou Warhol, ou a globalização cultural de Hollywood, darão a

“machadada” final na abolição destas concepções culturais elitistas que dividem a cultura entre popular, erudita e de massas.

Embora estas mudanças tragam consigo um potencial emancipatório, podemos igualmente verificar que a massificação cultural adotou o modelo espetacular. O espetáculo para Guy Debord é um agente de sedução e distração do espectador em proveito do objeto contemplado. O autor considera então que “a alienação (...) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (Debord, 2010: 19). “The spectacle creates alienation, separates people and empties them of content” (Rasmussen, 2012: 237).

Uma das faces mais visíveis de uma alienação espetacular é a publicidade²⁸, “que convida o consumidor a replicar modelos de felicidade imaginários” (Berardi, 2009). A publicidade é assim uma “produção sistemática de ilusões e, portanto, de desilusões, bem como de euforia e depressão” (Berardi, 2009).

²⁸ “As Pierre Bourdieu already observed two decades ago, in our type of society seduction replaces normative regulation and the stratagems of ‘public relations’ (in simpler terms, advertising) replace policing, while expanding desires and the awakening of new wants makes overt coercion redundant: however, all those new mechanisms of societal reproduction can only be effective if addressed to men and women ‘adequate to the challenge’ – that is, people sensitive to the seductive blandishments of consumer markets. In sharp opposition to the orthodox family with its strict parental supervision, the loosening of family structure, expanding autonomy of the child and abandoning the young to their peers for guidance serve well the requisites of our thoroughly individualized, liquid modern society of consumers.” (Bauman, 2008: 63-64)

“O efeito tecnológico tem o seu modelo na publicidade omnipresente, na estética das mercadorias do mercado mundial. A ideia de conteúdo não possui qualquer existência própria; ela está à partida ao serviço de uma coisa que lhe é exterior e por isso ela é também casual, tornada irreal de modo formalista e abafada no mero efeito. É justamente para esta dimensão da estética das mercadorias que Adorno e Horkheimer apontam já em 1944, na fase final da totalização do design publicitário no mundo da vida: «A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade... A publicidade é seu elixir da vida, (o seu produto... acaba por coincidir com a publicidade de que precisa por ser intragável».” (Kurz, 2012)

Aquilo a que Karl Marx chamou de fetichismo da mercadoria domina a sociedade contemporânea²⁹. Se na sua época dourada o capitalismo se poderia referir como “uma imensa acumulação de mercadoria” (Palmieri Jr., 2012), com a cada vez maior massificação das mercadorias Debord fala de uma “imensa acumulação de espetáculos”. E acrescenta que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: O mundo que se vê é o seu mundo” (Debord, 2010).

Jean Baudrillard aprofundará esta questão afirmando que este fenômeno ultrapassa a intensificação da lógica da mercadoria, que ocupa todas as esferas da vida social. Para o autor de *A Sociedade de Consumo*, tudo se transforma em modelos simbólicos consumíveis³⁰.

Palmieri Júnior atribui a Baudrillard a ideia de que “o modo de vida atual é a produção e consumo de signos; e a instituição ou preservação de uma ordem hierárquica de valores, o que caracteriza o universo do consumo como uma realidade que ultrapassa a fronteira do econômico” (Palmieiri Jr., 2012).

Esta tendência foi-se estabelecendo, levando Lipovetsky a posicionar-se contra as teorias que falavam num pós-consumismo. Ele afirma que “é isso a sociedade pós-moderna: não o para além do consumo, mas a sua apoteose, a sua extensão à esfera privada, à imagem e ao devir do ego chamado a conhecer o destino da sua obsolescência acelerada, da mobilidade, da destabilização” (Lipovetsky, 2007: 11).

Anselm Jappe liga ainda a indústria do entretenimento a uma “economia psicológica e libidinosa” afirmando:

²⁹ “This term [commodity fetishism], which is often misunderstood, indicates much more than an exaggerated adoration of commodities, and does not merely refer to simple mystification. It refers to the fact that in modern capitalist society most social activities assume a commodity form, regardless of whether they also assume material forms or not. The value of a commodity is determined by the necessary labor expended upon its production. It is the quantity of labor incorporated in these objects, rather than their concrete qualities, which defines their fate, and this quantity is always reflected in a sum of money. The products created by man thus take on a life of their own, ruled by the laws of money and its accumulation in capital.” (Anselm Jappe, 2009)

³⁰ “There is no longer any system of objects. My first book contains a critique of the object as obvious fact, substance, reality, use-value. There the object was taken as sign, but as sign still heavy with meaning”. (Baudrillard apud Berardi, 2009: 147)

There is a profound idiosyncrasy that connects the entertainment industry with capitalism's drive towards infantilization and narcissism. The material economy is extensively linked to the new forms of the "psychological and libidinous economy" (Anselm Jappe, 2009)

Há uma estreita relação entre o consumo, as identidades e os valores. Se o capitalismo cria o espetáculo para se vender (Debord, 2010) então a identidade é a ferramenta que permite essa “produção circular do isolamento”³¹. Enquanto Debord atribui a causa de uma já visível individualização da sociedade ao consumo, Lipovetsky diz que foi o consumismo que permitiu o culminar dessa individualização: “sem dúvida, o direito de o indivíduo ser absolutamente ele próprio, de fruir ao máximo da vida, é inseparável de uma sociedade que erigiu o indivíduo livre em valor principal e não passa de uma última manifestação da ideologia individualista; mas foi a transformação dos estilos de vida associada à revolução do consumo que permitiu este desenvolvimento” (Lipovetsky, 2007: 9). Para este autor, hoje, a construção do indivíduo torna-se um projeto e um processo que cabe a cada um definir podendo escolher dentro de um variado leque de opções. A ideologia do consumismo e a publicidade promovem a ideia de que se podem comprar estilos de vida e, de alguma forma, as identidades a eles associadas. Se o indivíduo almeja ser x ele procurará comprar e consumir x. Essa ideia ajuda, por exemplo, a fortalecer a consciência de identidades culturais distintas. A identidade e o consumo no mundo pós-moderno estão desta forma fortemente relacionadas. Neste sentido, pode dizer-se que o consumo se afirma como a intenção do indivíduo em aderir a determinados valores (Palmieri Jr., 2012).

Existe uma sobrevalorização da escolha individual e o indivíduo é posto no centro das questões, tal como o direito deste de ser “ele mesmo e único”, o que revela também uma grande tendência para a personalização nas relações sociais e até económicas. Tal como o individualismo, o processo de personalização remete para a rutura para com um sistema de

³¹ “O sistema económico fundado no isolamento é uma produção circular de isolamento. O isolamento funda a técnica e, em retorno, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens seleccionados pelo sistema espectacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das «multidões solidárias». O espectáculo reencontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos”. (Debord, 2010: 18-19)

socialização rígido e para o desenvolvimento de uma sociedade flexível, assente na informação e na estimulação das necessidades, no fomento do espetáculo, da emotividade e de uma pretensa autenticidade e liberdade individual (Lipovetsky, 2007).

Historicamente, a identidade cultural dependia quase completamente do grupo e a cultura proporcionava “uma forte identificação com a ordem colectiva, da mesma maneira, uma segurança identitária” (Lipovetsky & Juvin, 2011: 19), no entanto, Stuart Hall entende que agora a identidade se torna numa "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2006).

Tendo isto em conta será mais fácil perceber porque Baudrillard entende que “é vital para o sistema controlar não só o aparelho de produção, mas a procura do consumo; não apenas os preços mas o que se procurará a tal preço. O efeito geral, quer por meios anteriores ao próprio acto de produção (sondagens, estudos de mercado) quer posteriores (publicidade, marketing, condicionamento), é «roubar ao comprador» – esquivando-se nele a todo o controlo – o poder de decisão e transferi-lo para a empresa, onde poderá ser manipulado” (Baudrillard, 1995: 71).

O individualismo, enquanto manifestação aparente de liberdade acena, no entanto, um lado perverso. Zygmunt Bauman, na sua obra *Liquid Modernity*, compara mesmo esta falsa liberdade controlada pelo consumo e alimentada pelo espetáculo à distopia imaginada por Aldous Huxley em *Brave New World*.³²

Numa sociedade pós-moderna em processo cada vez mais acentuado de individualização, assiste-se a uma desintegração e fraturação de referências. Tudo se torna relativo, ou, nas palavras de Bauman, “líquido”. A identidade é um projeto reflexivo que se traduz numa constante escolha entre inúmeras possibilidades, que dependem do horizonte

³² “Much like those thinking men of another time, Aristotle and Plato, who could not imagine a good or bad society without slaves, Huxley and Orwell could not conceive of a society, whether a happy or a miserable one, without managers, designers and supervisors who jointly wrote the script for others to follow, staged the performance, put the lines in the actors' mouths and fired or locked in dungeons everyone who would improvise their own texts. They could not visualize a world without controlling towers and controlling desks. The fears of their time, much as its hopes and dreams, hovered around Supreme Command Offices.” (Bauman, 2006: 58)

cultural do indivíduo (Giddens, 2010), isto é, da quantidade de informação que ele tem ao seu dispor. Quanto maior é o conhecimento, mais são as possibilidades e, ao mesmo tempo, maior é a dificuldade de escolha.

