

**O TRABALHO DA ARTE
E A ARTE DO TRABALHO:
CIRCUITOS CRIATIVOS DE ARTISTAS
IMIGRANTES EM PORTUGAL**

**LÍGIA FERRO (COORD.)
OTÁVIO RAPOSO (COORD.)
GRAÇA CORDEIRO
JOÃO TEIXEIRA LOPES
LUÍSA VELOSO
MAGDA NICO
MANUEL ABRANTES
PEDRO ABRANTES
PEDRO VARELA
RICARDO BENTO
TIAGO CAEIRO**

58

OUTUBRO 2016

**O TRABALHO DA ARTE E A ARTE DO TRABALHO:
CIRCUITOS CRIATIVOS DE ARTISTAS
IMIGRANTES EM PORTUGAL**

LÍGIA FERRO (COORD.)
OTÁVIO RAPOSO (COORD.)
GRAÇA CORDEIRO
JOÃO TEIXEIRA LOPES
LÚÍSA VELOSO
MAGDA NICO
MANUEL ABRANTES
PEDRO ABRANTES
PEDRO VARELA
RICARDO BENTO
TIAGO CAEIRO

FERRO, Lígia, e outros

O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal

Lígia Ferro... [et al.] – 1.ª ed. (Estudos OM 58)

ISBN 978-989-685-079-1

I - Ferro, Lígia, e outros

CDU 316

PROMOTOR

OBSERVATÓRIO DAS MIGRAÇÕES (OM)

www.om.acm.gov.pt/om@acm.gov.pt

COORDENADORA DO OM

CATARINA REIS DE OLIVEIRA

AUTORES

LÍGIA FERRO (COORD.)

OTÁVIO RAPOSO (COORD.)

GRAÇA CORDEIRO

JOÃO TEIXEIRA LOPES

LUÍSA VELOSO

MAGDA NICO

MANUEL ABRANTES

PEDRO ABRANTES

PEDRO VARELA

RICARDO BENTO

TIAGO CAEIRO

EDIÇÃO

ALTO COMISSARIADO PARA AS MIGRAÇÕES, I.P. (ACM, I.P.)

RUA ÁLVARO COUTINHO, 14, 1150-025 LISBOA

TELEFONE: (00351) 21 810 61 00 FAX: (00351) 21 810 61 17

EXECUÇÃO GRÁFICA

CMVA Print

PRIMEIRA EDIÇÃO

750 EXEMPLARES

ISBN

978-989-685-079-1

DEPÓSITO LEGAL

423 674/17

LISBOA, OUTUBRO 2016

ÍNDICE GERAL

PREÂMBULO	9
NOTA DE ABERTURA	11
NOTA DA COORDENADORA DO OM	13
O TRABALHO DA ARTE E A ARTE DO TRABALHO: CIRCUITOS CRIATIVOS DE ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL	15
AGRADECIMENTOS	17
INTRODUÇÃO	19
CAP. 1. IMIGRAÇÃO E TRABALHO ARTÍSTICO: UM ESTADO DA ARTE	25
1. IMIGRAÇÃO E TRABALHO	25
2. IMIGRANTES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA	30
3. ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL	34
4. PERCURSOS DE VIDA: APRENDIZAGENS, ARTE E TRABALHO	37
5. CIRCUITOS ARTÍSTICOS: ENTRE O URBANO, O ÉTNICO E O GERACIONAL	40
CAP. 2. ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: MULTIPLICIDADE E COMPLEMENTARIDADE DE ABORDAGENS	45
1. MAPEAMENTO E CARACTERIZAÇÃO SOCIOPROFISSIONAL DOS ARTISTAS IMIGRANTES	46
2. ABORDAGEM ETNOGRÁFICA: CIRCUITOS MUSICAIS DO BAIRRO ALTO (LISBOA) E DA AMADORA	50
3. ABORDAGEM BIOGRÁFICA	56
CAP. 3. ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL: UMA ABORDAGEM QUANTITATIVA	59
1. UM RETRATO SOCIODEMOGRÁFICO E PROFISSIONAL DOS ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL	60

2. PERFIS SOCIODEMOGRÁFICOS E PROFISSIONAIS DOS ARTISTAS EM PORTUGAL.	72
3. DA PESQUISA EXTENSIVA À ANÁLISE QUALITATIVA	77
CAP. 4. TRAJETÓRIAS DE IMIGRAÇÃO E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DE ARTISTAS	79
1. TRAJETÓRIAS DE IMIGRAÇÃO E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM FORMAL E INFORMAL	80
1.1. Percursos educativos formais	80
1.2. Processos de aprendizagem informal	86
2. EXPERIÊNCIAS MIGRATÓRIAS	89
3. LONGOS PERCURSOS DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E PRECARIIDADE	94
CAP. 5. CIRCUITO MUSICAL AFRICANO DA AMADORA:	
REDES DE SOCIABILIDADES E TROCAS ENTRE DIFERENTES GERAÇÕES	97
1. AS GENTES DAS ILHAS E AS SUAS MUSICALIDADES	97
2. PERCURSOS ARTÍSTICOS COMPLEXOS. ROMPENDO FRONTEIRAS GERACIONAIS E ESTILÍSTICAS	100
3. A COVA DA MOURA E O <i>CONTINUUM</i> DE BAIROS INFORMAIS DA AMADORA	102
4. A “COVA DA MÚSICA”	105
5. SOCIABILIDADES, APRENDIZAGENS E COLABORAÇÕES ENTRE GERAÇÕES DE ARTISTAS	111
5.1. Permeabilidade entre Gerações	116
CAP. 6. É ASSIM QUE A MÚSICA ME CONSTRÓI. SONORIDADES BRASILEIRAS E INTERAÇÕES CRIATIVAS NO BAIRRO ALTO	119
1. BAIRRO ALTO E A RUA DA ATALAIA: APROXIMANDO O OLHAR	120
1.1. Entre os bares e o estúdio, os músicos	123
1.1.1. <i>No Portas Largas: Kuaqua</i>	123
1.1.2. <i>No Arroz Doce: Cícero</i>	124
1.1.3. <i>No Espalhafato: Abidula</i>	126

1.1.4. <i>No Marganês: Dinho Zamorano</i>	127
1.1.5. <i>No Estúdio</i>	129
1.2. Reflexões em torno de um lugar “mágico onde tudo acontece”	132
2. LISBOA, QUE PALCO PARA A INOVAÇÃO ARTÍSTICA?	136
CONCLUSÕES	141
1. PARTINDO DA ABORDAGEM QUANTITATIVA AOS ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL	141
2. PARTINDO DO ESTUDO DE CASO ETNOGRÁFICO DOS ARTISTAS IMIGRANTES NO BAIRRO ALTO	143
3. PARTINDO DO ESTUDO DE CASO ETNOGRÁFICO SOBRE AS PRÁTICAS DOS ARTISTAS IMIGRANTES DO CIRCUITO MUSICAL AFRICANO DA AMADORA	147
4. REFLEXÕES TRANSVERSAIS À INVESTIGAÇÃO	151
BIBLIOGRAFIA	155
ANEXOS	165
ANEXO 1. CODIFICAÇÃO DAS PROFISSÕES DA CLASSIFICAÇÃO NACIONAL DAS PROFISSÕES (1994) - CENSOS 2001	165
ANEXO 2. CODIFICAÇÃO DAS PROFISSÕES DA CLASSIFICAÇÃO PORTUGUESA DAS PROFISSÕES (2010) - CENSOS 2011	166

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. População estrangeira com residência legal em Portugal (1980-2012)	28
Gráfico 2. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por género e grupo de nacionalidade, 2011 (%)	65
Gráfico 3. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por idade e grupo de nacionalidade, 2011 (%)	66
Gráfico 4. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por área de residência e grupo de nacionalidade, 2011 (%)	68
Gráfico 5. População ativa em Portugal, em 2011	73
Gráfico 6. Perfis de indivíduos a desempenhar atividades genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, em 2011	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011	61
Tabela 2. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por nível de escolaridade e grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)	67
Tabela 3. Indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por nível de escolaridade e grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)	67
Tabela 4. Condições perante o trabalho de indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e % da população ativa)	69
Tabela 5. Condição perante o trabalho de indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)	69
Tabela 6. Situação na profissão de indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)	70
Tabela 7. Situação na profissão de indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Nacionalidade dos indivíduos estrangeiros com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, 2011	62
Figura 2. Nacionalidade dos indivíduos estrangeiros com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, 2001	64
Figura 3. Segmentação sociodemográfica e profissional dos profissionais imigrantes em Portugal, 2011	76
Figura 4. Mapa da Cova da Moura, Reboleira, Estrela d'África e Seis de Maio	105
Figura 5. Várias gerações de mulheres numa atuação do Finka Pé	108
Figura 6. Cova da Moura no dia do <i>Kola San Jon</i>	110
Figura 7. Interação entre gerações e géneros musicais no café Coque Bafa	113
Figura 8. Pedro Diniz a filmar o primeiro videoclipe de Márcio Freire	116
Figura 9. Rua da Atalaia num fim de semana de inverno	122
Figura 10. Marcelo, Cícero e Beto (da esquerda para a direita) em concerto na associação Artcasa	126
Figura 11. Último dia do Espalhafato com Kuaqua , Muleca, Rapha Soares e Abidula (da esquerda para a direita)	128
Figura 12. Dinho e o irmão Rapha momentos antes de um concerto dedicado ao samba no Marganês	129