Vanguardas Artísticas e a Dicotomia *Mainstream-Underground*

*“The object of the artist is the creation of the beautiful.
What the beautiful is is another question.”*

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Como qualquer revolução, a cultura muitas vezes começa como contracultura, acrescentando-se novos discursos às culturas de modo semelhante com que as novas gerações se afirmam. Sendo o espetáculo quase um sinónimo de sociedade, também o sistema engloba aquilo que se lhe opõe.

Apesar da sua controvérsia e complexidade podemos tentar definir o *underground* e a contracultura, de forma muito simplista, em oposição ao *mainstream* e contra a cultura e política dominantes. Tal como refere Alexandre Melo, temos verificado que ao longo da história a relação entre a arte (num sentido lato) as instituições oficiais – representando a política e cultura do seu tempo – tem adquirido diferentes modalidades (Melo, 2012: 22). Mas estes embates entre vanguardas artísticas e um cânone político-cultural não se traduzem numa mudança cultural, “antes passando a coexistir no seio de uma rede cada vez mais complexa e com maiores contradições internas” (Melo, 2012: 22). O mesmo autor acrescenta ainda que “[u]m primeiro cenário a considerar é, grosso modo, o da passagem do «academismo» à «arte moderna». (...) A arte moderna, ou mais tarde a arte de vanguarda, surge assim como uma arte não oficial, contra os académicos e a arte oficial, criando os seus mecanismos próprios de legitimação no seio da sociedade global” (Melo, 2012: 22).

As vanguardas artísticas sendo muito importantes para o estudo da contracultura, poderão igualmente ser muito úteis para o estudo da dicotomia entre *underground* e *mainstream*. As abordagens radicais de artistas como André Breton, John Cage, Marcel Duchamp ou Andy Warhol foram particularmente decisivas para definir a arte contemporânea. Mas nem por isso as ideias destes artistas foram menos criticadas pelos seus sucessores, num sentido de continuidade contracultural que surge sempre como mais *underground* do que os seus antecessores (que entretanto passaram a cânone).

Por exemplo, Guy Debord argumenta que “a negação do conceito burguês de arte se tornou num «velho chapéu», que o bigode que Duchamp desenhou na Mona Lisa não é mais interessante do que a versão original do quadro” (Debord & Wollen apud Bonnett, 1992: 76).

“Art was a subversive force, in so far as it was no longer rooted in the art institution. To be true to itself, art had to negate itself and the art institution and take part in an all-encompassing overhaul of bourgeois capitalist society. This was why inter-war avant-garde groups like Dada and the Surrealists were involved in attempts to challenge the art institution; all the challenges took place with a view to permitting the creativity with which the artist had been furnished – as part of the constitution of art as an autonomous sphere – to seep out into everyday life. This was why the avant-gardes ridiculed the role and identity of the artist and tried to abolish it in favour of an activation of the viewer, who otherwise only stood passively contemplating the leavings of the artist, and who thus both pointed towards another society and a cohesive existence, but at the same time confirmed the established order and its divisions into ‘work’ and ‘art’.” (Rasmussen, 2012: 230)

Howard Becker, um autor clássico no que toca a sociologia da arte, trabalha igualmente a relação entre os interesses políticos e a arte subversiva:

“[Political and administrative leaders] own aesthetic beliefs lead them to view what supports their own political interests as great art or beautiful, and to see what might undermine their interests as bad art, or not even art, mere trash. The merging of politics and aesthetics thus affects what can be counted as art at all, the reputations of whole genres and media as well as those of individual artists. The interests of states vary, and their interests in art vary accordingly. An industrialized society’s government may prize order and harmony over discord and «anarchy»” (Becker, 1982: 166)

Devido a esta crescente complexificação e procurando um termo que envolva toda uma rede de pessoas, optamos assim pelo termo *underground*, sendo este, de alguma forma de acordo com aquilo que foi dito, o conjunto das manifestações artísticas que se distinguem do

mainstream, unidas por um sentido de autoconsciência comum³³, com mecanismos próprios de legitimação e com uma abordagem subversiva e transgressora em relação às instituições oficiais.

Embora ao longo da história tenhamos testemunhado inúmeras vanguardas a romper com dogmas do seu tempo, interessa-nos particularmente a contracultura *underground* que traz consigo a linha de insurreição que tem vindo a ser trabalhada neste estudo.

Estes movimentos *underground* podem ter vindo questionar as formas dominantes de massa, o consumismo e o espetáculo. A alienação que Guy Debord afirma ser consequência do espetáculo engloba na mesma categoria de entretenimento a cultura *mainstream* e a *underground*, no entanto, é a mesma ideia de “espetáculo” de Debord que nos auxilia nesta questão, afirmando o autor que o espetáculo é suficientemente abrangente para incluir aquilo que se lhe opõe (Debord, 2010). Assim, a própria reivindicação da arte *underground* vai assumir formas contempladas no *mainstream*, mas com uma posição diferente no que toca ao entretenimento. Enquanto que Debord denuncia o espetáculo-entretenimento responsável pela alienação, a contracultura que nos interessa estudar opõe-se-lhe como algo que não pretende entreter mas sim incomodar³⁴, algo que não apela à distração mas à concentração. A ideia de “sociedade do espetáculo” será portanto muito importante para distinguir o *underground* do *mainstream*, sendo que estes por vezes partilham uma forma idêntica, mas que diferem na atitude com que se posicionam.

³³ Em novembro de 2013, a loja de discos lisboeta Trem Azul, que, por não ter “as condições necessárias”, tinha sido proibida pela ASAE de realizar concertos, reabriu formal e legalmente enquanto bar e sala de espetáculos. No discurso de (re)abertura, o presidente da empresa que detém três editoras discográficas especializadas para além da loja/bar/sala-de-concertos, referiu-se a um “nós” que extravasava os trabalhadores da loja ou o núcleo duro de artistas mais interligados à editora, o seu “nós” referia-se a toda uma rede de músicos, críticos, programadores, entusiastas e público – uma rede autoconsciente da sua identidade. Embora reabertos com todas as formalidades burocrático-legais, tomaram uma decisão muito interessante em relação às entradas para os concertos: a entrada tem o custo de 5€, mas esta fica a apenas 3€ para “músicos”. Não existindo uma ordem de músicos que os distinga dos demais, esta política de bilheteira é um dado concreto em como existe uma rede ligada a determinadas tendências musicais, onde muitas vezes o público é quase exclusivamente composto por outros músicos e amigos/entusiastas.

³⁴ “A arte de vanguarda, praticada nos extremos mais radicais, surge totalmente dissociada dos gostos e da mentalidade dominantes na opinião pública - «as pessoas não percebem», «para as pessoas aquilo não é arte» - e incapaz de se afirmar e sobreviver no mercado” (Melo, 2012: 23-24).

Uma abordagem subversiva possível pode ser encontrada na ideia de “Art Sabotage” de Hakim Bey:

Art Sabotage is (...) creation- through-destruction--but it cannot serve any Party, nor any nihilism, nor even art itself (...) Art Sabotage serves only consciousness, attentiveness, awakesness. A-S goes beyond paranoia, beyond deconstruction--the ultimate criticism--physical attack on offensive art--aesthetic jihad. The slightest taint of petty ego-icity or even of personal taste spoils its purity & vitiates its force. A-S can never seek power--only release it. (Bey, 1991: 8-9)

Jovem Artista Precário: Profissional ou Amador?

Na visão clássica do mundo da arte, o artista tem-se vindo a transformar num empreendedor capaz de gerar lucro, apesar da história das revoluções vanguardistas (Rasmussen, 2012; Melo, 2012). Sobre aquilo que se poderia assemelhar a um “fim da história”, com o capitalismo a fixar-se enquanto única ideologia, até no mundo da arte, Rasmussen escreve:

“The British artist Damien Hirst is of course the most obvious and perhaps most extreme example of this development, where art ends up as nothing but a financial transaction, and the artist cynically overidentifies with capitalism. In the aftermath of Hirst’s vulgar diamondstudded skull, For the Love of God, the idea of the revolutionary power of art no longer plays any major role in art; whether in visual art, on the stage or in literature. When revolution does finally appear as a reference or theme in art, it is almost always as a historical reference, not as a future possibility” (Rasmussen, 2012: 233).

“Today neither the image nor the word seems particularly antagonistic towards the prevailing order; neither is apparently capable of dissent, not to speak of more extensive subversion”, continua Rasmussen (2012: 233) a argumentar. “The very limited endeavours of relational aesthetics are a telling indication of this. Here the desire of the avant-gardes for another world has been replaced by the production of ‘social interstices’” (Rasmussen, 2012: 233-234).