PREÂMBULO

No plano nacional como internacional, a integração dos migrantes nas sociedades de acolhimento é comumente avaliada em função de um conjunto de dimensões das quais a integração no mercado de trabalho é uma das mais predominantes, porque estruturante dos processos migratórios, tal como a educação e a participação na vida local.

Porém, a integração através de outras dimensões como as artes ou o desporto, mais do que uma prática corrente, rica em exemplos, é uma constatação que tanto os resultados das políticas adotadas em Portugal, como da investigação levada a cabo, testemunham.

Tal como bidirecional é o processo de integração dos migrantes em qualquer sociedade, também as artes, mais do que manifestações de cultura são veículo de transmissão de conhecimento, desconstruindo preconceitos e estereótipos, ao mesmo tempo que fomentam o diálogo entre os povos, reforçando laços identitários e sentimentos de pertença, essenciais a uma cultura de tolerância, aberta ao “Outro” e à valorização da diferença.

É nesta interação de que é feito o encontro de culturas que o modelo intercultural de integração das comunidades migrantes e das minorias étnicas joga particular relevância. Afinal, são as sociedades mais diversas do ponto de vista cultural que mais ganhos têm ao nível do seu desenvolvimento social, cultural e económico, ao qual não é alheia a atratividade dos territórios e os benefícios decorrentes da criatividade e inovação de que é feita a diversidade de várias culturas em presença, numa mesma cidade, região ou organização.

Neste sentido, a passagem do enfoque das políticas públicas portuguesas na área das migrações, do acolhimento para a integração, tem dado lugar, desde 2009, a políticas de promoção da interculturalidade, onde a área da cultura, e com ela as artes têm sido objeto de investimento, num trabalho estreito de parceria com as autarquias e entidades da sociedade civil, entre

elas as associações de imigrantes, que culminou na construção conjunta de *Planos Municipais para a Integração dos Imigrantes* onde a Cultura é umas das catorze áreas de integração.

Tem sido por isso no local, onde a integração acontece, que as iniciativas de âmbito cultural têm tido particular impacto, criando espaços de interação entre artistas imigrantes de diferentes origens culturais e entre estes e os artistas autóctones, em prol da integração das inúmeras comunidades imigrantes residentes em Portugal e da frutífera interação entre estas e a sociedade de acolhimento.

Face ao contributo inquestionável que os artistas imigrantes emprestam ao desafio da valorização da diversidade e do diálogo intercultural, o presente estudo do Observatório das Migrações acrescenta valor a outros já realizados na mesma sede, tecendo recomendações de política pública em prol da inclusão laboral dos artistas imigrantes, o que constitui a oportunidade sustentada para o Alto Comissariado para as Migrações de: fomentar este debate ao nível dos seus parceiros de âmbito local e nacional; continuar a orientar recursos de promoção da interculturalidade como tem feito desde 2009; conceber estratégias e ferramentas de apoio à divulgação dos protagonistas das artes e cultura e das suas manifestações culturais, em nome da cidadania democrática e de um Portugal plural.

CATARINA MARCELINO

SECRETÁRIA DE ESTADO PARA A CIDADANIA E A IGUALDADE

NOTA DE ABERTURA

Este estudo 58 do Observatório das Migrações, também desenvolvido com cofinanciamento do FEINPT no âmbito do convite de 2014 do Alto Comissariado para as Migrações (ACM) às equipas de investigação nacionais para apresentarem propostas de estudos acerca de nacionais de países terceiros em Portugal e que concorressem para a execução dos objetivos do fundo comunitário, retrata um tema fundamental que está subjacente à relação entre o sector cultural e a integração dos imigrantes em Portugal. O estudo debruça-se sobre os contributos dos imigrantes para o roteiro de trabalho artístico em Portugal, mapeando e caracterizando os artistas imigrantes com uma abordagem etnográfica que destaca particularmente alguns perfis artísticos nomeadamente da música africana e brasileira.

Embora os estudos acerca da inserção laboral dos imigrantes em Portugal se tenham vindo a centrar essencialmente (pela sua sobre representação) nos setores e grupos profissionais da base e de baixas qualificações, alguns estudos sobre a integração de imigrantes no sector das artes permitiram destacar a importância que assume essa inserção para a sociedade portuguesa: os imigrantes artistas assumem-se não apenas enquanto criadores, mas também enquanto transmissores de conhecimento tendo em conta a sua intervenção como professores nos conservatórios e nas diversas instituições de ensino artístico.

O sector artístico português vem ainda beneficiar da presença destes artistas imigrantes porque a diversidade cultural é sem dúvida uma fonte de inovação, originalidade e criatividade, pelo que o sector artístico surge particularmente enriquecido em contextos de maior pluralidade. Para os espectadores o contributo dos artistas imigrantes é igualmente inestimável, pela multiplicidade de expressões culturais a que podem ter acesso.

No que toca à integração de profissionais imigrantes no sector da cultura, os estudos indicam que nas artes a diversidade é uma vantagem competitiva, pelo que a integração de imigrantes neste domínio encontra-se mais favorecida que noutros domínios laborais.

Alguns estudos demonstram, também, que no domínio das artes e da cultura a discriminação não se faz sentir da mesma forma que noutros domínios laborais.

O desenvolvimento de projetos culturais com comunidades imigrantes tem subjacente uma conceção de cultura que tem ganho também relevo nas sociedades contemporâneas. Assiste-se nas últimas décadas a uma mudança global de paradigma relativamente à importância que a cultura pode assumir como agente transformador de territórios e populações. Alguns autores sublinham nesta conceção de cultura a sua função de integração e coesão social. Resulta no que se pode apelidar de “cultura-ação” por contraponto à “cultura-ornamento”, atribuindo à participação na atividade artística e cultural uma função relevante, promotora de mudanças sociais em vários domínios da vida individual e coletiva no seio de uma comunidade. No centro desta “nova” conceção de cultura está a atribuição de uma mais elevada responsabilidade ao sector no combate à exclusão social.

Sistematizar a grande variedade de projetos artísticos desenvolvidos em Portugal com a participação de comunidades imigrantes é uma tarefa morosa, mas conseguem-se já identificar inúmeros exemplos de iniciativas de instituições públicas, privadas e da sociedade civil que reconhecem o papel que as artes podem assumir para a integração dos imigrantes e seus descendentes em Portugal (exemplos: projeto “Nu Kre bai na bu onda”, promovido no bairro Cova da Moura, na Amadora; projeto artístico de intervenção social “Da Rua para o Palco”, que contou com o apoio da Fundação Gulbenkian, da Fundação EDP e do Programa Escolhas; “Orquestras Sinfónicas Juvenis – Orquestra Geração”, que nasceu no âmbito do “Projeto Geração” com o objetivo de diminuir a exclusão social, promovendo a inclusão social das crianças e jovens de bairros sociais e economicamente mais desfavorecidos; Programa PARTIS - Práticas Artísticas para a Inclusão Social, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian).

Há, pois, que continuar a intervir nesta vertente, especialmente porque ser país de acolhimento de artistas imigrantes representa uma mais-valia para Portugal.

PEDRO CALADO

ALTO-COMISSÁRIO PARA AS MIGRAÇÕES

NOTA DA COORDENADORA DO OM

Neste volume 58 da Coleção de Estudos do Observatório das Migrações, a equipa coordenada por Lúcia Ferro e Otávio Raposo retoma o tema dos artistas imigrantes em Portugal, tema que havia já sido objeto de estudo no volume 23 desta mesma coleção (Nico, Gomes, Rosado e Duarte, 2007).