E Matteo Pasquinelli coloca a questão decisiva para se perceber se ainda faz sentido falar-se em contracultura em tempos de economia espetacular:

“This issue is related once again to the question: what kind of underground culture is possible in a time of spectacular economy? What looks like a nostalgic question points in other ways to the political autonomy of the

‘social factory’ of culture and to new coordinates for cultural agency that may be more effective on the economic ground. The hypothesis advanced here is that the contemporary form of ‘underground’ has to be found along the new chain of value accumulation — along the new ruins of financial crisis. The good old underground has become part of the cultural industries and the spectacular economy, as well as our life has been incorporate by a more general biopolitical production (that is the whole of our social life has been put to work).” (Pasquinelli, 2010)

Mas a arte pode ao mesmo tempo protestar e proteger o *status quo*³⁵ (Bonnett, 1992: 70). “Sob condições pós-fordistas, os artistas que trabalham dentro do sistema são totalmente instrumentalizados e transformados em empreendedores, sendo obrigados a contribuir para a reprodução do sistema. Resistências ainda são possíveis, mas só se forem localizadas fora das instituições” (Mouffe, 2014). Os artistas sofrem então de um conflito entre uma posição mais crítica e a necessidade de se sustentarem através de formações sociais hierárquicas elitistas (Bonnett, 1992). A construção da reputação enquadrar-se-á assim num rol de necessidades que o artista precisa garantir.

Para compreendermos melhor estas questões torna-se imperativo caracterizar o “jovem” artista precário.

No caso da música, com a “crise do mp3”³⁶ e o subsequente declínio de vendas de CDs, a indústria discográfica sofreu muito, ao ponto de hoje em dia grande parte dos músicos (por

³⁵ “As Marcuse, Burger, and Habermas have suggested, Schulte-Sasse (1984, page xxxv) notes, art in “modern society”, on the one hand, “protests against the alienation and reification in society and insists on the realization of certain ideals in the future. On the other hand, because it is detached and autonomous and is juxtaposed to society, the same art threatens to degenerate into a mere compensation for what society lacks and thus serves finally to affirm social conditions it seems no reason to protest against.” (Bonnett, 1992: 70)

³⁶ “During the corporate era (1978–1998), most musicians were either affiliated with a record label or striving to sign a record contract. Recording, promoting and distributing music were capital and skill-intensive activities that required a specialised division of labour, and the support and resources of large firms (Leyshon 2009). While record labels constructed artist images, handled marketing, promotion and public relations, musicians were largely free to focus on creative activities such as writing and recording songs. In the late 1990s, new digital technologies, including Napster, sparked the so-called

norma, precários) se independentizarem (Hracs & Leslie, 2014). O músico independente³⁷ tira dos espetáculos ao vivo a maior parte do seu rendimento artístico (Hracs & Leslie, 2014: 66). A tendência de extravasar o trabalho para a esfera privada (vista anteriormente) terá no trabalhador das indústrias criativas um exemplo extremo, uma vez que há até um empreendedorismo dos próprios corpos e imagem sendo o artista a personificação do seu próprio produto³⁸ (Hracs & Leslie, 2014).

Sem apoio das companhias discográficas que, antes da “crise do mp3”, poderiam definir e trabalhar a imagem e marketing dos artistas, são os próprios músicos que cada vez mais dedicam uma grande quantidade de tempo a esse ofício estético (Hracs & Leslie, 2014: 68). O marketing e imagem serão necessários para garantir público nos espetáculos ao vivo. Estes concertos, que anteriormente poderiam ser uma parte relativamente pequena e agradável do

‘MP3 Crisis’ in the music industry, weakening the power of record labels and ushering in a new form of digitally-driven independent music production (Leyshon 2009; Hracs 2012). Coupled with other market trends, ‘downloading’ resulted in billion dollar losses for the major record labels, the termination of thousands of recording contracts, and the downloading of the economic risk and responsibility of talent development directly onto individual musicians. At the same time, digital technologies have democratized the production, promotion, distribution and consumption of music. Inexpensive computers and user friendly software allow musicians to record in home studios, and digital formats and online retail spaces allow musicians to enter the world of marketing, fundraising and distribution for the first time (Leyshon 2009)” With declining entry barriers, the traditionally niche ‘Do It Yourself’ (D.I.Y.) model has been transformed from a punk inspired alternative into the dominant organizational form for up-and-coming musicians. (Hracs & Leslie, 2014: 68)

³⁷ “As ‘standing out in the crowd’ becomes difficult, musicians place greater emphasis on the visual components of their performances, increasing the amount of aesthetic labour required. Second, without the support and expertise of record labels, independent musicians assume sole responsibility for marketing their music and communicating with fans. This has extended the emotional and aesthetic content of the work and expanded the range of spaces where this labour is performed. Third, with the development of new internet platforms (such as YouTube, Facebook, MySpace and Twitter), musicians are performing aesthetic labour in new online spaces. This increases their workload and further erodes the division between work and leisure. These findings contribute to existing studies in geography that consider the spatial dynamics and precarious conditions of creative labour.” (Hracs & Leslie, 2014: 66)

³⁸ “Creative work means being ‘always on’ (Entwistle and Wissinger 2006, 774). Work extends beyond the four walls of the office and spills into society at large (Lazzarato 1996, 137). In this situation, it becomes increasingly difficult to distinguish work from leisure. Workers are ‘situated within a market that is constantly shifting and within networks that are changeable in time and space’ (Lazzarato 1996, 135; see also Gill and Pratt 2008)”. (Hracs & Leslie, 2014: 67)

processo musical, têm-se tornado mais competitivos, num jogo de carisma³⁹ que pode significar a sobrevivência de uma banda (Hracs & Leslie, 2014: 68). Outro dos problemas de que os músicos precários sofrem está relacionado com as rendas⁴⁰, o que gera debates sobre dinâmicas gentrificadoras que abordaremos mais à frente.

A precaridade aplicada aos artistas em geral e aos músicos em particular, nomeadamente através da “emancipação” dos músicos para com as editoras, coloca as mesmas questões de insegurança trabalhadas anteriormente. Uma das consequências desta precaridade é, de forma semelhante ao assalariado que está sempre pronto para resolver questões laborais no seu tempo livre através do telemóvel ou computador pessoal, uma ausência de tempo efetivamente livre⁴¹. Para além dos ensaios e gravações, que podem ser feitas em privado, os músicos passam uma cada vez mais porção de tempo em socialização necessária para se divulgarem e promoverem: “It is a full-time job, but only about 10 per cent actually involves music. The rest of it is the marketing and the looking for work” (músico entrevistado apud Hracs & Leslie, 2014: 70).

Grande parte dessa promoção está cada vez mais *online*. O avanço e massificação das tecnologias digitais permitem aos músicos independentes entrar num mundo de divulgação

³⁹ “Respondents [músicos] talked about developing a ‘whole package’ for the stage, arguing that the visual and entertainment elements are often more important to success than the quality of the music. Thus, beyond playing instruments, musicians must become actors in a theatrical sense. (...) Beyond the physical look, musicians must also develop and perform stage personalities that project enthusiasm. Echoing what Hochschild (1983, 127) termed the ‘war of smiles’, many respondents talked about the importance of body language, coming on stage with energy and smiling at the audience.” (Hracs & Leslie, 2014: 69)

⁴⁰ “Other local conditions, such as the cost of space (for housing and rehearsing) and government policies also shape the experience of aesthetic labour. In Montreal, Cummins-Russell and Rantisi (2011) illustrate how low rents and supportive government policies reduce financial pressures on musicians. By comparison, in Toronto, higher rents and fewer institutional supports intensify the need to perform aesthetic labour and ‘stand out in the crowd’”. (Hracs & Leslie, 2014: 69)

⁴¹ “Like freelancers in advertising and new media, who spend a significant amount of time upgrading their skills through training and networking at parties (Neff *et al.* 2005; Ross 2008), musicians spend a greater portion of their time networking with venue owners to secure work and performance outlets. This emphasis on socialising and the continual production of the body/self for an audience contributes to the feeling of being ‘always on’ (Entwistle and Wissinger 2006). As one musician puts it, ‘What is typical for us, and I think it is unfortunate, is that you never have the sense that you are done, that you are really free’ (Interview)”. (Hracs & Leslie, 2014: 69)

global (Hracs & Leslie, 2014). O Myspace dominou durante muitos anos a divulgação, escuta e venda de material musical. Hoje, com o declínio deste, são plataformas como o Bandcamp, o Soundcloud, ou mesmo o Facebook e o Twitter que galvanizam a promoção musical *online*. “These new communication channels encourage disintermediation and allow musicians to bypass traditional middlemen, such as record labels, distributors, radio networks and independent record promoters (Young & Collins, 2010 apud Hracs & Leslie, 2014: 70).

A fronteira entre trabalho e tempo livre fica assim ainda mais indistinta com o trabalho a extravasar para “as noites, os fins-de-semana e as férias⁴²” (Jarvis & Pratt, 2006 apud Hracs & Leslie, 2014: 71). Isto pode levar a uma autoexploração por parte dos artistas “muito para além daquilo que seria imposto pelo capitalismo mais fervoroso” (Banks, 2007: 58 apud Hracs & Leslie, 2014: 71).

Mas coexistem diferentes graus de envolvimento e dedicação à produção musical. E é recorrente essa atividade não ser a fonte de rendimento (principal) dos músicos, ainda para mais pretendendo nós definir uma “ala contracultural”. Isto levanta questões sobre a profissionalização e amadorismo das atividades artísticas em questão.

Podemos associar uma carga ideológico-identitária a esta produção (contra)cultural. “A autorrepresentação ideológica do *underground* como modo de produção musical vinculado ao quotidiano, demarcado do mercado, e nesse sentido uma forma simbólica de politização, é objeto de reflexão na construção identitária dos agentes sociais dos circuitos subterrâneos” (Gomes, 2012: 224). Mesmo que uma atividade seja demarcada do mercado, esta não deve ser considerada menos “profissional”. Isto é, mesmo que um músico tire o seu rendimento de servir à mesa num café, a sua profissão (e identidade) será de “músico”.

Embora o *underground* tenha vindo a ser estudado enquanto uma modalidade amadora⁴³ (Bennett, 1999; Gomes, 2012) não devemos generalizar as práticas culturais, mesmo que não remuneradas, enquanto *hobbies*. Gill & Pratt (2008: 22), citando McRobbie, chamam a este fenómeno de “passionate work”:

⁴² “This work spans different spaces, including the home, and with mobile devices it can take place almost anywhere. Thus, the spatiality of work has expanded and the temporality of life is now governed by work” (Gill & Pratt, 2008 apud Hracs & Leslie, 2014: 71).

⁴³ “Por oposição ao uso nativo do termo *underground*, refiro, num plano analítico, o labor criativo (Willis 1996 [1990]) como *prática de auto-produção musical amadora*” (Gomes, 2012: 2)

One of the most consistent findings of research on work within the creative industries is that it is experienced by most who are involved with it as profoundly satisfying and intensely pleasurable (at least some of the time). A vocabulary of love is repeatedly evinced in such studies, with work imbued with the features of the Romantic tradition of the artist, suffused with positive emotional qualities (von Osten, 2007). Research speaks of deep attachment, affective bindings, and to the idea of self-expression and self-actualisation through work. Indeed, such characterisations are so common, that McRobbie (forthcoming) argues that we might dub this kind of labour 'passionate work'.

Circuito, Rede, Peçaço, Formal e Informal

A fim de estudarmos a complexidade da rede de pessoas que permitem a existência deste *underground* e o seu circuito, debruçar-nos-emos sobre o artigo de José Guilherme C. Magnani, “De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana”. Este antropólogo urbano, não só lança pistas sobre como trabalhar etnograficamente e sem grandes complicações⁴⁴ a “dinâmica cultural e [as] formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas” (Magnani, 2002: 11) como introduz os conceitos de “peçaço”, “trajeto” e “circuito” que serão muito importantes para compreender este fenómeno, nomeadamente no que respeita à questão do público e privado.

Tal como o conceito de cenas musicais, muito trabalhado por autores como Andy Bennett ou Will Straw, a ideia de “circuito” insere-se igualmente nas linhas de pensamento dos conceitos de “campo” de Bourdieu ou de “mundos da arte” de Becker. Embora a ideia de cenas musicais possa ser muito importante para trabalhar uma cena *underground*, a fim de abarcar diversos fenómenos contraculturais optamos pelo conceito de circuito pela sua maior abrangência.

Distanciando-se de posições que classifica como “*de fora e de longe*”⁴⁵, o Magnani alerta para a importância da observação no local, sem que se esqueça que é igualmente necessário “um olhar *distanciado*, indispensável para ampliar o horizonte da análise e complementar a perspectiva *de perto e de dentro*” (Magnani, 2002: 11). E acrescenta que “[e]m todo caso, em vez de um olhar *de passagem*, cujo fio condutor são as escolhas e o trajeto do próprio pesquisador, o que se propõe é um olhar *de perto e de dentro*, mas a partir dos *arranjos* dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm

⁴⁴ “[N]ão há necessidade de muitos malabarismos pós-modernos para aplicar com proveito a etnografia a questões próprias do mundo contemporâneo e da cidade” (Magnani, 2002: 11)

⁴⁵ “Em primeiro lugar, observa-se a ausência dos atores sociais. Tem-se a cidade como uma entidade à parte de seus moradores: pensada como resultado de forças económicas transnacionais, das elites locais, de lobbies políticos, variáveis demográficas, interesse imobiliário e outros fatores de ordem macro; parece um cenário desprovido de ações, atividades, pontos de encontro, redes de sociabilidade. Quando muito, faz-se referência a alguma performance – arte pública – que parecia ser a única forma de intervenção capaz de alterar ou, ao menos, produzir algum momentâneo estremecimento, para deleite de uns poucos e indiferença da maioria que passa ao largo de tais experimentos” (Magnani, 2002: 14)

para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc.” (Magnani, 2002: 18). Assim, o autor espera um investimento em “ambos os pólos da relação⁴⁶: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise” (Magnani, 2002: 18).

De encontro com as ideias de Debord ou Baudrillard, trabalhadas anteriormente, Magnani define as cidades contemporâneas “do primeiro mundo” como uma “superposição e conflitos de signos, simulacros, não-lugares⁴⁷, redes e pontos de encontro virtuais” (Magnani, 2002: 12). Alguns autores utilizam o termo “pós-industrial” para se referir a esta cidade com “[d]eterioração dos espaços e equipamentos públicos [e] com a consequente privatização da vida coletiva, segregação, evitação de contatos, confinamento em ambientes e redes sociais restritos, situações de violência, etc.” (Magnani, 2002: 12).

O individualismo tal como trabalhado por Lipovetsky, continuando o entrosamento entre as ideias do antropólogo urbano e os autores estudados anteriormente, é igualmente abordado por José Magnani⁴⁸. Também sobre as ideias de tempo livre, este autor sugere que se observe mais de perto. Já autores como Theodor Adorno verificaram que as dinâmicas do tempo livre não são meros “tempos mortos” ou de descanso em relação ao trabalho, representam sim, como refere Magnani, “uma oportunidade, por meio de antigas e novas formas de entretenimento e encontro, de estabelecer, revigorar e exercitar aquelas regras de

⁴⁶ “Os dois planos (...) – o da cidade em seu conjunto e o de cada prática cultural assignada a este ou àquele grupo de atores em particular – devem ser considerados como dois pólos de uma relação que circunscrevem, determinam e possibilitam a dinâmica que se está estudando.” (Magnani, 2002: 20)

⁴⁷ Na sua obra *Não-Lugares*, o antropólogo Marc Augé trabalha aprofundadamente este conceito.

⁴⁸ O autor de “De Perto e de Dentro” cita um trecho do editorial do Folha de São Paulo de 20 de setembro de 2000: “Em meio à multidão, o indivíduo está só. Ele cruza diariamente com centenas de pessoas que não conhece. Essas pessoas vivem no mesmo meio, mas não convivem. A mesma metrópole produz as massas e isola o indivíduo. Nesse contexto surgem, especialmente na literatura, temas que questionam a perda dos laços sociais tradicionais e apontam a banalização da vida nas grandes cidades.”

reconhecimento e lealdade que garantem uma rede básica de sociabilidade” (Magnani, 2002: 20).

Temos de ter em conta que a cidade e seus habitantes não são algo estanque e que existem inúmeros fatores que complexificam as redes de sociabilidade na cidade. E, num contexto global, esses fatores são exponenciados à escala de todas as migrações e fluxo de informação a circular livremente pelos novos meios de comunicação⁴⁹:

A presença de migrantes, visitantes, moradores temporários e de minorias; de segmentos diferenciados com relação à orientação sexual, identificação étnica ou regional, preferências culturais e crenças; de grupos articulados em torno de opções políticas e estratégias de ação contestatórias ou propositivas e de segmentos marcados pela exclusão – toda essa diversidade leva a pensar não na fragmentação de um multiculturalismo atomizado, mas na possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes. (Magnani, 2002; 15-16)

José Guilherme C. Magnani introduz um novo conceito de enorme importância para compreender as redes na cidade e a sua posição no que respeita ao público e privado; esse termo é “pedaço”⁵⁰. Pegando nas ideias do seu conterrâneo antropólogo Roberto DaMatta, Magnani lembra que “têm-se dois planos, cada qual enfeixando de forma paradigmática uma série de atitudes, valores e comportamentos, uma delas referida ao público e, a outra, ao privado. O *pedaço*, porém, apontava para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, à qual têm acesso os *parentes* e a rua é dos *estranhos* (onde, em momentos de tensão e ambigüidade, recorre-se à fórmula “você sabe

⁴⁹ Saskia Sassen (2000) fala, além da globalização, em “digitalização”, para caracterizar o processo que produziu as cidades globais.

⁵⁰ “O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (Magnani, 1998: 116).

com quem está falando?” para delimitar posições e marcar direitos), o *pedaço* é o lugar dos *colegas*, dos *chegados*. Aqui não é preciso nenhuma interpelação: todos sabem quem são, de onde vêm, do que gostam e o que se pode ou não fazer” (Magnani, 2002: 21).

Esta ideia de “pedaço” será fundamental para compreender uma cultura *underground* nomeadamente na questão da identidade apropriada associada⁵¹.

Mas o termo “pedaço” vem acompanhado com outros como “trajeto” ou “circuito” que, juntos, completam um rol de fenómenos de sociabilização urbanos. “O termo *trajeto* surgiu da necessidade de se categorizar uma forma de uso do espaço que se diferencia, em primeiro lugar, daquele descrito pela categoria *pedaço*. Enquanto esta última, como foi visto, remete a um território que funciona como ponto de referência – e, no caso da vida no bairro, evoca a permanência de laços de família, vizinhança, origem e outros –, *trajeto* aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das *manchas* urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que colocam a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas: esta é uma primeira aplicação da categoria: na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, trajetos ligam equipamentos, pontos, manchas, complementares ou alternativos. (...) Há, por fim, a noção de

⁵¹ “O componente espacial do pedaço, ainda que inserido num equipamento ou espaço de mais amplo acesso, não comporta ambiguidades desde que esteja impregnado pelo aspecto simbólico que lhe empresta a forma de apropriação característica. Um trecho do relatório de pesquisa torna clara essa ideia:

[...] Nessa rua, [24 de maio] destaca-se uma das tantas galerias da região: Centro Comercial Presidente, ocupada por lojas de discos “funk”, “disco” e outros ritmos dançantes (Disco Mania Blacks, Truck’s Discos), além de outros serviços como cabeleireiros “black” (Gê Curl Wave, Almir Black Power, Gueto Black Power) que reforçam a particular gramática de sua ocupação característica: é um pedaço negro que aglutina rapazes e moças em torno de algumas marcas de negritude como determinada estética, música, ritmo, frequência a shows e danceterias (Chic Show, Zimbabwe, Skina Club etc.) (“Os Pedacos da Cidade”, relatório de pesquisa, p. 52).

Gangues, bandos, turmas, galeras exibem – nas roupas, nas falas, na postura corporal, nas preferências musicais – o pedaço a que pertencem. Neste caso, já não se trata de espaço marcado pela moradia, pela vizinhança, mas o “efeito pedaço” continua: venham de onde vierem, o que buscam é um ponto de aglutinação para a construção e o fortalecimento de laços. Quando jovens negros saem de suas casas e dirigem-se a esse seu pedaço localizado no Centro Comercial Presidente não o fazem, necessariamente, com o objetivo de dar um “trato no visual” ou comprar discos, vão até lá para encontrar seus iguais, exercitar-se no uso dos códigos comuns, apreciar os símbolos escolhidos para marcar as diferenças. É bom estar lá, “rola um papo legal”, fica-se sabendo das coisas... e é assim que essa rede da sociabilidade vai sendo tecida.”

(Magnani, 2002: 22)

circuito. Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito *gay*, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e *shows black*, do povo-de-santo, dos antiquários, dos *clubblers* e tantos outros.” (Magnani, 2002: 23-24).

Estes conceitos completam-se co-existindo num espaço urbano ramificado mas entrosado⁵². Os próprios circuitos misturar-se-ão e confluirão com outros circuitos, trajetos e “pedaços”⁵³. Só dentro da cena musical lisboeta, por exemplo, podemos sem grande esforço notar diversos circuitos com diversos níveis de entrosamento, como o do *noise*, o do *near-silence*, o do *free-jazz*, o da música eletrônica, o do rap crioulo, o da improvisação, o do *lo-fi*, etc. Todos eles *underground* na sua multiplicidade e ao mesmo tempo informais e formais. “[A] noção de *pedaço* evoca laços de pertencimento e estabelecimentos de fronteiras, mas pode estar inserida em alguma *mancha*, de maior consolidação e visibilidade na paisagem; esta, por sua vez, comporta vários *trajetos* como resultado das escolhas que propicia a seus

⁵² “A noção de circuito também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contigüidade, como ocorre na *mancha* ou no *pedaço*. Mas tem, igualmente, existência objetiva e observável: pode ser levantado, descrito e localizado. Em princípio, faz parte do circuito a totalidade dos equipamentos que concorre para a oferta de tal ou qual bem ou serviço, ou para o exercício de determinada prática, mas alguns deles acabam sendo reconhecidos como ponto de referência e de sustentação à atividade. Mais do que um conjunto fechado, o circuito pode ser considerado um princípio de classificação. Nesse sentido, é possível distinguir um circuito principal que engloba outros, mais específicos: o circuito dos acupunturistas ou o dos astrólogos, por exemplo, fazem parte do circuito principal neo-esotérico e com ele mantém contatos, vínculos e trocas.” (Magnani, 2002: 24)

⁵³ Há hoje estudos que estabelecem relações e sociabilizações que à primeira “vista” poderiam ser impensáveis. Referindo-se ao estudo *O Movimento Straight Edge em São Paulo: metrópole, identidades e apropriações urbanas*, Magnani afirma que: “Bruna Mantese, em sua pesquisa sobre os *straight edge*, mostra que o circuito desse segmento da cena punk hardcore estabelece uma conexão com o dos Hare Krishna e que, em vez de essa aproximação servir como exemplo de mais uma “dissonância” na metrópole, apresenta um consistente padrão de troca, com base num interesse comum (ainda que por motivações diferentes, religiosas num caso, políticas em outro) entre esses dois grupos, aparentemente tão distantes: o vegetarianismo.” (Magnani, 2002: 25)

freqüentadores. Já *circuito*, que aparece como uma categoria capaz de dar conta de um regime de trocas e encontros no contexto mais amplo e diversificado da cidade (e até para fora dela), pode englobar *pedaços* e *trajetos* particularizados” (Magnani, 2002: 25).

Tendo estes conceitos em conta, poderemos começar a descascar o “caos semiológico”, a “liquidez” (pós-)moderna. Ao invés de encarar o indivíduo enquanto uma parcela isolada, é possível ajustar o foco da análise para assim “perceber os diferentes circuitos que o usuário reconhece e percorre ao estabelecer seus próprios trajetos, seja nos planos profissional, do lazer, do consumo, das práticas devocionais, das estratégias de sobrevivência e participação e muitos outros” (Magnani, 2002: 25).

Contracultura nas Cidades Criativas

A cidade pode ser vista como algo que vem acentuar a individualização e, portanto, a alienação, “[podendo-se] compreender que a especialização do espaço, ligada à urbanização, tenda a diluir esta imbricação do profissional e do extraprofissional e, logo, decompor de algum modo a consciência de classe” (Rémy & Voyé, 2004: 70). Paralelamente, e alimentado pelos circuitos criativos, surge o conceito de “cidades criativas”.

Têm sido vários os autores a trabalhar as “cidades criativas”⁵⁴ mas é o trabalho de Richard Florida sobre este tema que tem sido mais mediatizado⁵⁵. Por um lado, com as questões laborais cada vez mais associadas à “alma” que refere Berardi (linguagem, criatividade, afetos), podemos assistir a um esbatimento das distinções entre as “cidades da indústria e do comércio” e as “cidades da arte e cultura” (Scott, 2014: 579). Para Florida (2002, 2003), por outro lado, as classes criativas são as grandes responsáveis pela regeneração urbana nas cidades contemporâneas uma vez que este grupo constrói à sua volta um ambiente dinâmico que por sua vez atrai mais gente criativa, negócios e capital. Mas Florida parece não se interessar pelo potencial da classe criativa para além das dinâmicas neo-boémias de consumo e gentrificação⁵⁶ (Rosler, 2010, Pasquinelli, 2010). Como nota Rosler (2010), os artistas e os *hipsters* não são cúmplices na esfera do consumo, “mas ambos servem o capital bastante bem nos seus papéis⁵⁷, tal como os assalariados ou os *freelancers*”. As ideias de

⁵⁴ Ver por exemplo os estudos de F. Bianchini, C. Landry, A. J. Scott, K. Kunzmann, etc.

⁵⁵ Este conceito é hoje um dos “temas quentes” de estudos urbanos: “Florida’s work marked the beginning of a widening stream of academic work on the topic of the creative city that has continued to expand down to the present day.” (Scott, 2014: 567)

⁵⁶ “The name of this newborn chimera is ‘creative cities’ — an asymmetrical chimera, as the mask of culture is used to cover the hydra of concrete and real-estate speculation. The chimera of cultural cities is a complex machine, no longer based on the opposition between high and low culture that was central to the Frankfurt School canon of the culture industry. Specifically, culture production is today a biopolitical machine where all aspects of life are integrated and put to work, where new lifestyles become commodities, where culture is considered an economic flow like any other and where, in particular, the collective production of imaginary is quickly hijacked to increase the profits of corporate business.” (Pasquinelli, 2010)

⁵⁷ “So, to be clear, Florida is making an argument for attracting particular labour, or occupations, to a place; which in turn, it is claimed, if they are in short supply will - in turn - cause hi-tech industries to move to that location to be close to such a labour pool. Logically, what is not being argued here is that

Rosler vão no sentido das ideias Situacionistas ou de Lefebvre, que teorizaram o papel de classes criativas enquanto facilitadoras da gestão do trabalho e mudança urbana⁵⁸.

Devemos perguntar-nos onde vai parar o dinheiro e quem beneficia de investimentos nas “cidades criativas”. Para Pratt (2008), atrair “empresas móveis” apenas resulta num pequeno investimento local e numa muito baixa segurança de que essas empresas não se mudem assim que encontrem um novo local mais barato⁵⁹. Se continuarmos a dissecar as palavras de Florida podemos notar que, como Rosler refere, estas dinâmicas são como um “gospel of creativity [that] offers something for mayors and urban planners to hang onto — a new episteme if you will. Florida’s thesis also finds support in management sectors in the art world that seek support from municipal and foundation sources” (Rosler, 2010). Para além de uma capa glamorosa não interessa se existe uma verdadeira relação entre o índice de boémios e o crescimento urbano ou a produção cultural.

Este não é um fenómeno apenas de agora, uma vez que “o capital tem conseguido neutralizar o potencial subversivo das estratégias estéticas e do *ethos* contracultural – a busca de autenticidade, a ideia de auto-gestão e organização anti-hierárquica⁶⁰ – transformando-os de instrumentos de libertação em novas formas de controlo” (Mouffe, 2010).

Mas se as cidades criativas não representam um *underground*, talvez tenhamos de pensar a cidade de outra forma a fim de definir este grupo. Há três conceitos que porventura

there is an intrinsic value in ‘culture’ that attracts the ‘creatives’. Nor, it may be argued, that there is intrinsic value in the cultural practices that they (the creative class) are either engaged in, or attracted to. In fact, culture and the creative industries, are in this formulation an instrumental sideshow that in turn attracts the workers, which attracts the hi-tech investors. In this sense, the argument has little to differentiate it in principle from traditional behavioural and environmental determinist arguments, or from property-led strategies.” (Pratt, 2008: 4)

⁵⁸ “Our domain is thus the urban network, the natural expression of a collective creativity capable of understanding the creative forces being released with the decline of a culture based on individualism. To our way of thinking, the traditional arts will no longer be able to play a role in the creation of the new environment in which we want to live.” (Nieuwenhuys, 1998)

⁵⁹ “In this discourse neither the creative city, nor the creative class, is concerned with the creative economy.” (Pratt, 2008: 6)

⁶⁰ “A circulação do saber anula a hierarquia, igualiza nivelando por cima. A comunicação horizontal e proliferante é também a melhor forma de coordenação das várias comunas, para pôr fim à hegemonia.” (Comité Invisível, 2010: 136)

nos poderão ajudar a dar uma perspectiva espacial mais adequado ao estudo da contracultura: espaço quotidiano, ruínas urbanas e comunização.

O conceito de vida quotidiana é trabalho por Lefebvre, sendo que para este autor é “aquilo que fica depois de eliminadas as atividades especializadas” (Lefebvre apud Bonnett, 1992). Bonnett (1992) sublinha a noção espacial deste conceito, sugerindo o termo “espaço quotidiano” (“everyday space”) para evocar imagens comuns como a rua ou a casa e relacionando-as com a produção artística contracultural, numa linha que questiona o privado e público, como visto no capítulo anterior a propósito dos circuitos artísticos:

Everyday space, then, is where routine, conformist, and unimaginative social roles are played out. Everyday space tends to be the auditorium rather than the stage, the street rather than the cinema screen or architectural model; it is the arena of noncreativity: the 'passive' space around the work of art from which the latter derives its identity as art. This is not to argue that creativity never takes place in everyday space but, rather, to draw attention to the fact that they are not sites of legitimate creativity in a society which conceives of this phenomenon as the specialized practice of the artist. (Bonnett, 1992: 70)

A abolição da fronteira entre a arte e o espaço quotidiano, para além de associada às vanguardas artísticas do século XX, estará ligada historicamente à contracultura⁶¹. Hoje, a street art é um exemplo que nos salta à vista, mas que, também pode facilmente ser apropriada pelos ideais de consumo das “cidades criativas”⁶². Por outro lado, os Situacionistas, que

⁶¹ “[L]ike antiart, the attitude of indifference, by legitimating the existing conditions of creative production, can be judged to have undermined the Dadaists' radical intentions to demolish the division between art and everyday space.” (Bonnett, 1992: 74)

⁶² “For the contemporary tourist – guided by his *Easy Jet* magazine – it is nowadays quite normal to visit in European cities arty squats or have a drink in bars full of graffiti and recycled chairs. Usually those places are nowadays only loosely linked to what used to be called “alternative culture”, based on a radical critique of the capitalist society. In other words, they appear more as the aesthetic scene of new consumption niche than places of an enacted critique of the established order” (Pattaroni, 2014 apud Carmo et al, 2014)

exploraram a ideia de espaço quotidiano através da “psicogeografia”⁶³, não estavam apenas preocupados em vaguear propositadamente mas sim em revolucionar a esfera da vida comum (Bonnett, 1992: 83). Apesar de Bonnett poder contestar as consequências de tal revolução⁶⁴, considera que tal subversão socio-espacial continua sem ter sido ultrapassada embora “[c]learly, the postmodern exploration of everyday space can be seen to mark a continuation, as well as a transgression, of the ambiguous political tradition of artistic ‘avant-gardism’” (Bonnett, 1992: 83).

Outro conceito que poderá ser importante para entender a presença *underground* na cidade é o de ruínas urbanas. Para Rebecca Solnit (2005) uma ruína urbana é um local que deixa de fazer parte da vida económica de uma cidade e que, por isso mesmo, se torna num espaço ideal para a arte que sai fora dos padrões de produção e consumo “normais”. Mas, sobre este assunto, Pasquinelli (2009) acrescenta que as ruínas nunca deixam de fazer parte da vida urbana da cidade. “Relics of a former economic power, colonies of new forms of life, ruins are never a virgin territory” (Pasquinelli, 2009).

A espacialização pode delimitar campos antagonistas constituindo identidades políticas através de tais demarcações (Laclau, Mouffe apud Dikeç, 2012):

Here we can think of space as the product of various boundary making practices, so that one could identify oneself through or in relation to it. The consolidated boundaries may be concrete or symbolic, rigid or porous, but they nevertheless provide a relatively stable domain of individual or collective experience, and allow identity formation through separation or relation. (Dikeç, 2012: 675)

⁶³ “Psicogeografia” é uma abordagem Situacionista que propõe a deriva em ambiente urbano.

⁶⁴ “This does not mean that the situationist project was not ideological in other respects nor that it presented desirable, coherent ideas concerning the transformation of city space (see Bonnett, 1989). Indeed, after reading about the disorientating wonder of psychogeography, I am sometimes left with a sense of intense relief that I do not live in a situationist city. After all, why should the fantasies and political strategies of this small group of young radicals be assumed to articulate the desires and needs of the rest of us? The arrogance of avant-gardism permeates situationism and undermines its libertarian intent.” (Bonnett, 1992: 83)

Para Rancière (2003), a questão política está diretamente ligada à distribuição espacial⁶⁵. Mas para este autor, a sua maior preocupação política é “resistir à aceitação acrítica do papel de determinado espaço” (“resist the givenness of place”)⁶⁶ (Dikeç, 2007 apud Dikeç, 2012, 674).

Tal como os Situacionistas, o Comité Invisível autodefine-se enquanto antipolítico e, para além de rejeitar as formas políticas existentes, apresenta uma crítica à vida quotidiana e à separação entre esta, a política e a arte (Rasmussen, 2012). A revolução para o Comité Invisível é um processo de comunização, em processo enquanto modelo de destruição das relações de produção capitalista e das “identidades espetaculares”, como “trabalhador”, “artista” ou “escritor” (Rasmussen, 2012: 235-236). “To communize something means to liberate its use and on the basis of this liberation to develop refined, intensified and more complex conditions” (Anónimo, 2003 apud Rasmussen, 2012: 241). Por outras palavras, poderíamos falar em autonomia e emancipação, como visto anteriormente.

No capítulo anterior abordou-se o conceito de circuito de um ponto de vista antropológico. Com esta crítica às Cidades Criativas e os conceitos de “espaços quotidianos”, “ruínas urbanas” e “comunização” trazemos a questão política para o debate. Esta ideia de espaços de comunização (ou “comunas”) ajuda-nos assim a complementar a perceção de um circuito artístico enquanto uma rede de pessoas que, mais ou menos formalmente, partilham uma espacialidade comum. Rasmussen (2012: 240) acrescenta:

Although the spectacle covers everything, it is possible to intervene and interrupt the subjugation. (...) [P]laces must be established where those

⁶⁵ “In the end, everything in politics turns on the distribution of spaces. What are these places? How do they function? Why are they there? Who can occupy them? For me, political action always acts upon the social as the litigious distribution of places and roles. It is always a matter of knowing who is qualified to say what a particular place is and what is done in it” (Rancière, 2003: 201).

⁶⁶ These places may be at once symbolic and material, designating either some form of social fixity (for example, an identity imposed upon an individual or group, deriving from occupation, social status, ethnicity, etc.), or material orderings of space, or even established ways of thinking that draw limits between the possible and impossible. Politics is about challenging such limits, orderings and fixity by opening up spaces for the verification of equality. It is about transforming a given place into a space for the verification and enactment of equality. (Dikeç, 2012: 674)

who desert can seek protection and establish exchange-free relations beyond the spectacle. Such places, which The Invisible Committee calls communes, do not already exist, and must not be created; they are established in what already exists. They are mutations of the available. The commune is thus not a new 'work' around which people can rally; it is a place where a radical dissolution of the self takes place, where identities of the spectacle such as Muslim, artist, woman and rocker no longer mean anything, where the personal choices of the dominant existential liberalism are dismantled in a desubjectification, where all identities are broken up, and the false desires are pressed out of the body. It is a place where new kinds of subjectivity are developed, where it is possible to satisfy the desires that the present situation always forbids and represses. The commune is thus a kind of fusion of the communist gesture that already rejects capitalism now and is creating a different world. 'A commune forms every time a few people, freed of their individual straitjackets, decide to rely only on themselves and measure their strength against reality.'

O que é este *Underground*: Reflexões Finais

“We believe that the supreme task of art in our epoch is to take part actively and consciously in the preparation of the revolution”

André Breton & Leon Trotski, *For an Independent Revolutionary Art*

Sendo o objetivo principal deste trabalho uma caracterização conceptual do *underground* na cidade contemporânea pretendemos deixar bem claras todas as ligações entre as diferentes ideias aqui estudadas.

O espetáculo, potenciado pelo entretenimento massificado através das Indústrias Culturais, “apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade” (Debord, 2010: 8), tornando-se indissociável da vida em sociedade tal como a conhecemos. Como tal é um conceito transversal ao entendimento de todos os outros aqui trabalhados, que se construirão enquanto consequentes (como a alienação) ou antagónicos a este (como a emancipação).

A fase atual em que o capitalismo se encontra (Novo Capitalismo) tem como uma das características principais a precariedade e premeia uma ideia de Economias Criativas. O impasse e insegurança que decorrem desta precariedade, aliados a um sistema espetacular, potenciam os fenómenos de individualização, alienação e marginalidade, que se poderão enquadrar enquanto desvio. Por sua vez, o desvio é um conceito associado a uma juventude que se vê prolongada por estes mesmos processos de impasse. Também associados a uma ideia de juventude mais ou menos abstrata, temos os conceitos de contracultura e *underground*, que surgem enquanto uma forma de desvio orientada para a autonomia e emancipação em relação a uma norma capitalista espetacular.

A alienação à qual o precário está extremamente exposto no seio urbano do capitalismo espetacular pode desencadear um processo de cansaço e “depressão” que, através da contracultura, acaba por culminar numa forma de resistência à dominação capitalista.

É então necessário ver para além da “Classe Criativa” de Florida, que integra a lógica da cultura gerida em prol do capital, para compreender este circuito *underground* na sua

vertente de inconformismo, autonomia, emancipação e insurreição, alcançadas através de ideias DIY de comunização.

A contracultura pode ser assim vista como uma afirmação de resistência e a arte *underground*, face artística da mesma, como uma celebração momentânea da não servidão voluntária.

Esta resistência é alimentada por uma utopia. Para Marcuse, o sistema permite essa utopia porque ela se manifesta apenas enquanto “arte”: “‘What counts as utopia, phantasy, and rebellion in the world of fact is allowed in art’, but only as long as it remains separate from everyday life and appears under the label ‘art’” (Marcuse apud Rasmussen, 2012: 231). No entanto a própria contracultura encara com cinismo a ideia de utopia, não a considerando uma alternativa real.

Não é uma alternativa real em parte porque o sistema engloba aquilo que se lhe opõe. Para Antonio Negri (2004: 22) o “poder soberano”, quando confrontado com um “poder externo” aos seus limites, coloca-lhes obstáculos e, mais tarde, engloba-o⁶⁷. Exemplos disso são as vanguardas artísticas transformadas em cânone ou figuras que aparecem enquanto contraculturais, como Nelson Mandela, Mahatma Gandhi ou mesmo Jesus Cristo, mas que são absorvidas pelo discurso oficial do poder soberano. Isto revela uma dinâmica de continuidade.

Àqueles que falam num desaparecimento da contracultura com o fim dos ideais hippies e do maio de 68 dizemos-lhes que, embora essa tenha sido englobada na cultura, que a contracultura agora é outra. E mesmo quando a contracultura de hoje for assimilada continuarão a surgir outras.

⁶⁷ “Não queremos negar com isso que o poder soberano seja capaz de produzir história e subjetividade. Mas o poder soberano é um poder de dupla face: a produção do poder pode atuar sobre a relação, mas não pode suprimi-la. Melhor dizendo, o poder soberano (como relação de forças) pode encontrar-se confrontado, como problema, com um poder “externo” que se coloca como obstáculo: isto na primeira vez. Na segunda vez, na própria relação que o constitui e na necessidade de mantê-la, o poder soberano encontra seu limite. Relação que se apresenta à soberania primeiramente como obstáculo (aí onde a soberania atua na relação) e depois como limite (lá onde a soberania quer suprimir a relação, mas não consegue).” (Negri, 2004: 22)

Assim, tanto o capitalismo alimenta as bases de resistência ao seu próprio poder, como a cultura alimenta a contracultura. “And that is exactly what capitalism is: a constant innovation movement where previously established collectivities and life contexts are phased out and replaced with new ones, all mediated by the commodity.” (Rasmussen, 2012: 235)

Também Timothy Leary, neste contexto de continuidade, considera que “[c]ounter culture blooms wherever and whenever a few members of a society choose lifestyles, artistic expressions, and ways of thinking and being that wholeheartedly embrace the ancient axiom that the only true constant is change itself. The mark of counter culture is not a particular social form or structure, but rather the evanescence of forms and structures, the dazzling rapidity and flexibility with which they appear, mutate, and morph into one another and disappear.” (Leary, 2005).

Apesar de Leary se referir a uma “mudança” literária, é também importante salientar o carácter intemporal destas questões. A “revolução” emancipatória do freelancer precário não é estrutural e fundamentalmente diferente de outras manifestações de uma ação desviante, em que a nova geração tenta desenhar para si um novo mundo. Assim, o papel da contracultura na cidade dos nossos dias não é muito diferente daquele que tem tido ao longo da história.

Em jeito de conclusão podemos assim considerar que a autonomia artística *underground* é tanto uma bênção como uma maldição. Se por um lado o artista não está sujeito a regras estritas, por outro o seu impacto social (na vida quotidiana) está limitado (Rasmussen, 2012: 229).

Bibliografia

- Adorno, T. (1991). *The Culture Industry – Selected essays on mass culture*. London: Routledge.
- Angelis, M. (2003). Reflections on Alternatives, Commons and Communities: or building a new world from bottom up. *The Commoner*, 6.
- Alves, N. et al. (2011). *Jovens em Transições Precárias: trabalho, quotidiano e futuro*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Baudrillard, J. (1995). *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (1998). *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2006). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2007). *Consuming Life*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2008). *Una Nova Escena del Drama entre Vell i Jove / New Performance of the Old vs. Young Drama*. Catalunya: Secretaria de Juventut.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-tries?: rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 3(3), 599-617.
- Bennett, A., Peterson, R. (Eds.) (2004). *Music Scenes: local, translocal and virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Berardi, F. (2009). *The Soul at Work: from alienation to autonomy*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Bey, H. (2003). *T.A.Z.: Temporary Autonomous Zones, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Bonnett, A. (1992). Art, Ideology and Everyday Space: subversive tendencies from Dada to postmodernism. *Environment and Planning*, 10, 69-86.
- Bottero, W., Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119.
- Breton, A., Trotski, L. (1985). *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Campos, R. (2007). *Pintando a Cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.
- Carmo, L. et al. (2014). Creativity Without Critique: an inquiry into the aesthetization of the alternative culture. *Lisbon Street Art and Urban Creativity International Conference*.
- Comité Invisível (2010). *A Insurreição que Vem*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- Costa, P. (2000). Centros e margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa. *Análise Social*, vol. XXXIV, 957-983.
- Costa, P. (Ed.) (2009). Estratégias para a Cultura em Lisboa. *Lisboa: CML-Pelouro da Cultura*.
- Costa, P., Seixas, J., Oliveira, A. (2009). Das Cidades Criativas à Criatividade Urbana?: espaço, criatividade e governança na cidade contemporânea. *1o Congresso de Desenvolvimento Regional de Cabo Verde / 15o Congresso da APDR*, 2715-2746.

- Costa, P., Seixas, J. (2011). Criatividade e governança na cidade. A conjugação de dois conceitos poliédricos e complementares. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, 13 (25), 69-92.
- Costa, P., Vasconcelos, B., Sugahara, G. (2011). The urban milieu and the genesis of creativity in cultural activities: An introductory framework for the analysis of urban creative dynamics, *Cidades, Comunidades e Territórios*, 22, 3-21.
- Damatta, R. (1988). O ofício do etnólogo, ou como ter «anthropological blues». In E. O. Nunes (Ed.), *A Aventura Sociológica: Objectividade, Paixão, Improviso – O método na Pesquisa Social*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Debord, G. (1998). *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso.
- Debord, G. (2010) *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Edi es Antipáticas.
- Deleuze, G. (2000). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Dias, B., Neves, J. (Eds.) (2010) *A Política dos Muitos: povo, classes e multidão*. Lisboa: Relógio D' gua.
- Dike , M. (2012). Space as a Mode of Political Thinking. *Geoforum*, 43, 669-676.
- Enne, A. (2001). *Memória e Identidade Social*. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunica o, Campo Grande.
- Eliot, T. (1965). *Notas para a Defini o de Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Florida, R. (2003). Cities and the Creative Class. *City and Community*, 2(1), 3-19.
- Fortuna, C. (1999). Os Novos Espaços P blicos: identidades e práticas culturais. *Revista das Ciências Sociais*, 54, 138-148.
- Giddens, A. (1994). *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta.
- Giddens, A. (2010). *Sociologia*. Lisboa: Gulbenkian.
- Gilbert, J. (2008). *Anticapitalism and Culture: Radical Theory and Popular Politics*. New York: Berg.
- Gill, R., Pratt, A. (2008). In the Social Factory?: immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture and Society*, 25 (7-8), 1-30.
- Goffman, K., Joy, D. (2005). *Counterculture through the Ages: from Abraham to acid house*. New York: Villard Books.
- Gomes, R. (2012). *Fazer Musica Underground: estetiza o do quotidiano, circuitos juvenis e ritual*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Hall, S. (2006). *A Identidade Cultural na P s Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Harvey, D. (2012). *Rebel Cities: from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso.
- Hracs, B., Leslie, D. (2014). Aesthetic Labour in Creative Industries: the case of independent musicians in Toronto, Canada. *Area*. 46.1, 66-73.
- Jappe, Anselm (2009). The Cat, the Mouse, Culture and the Economy. *El Viejo Topo*, 263.
- Kershaw, B. (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge.
- Kurz, R. (2012). A Indústria Cultural do s c. XXI, <http://o-beco.planetaclix.pt/rkurz406.htm>.

- Lazzarato, M. (2010). *O Governo das Desigualdades: crítica da insegurança neoliberal*. Lisboa: Primeiros Sintomas.
- Leary, T. (2005). Foreword. In K. Goffman, D. Joy, *Counterculture through the Ages: from Abraham to acid house*. New York: Villard Books.
- Lipovetsky, G. (2007). *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2010). *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, G., Juvin, H. (2011). *O Ocidente Mundializado*. Lisboa: Edições 70.
- Lefebvre, H. (2012). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Magnani, J., Torres, L. (Eds.) (1996). *Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDSUP.
- Magnani, J. (1998). Transformações na Cultura Urbana das Grandes Metrópoles. In A. Moreira, G. Cohn (Eds.) *Sociedade Global: Cultura e Religião*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Magnani, J. (2002). De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17 (49), 11-29.
- Magnani, J. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 32, 129-156.
- Magnani, J. (2010). Os circuitos dos jovens urbanos. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, XX, 13-38.
- Marcuse, H. (2007). *Art and Liberation*. London: Routledge.
- Matos, J. (2010). Precariado: de condicionado a condicionante. *Le Monde Diplomatique (ed. portuguesa): Dossiê de Setembro*. <http://pt.mondediplo.com/spip.php?article734>. Consultado pela última vez a 25 de agosto de 2014.
- Matos, J., Domingos, N., Kumar, R. (Eds.) (2011). *Precários em Portugal: entre a fábrica e o "call center"*. Lisboa: Edições 70.
- Matos, J. (2011). A Política para lá do Trabalho. In J. Matos, N. Domingos, R. Kumar (Eds.) *Precários em Portugal: entre a fábrica e o "call center"*. Lisboa: Edições 70.
- Matos, J., Domingos, N. (Eds.) (2012) *Novos Proletários: a precariedade entre a "classe média" em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- Matos, J. (2013). *O Operário em Construção: das relações humanas ao trabalho temporário*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ICS-UL.
- Melo, A. (1994). *O que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Melo, A. (2012). *O Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta.
- Miles, M. (2007). *Cities and Cultures*. New York: Routledge.
- Mouffe, C. (2005). Which Public Space for Critical Artistic Practices?. *Cork Caucus*, 149-171.
- Mouffe, C. (2008). Art and Democracy: art as an agnostic intervention in public space, *Open: Art as Public Issue*, 14.
- Mouffe, C. (2010). Museums as Agonistic Spaces, *Artforum*, 48, 326-330.
- Mouffe, C. (2014). Strategies of Radical Politics and Aesthetic Resistance. In S. Herbst et al *Truth is Concrete: a handbook of artistic strategies in real politics*. Berlin: Sternberg Press.

- Negri, A. (2004). Para uma Definição Ontológica de Multidão. *Lugar Comum*, 19/20, 15-26.
- Negri, A. (2010). What Makes a Biopolitical Space?. *Multitudes – Une Micropolitique de la Ville: l’agir urbain*, 32.
- Nieuwenhuys, C. (1998). *Constant’s New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Nilsen, A. (1998). Jovens para Sempre?: uma perspectiva da individualização centrada nos trajectos de vida. *Problemas e Práticas*, 27, 59-78.
- Noronha, R. (2012) Precaridade: modos de usar. In J. Matos, N. Domingos (Eds.) *Novos Proletários: a precariedade entre a “classe média” em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- Pais, J. (2001). *Ganchos, Tachos e Biscates: jovens, trabalho e futuro*. Porto: Âmbaar.
- Pais, J. (2003). *Culturas Juvenis*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Pais, J. (2004). Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais. In J. Pais, L. Blass (Eds.) *Tribos Urbanas: Produção artística e identidades*. Lisboa: ICS.
- Pais, J. (2009). A Juventude como Fase de Vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. *Saúde Soc.*, 18(3), 371-381.
- Palmieri Jr., V. (2012). *Capitalismo e Sociedade de Consumo na Visão de Jean Baudrillard*, <http://pt.scribd.com/doc/145375234/Palmieri>.
- Pappámikail, L. (2004). Relações Intergeracionais, Apoio Familiar e Transições Juvenis para a Vida Adulta em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 46, 91-116.
- Pasquinelli, M. (2009). The Art of Ruins: the factory of culture through the crisis. *Open – A Precarious Existence*, 17.
- Pasquinelli, M. (2010). Beyond the Ruins of the Creative City: Berlin’s factory of culture and the sabotage of rent. In *Skulpturenpark Berlin_Zentrum, Berlin, KUNSTrePUBLIK*.
- Peralva, A. (2007). O Jovem como Modelo Cultural. In Fávero, O. et al (Eds.) *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília: SECAD.
- Pereira, I. (2009). *Movimentos em Rede: Biografias de Envolvimento e contextos de interacção*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- Peuter, G. (2014). Beyond the Model Worker: surveying a creative precariat. *Culture Unbound*, 6, 263-284.
- Pratt, A. (2008). Creative Cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B – Human Geography*, 90(2), 107-117.
- Rancière, J. (2003). Politics and Aesthetics. *Angelaki*, 8(2), 191-211.
- Rancière, J. (2007). The Emancipated Spectator. *Artforum*. 7, 271-280.
- Rancière, J. (2008). O Espectador Emancipado. *Questão de Crítica*, 3(1).
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2011). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Rasmussen, M. (2012). Art, Revolution and Communisation, *Third Text*, 26(2), 229-242.
- Rémy, J., Voyé, L. (2004). *A Cidade: rumo a uma nova definição?*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rosler, M. (2010). *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism*. Hermes Lecture, Avans University, ‘s-Hertogenbosch.
- Rosler, M. (2014). O Modo Artístico de Revolução: da gentrificação à ocupação. *Lugar Comum*, 41, 241-262.

- Sá, T. (2010) Precaridade e Trabalho Precário: consequências sociais da precarização laboral. *Configurações*, 7.
- Santos, M. (1988). Questionamento à Volta de Três Noções: a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas. *Análise Social*, 24.
- Santos, M. (1994). Cultura, Aura e Mercado, in A. Melo (Eds.) *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sassen, S. (2000). *Cities in a World Economy*. London: Pine Forge Press.
- Schnapper, D. (2000). *A Compreensão Sociológica*. Lisboa: Gradiva.
- Scott, A. (2004). Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context. *Urban Affairs Review*, 461-490.
- Scott, A. (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92 (2),115–130.
- Scott, A. (2014). Beyond the Creative City: cognitive-cultural capitalism and the new urbanism. *Regional Studies*, 48(4), 565-578.
- Scott, J. (2013). *A Dominação e a Arte de Resistência: discursos ocultos*. Lisboa: Letra Livre.
- Sennett, R. (2007). *A Cultura do Novo Capitalismo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Simmel, G. (1995). *The Conflict & The Web of Group Affiliation*. New York: The Free Press.
- Smith, J. (2009). Preface. In F. Berardi, *The Soul at Work: from alienation to autonomy*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Solnit, R. (2005). *A Field Guide to Getting Lost*. New York: Viking.
- Thörn, C. (2008). Intervention or the Need for a New Cultural Critique. *ArtMonitor*, 5, 48-68.
- Thornton, S. (1997). The Social Logic of Subcultural Capital. In K. Gelder, S. Thornton (Eds.) *The Subcultures Reader*. London: Routledge: 200-209.
- Velho, G. (2009). Antropologia Urbana: Encontro de tradições e novas perspectivas. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 59, 11-18.
- Žižek, S. (2011). *Viver no Fim dos Tempos*. Lisboa: Relógio D'Água.