Com nova atualidade, este estudo volta a realçar os contributos positivos dos imigrantes para os circuitos criativos do país e para o tecido económico de Portugal, aprofundando percursos e práticas artísticas profissionais e semiprofissionais de músicos africanos e brasileiros em alguns contextos locais das cidades de Lisboa e da Amadora.

Indo muito para além de um mero retrato das formas de integração laboral e das condições sociais e económicas (e inerentes dificuldades e oportunidades) vividas pelos imigrantes em atividades artísticas, o presente estudo retrata também de forma exímia o engajamento cívico e o diálogo intercultural que está subjacente a este universo nos seus processos de integração e de vivências urbanas em Portugal.

Não descurando a função das redes de sociabilidade, o estudo considera ainda, de forma muito pertinente, o papel dos percursos educativos (formais e informais) nas trajetórias e carreiras artísticas dos imigrantes, rompendo o mito de que o processo criativo imigrante se associa apenas à diversidade cultural que lhes está inerente, valorizando-se por isso as experiências formativas e reconhecidas no campo artístico. É ainda atinente atender-se a que os imigrantes artistas em Portugal assumem-se no campo artístico não apenas enquanto criadores, mas também enquanto transmissores de conhecimento, assumindo-se como professores nos conservatórios e nas diversas instituições de ensino artístico, e, inerentemente, enquanto agentes de inovação, de originalidade e de criatividade que enriquecem o setor no país.

O estudo conjuga na sua análise diferentes estratégias teórico-metodológicas. Se por um lado, a equipa reconhece que nos dados oficiais se identifica um universo residual de imigrantes a exercer

atividades artísticas em Portugal; realça, por outro lado, (recorrendo a uma abordagem etnográfica e biográfica) que a presença dos artistas imigrantes tem assumido visibilidade e crescente relevância cultural e económica nos centros urbanos portugueses em particular da Área Metropolitana de Lisboa.

Preservando o mote deste Observatório das Migrações, de “conhecer mais para agir melhor”, os autores procuram concluir este livro com algumas recomendações para decisores políticos, extrapolando dos estudos de caso que realizaram algumas pistas para reflexão e desenvolvimento de políticas públicas que melhoram (na sua perspetiva) a situação dos artistas imigrantes em Portugal. Desde logo os autores alertam que Portugal tem perdido o “seu poder de atração para estes artistas”, tendo o país, e particularmente a cidade de Lisboa, se assumido cada vez mais como uma porta de entrada na União Europeia para os artistas, nomeadamente dos que fogem de situações de precariedade, de trabalhos não artísticos e de baixos rendimentos, destacando por isso que mais observação acerca das condições do trabalho artístico deve ser promovida. Embora se deva reconhecer que as fragilidades e constrangimentos do estatuto socioeconómico dos artistas imigrantes não é uma particularidade do caso português, mas é uma realidade vivida por outros artistas e profissionais da cultura em mobilidade na União Europeia (Gibault, 2007 e Polácek, 2007 cit. in Gomes, 2014: 5-8), mais se deve refletir e monitorizar as suas condições de trabalho com vista ao aprofundamento do enquadramento destes profissionais. É, pois, um convite que fica também para os cientistas sociais e investigadores para que promovam novos e mais aprofundados estudos científicos sobre este tema.

CATARINA REIS DE OLIVEIRA

COORDENADORA DO OBSERVATÓRIO DAS MIGRAÇÕES

O TRABALHO DA ARTE E A ARTE DO TRABALHO: CIRCUITOS CRIATIVOS DE ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, os nossos agradecimentos vão para todos aqueles e aquelas artistas imigrantes a viver em Portugal que aceitaram partilhar as suas visões, experiências e quotidianos connosco. Os protagonistas da pesquisa que deu origem a este livro, foram sempre muito generosos e empenhados em colaborar na investigação.

Ao Alto Comissariado para as Migrações agradecemos o apoio financeiro e técnico necessário à realização do estudo. O júri convocado pelo ACM apostou neste projeto com uma equipa e coordenação jovens, algo que infelizmente sucede pouco em Portugal, por variadíssimas razões que aqui não cabe explorar. Foi um desafio muito estimulante trabalhar nesta pesquisa. Agradecemos ainda ao Observatório das Migrações que publica agora o produto mais elaborado e acabado deste trabalho de investigação em forma de livro.

O Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL) do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e, em particular, os funcionários dos serviços administrativos foram incansáveis na resolução de todas as questões técnicas do projeto de pesquisa e por isso estamos gratos. Uma palavra de apreço para a Neide Jorge e a Carla Salema que apoiaram toda a gestão burocrática e financeira do projeto.

Às associações culturais de apoio aos imigrantes e às artes em Portugal, cujos atores partilharam informação valiosa durante momentos mais ou menos informais de entrevista. Agradecimentos especiais vão para as seguintes entidades culturais: Casa da América Latina (Maria Xavier), Casa do Brasil (Patrícia Brederone), Galeria Zé dos Bois, Festival Todos (Miguel Abreu), Orquestra Todos, Associação Moinho da Juventude (Silvino Furtado, “Bino”), Associação Luso-fonia Cultura e Cidadania, Plataforma Cafuka, Companhia Clara Andermatt, Bomba Suicida, Teatro Ibisco, Associação Arte Pura, Artcasa, Kova M Festival, B.Leza Associação e Centro Inter-culturaCidade.

Ao *staff* dos estabelecimentos de música ao vivo existentes na Cova da Moura (“Coqueiro”, “Santo Antão”, “João Roque”, “Princesa” e “Terraço da Bibia”) e no Bairro Alto (“Espalhafato”, “Portas Largas” e “Marganês”) que sempre acolheram calorosamente os investigadores durante o trabalho de campo.

À Plataforma Buala, pela frutífera parceria estabelecida, a qual foi entusiástica e estimulante-mente gerida pela Marta Lança, a quem também agradecemos pelo trabalho e incentivo.

Ao Olímpio Alves realizador do documentário “ImgraSom” (em conjunto com Otávio Raposo), construído a partir dos estudos etnográficos desenvolvidos com os músicos brasileiros e cabo-verdianos, os nossos agradecimentos pelos contributos para a reflexão.

Ao António Pinto Ribeiro agradecemos pela valiosa entrevista que nos permitiu refletir sobre as condições e as mobilidades dos artistas imigrantes.

Ao Rui Telmo Gomes um agradecimento especial pela leitura atenta, crítica e construtiva do relatório de investigação, preciosíssima para a sua transformação em livro.

À Rita Cachado e ao Tiago Carvalho pelas sugestões, amizade e companheirismo.

Por fim, agradecemos a paciência das nossas famílias e amigos durante um período das nossas vidas em que estivemos mais ocupados e ausentes. Familiares e amigos pontuaram sempre os nossos quotidianos com amor incondicional e essa força reflete-se na paixão que colocámos neste trabalho.

INTRODUÇÃO

A investigação recente mostra que, se a integração laboral da população imigrante em Portugal tem continuado a ocorrer em larga medida nos segmentos do mercado de trabalho mais desqualificados e subordinados, são também frequentes e notáveis os percursos de inserção em ramos de atividade associados às expressões artísticas. Embora a relação entre arte e processos migratórios tenha sido pouco estudada no âmbito das ciências sociais, tem suscitado uma crescente atenção por parte dos organismos públicos e da academia, tal como se pode comprovar ao longo da leitura deste livro, e especialmente do primeiro capítulo, “Imigração e trabalho artístico: Um estado da arte”.

Apoiando-se em diferentes abordagens metodológicas de aproximação às práticas, experiências, trajetórias de vida e circuitos urbanos dos artistas imigrantes em Portugal, e em Lisboa particularmente, a investigação da qual se dá conta neste texto, visou contribuir para um maior conhecimento sobre o modo como as atividades artísticas favorecem a integração dos imigrantes no mercado de trabalho, na medida em que estas oferecem vias de inclusão laboral e de participação cívica mais promissoras e gratificantes.

Eram muitas as inquietações científicas relativamente às condições e experiências dos artistas imigrantes em Portugal, especialmente os nacionais de países terceiros à União Europeia, que se encontram numa condição legal mais frágil e que são mais propensos a sofrer de discriminação. Em que medida as iniciativas pessoais e coletivas de imigrantes artistas se traduzem em experiências significativas de trabalho e de formação? Quais são as condições institucionais em que conduzem a sua atividade? Quais os percursos de integração laboral e desenvolvimento de competências palmilham? De que modo se articulam esses percursos com as experiências de inclusão ou exclusão social dos seus protagonistas? Estarão as políticas públicas nacionais a incentivar a participação artística entre a população imigrante e permitirão estas políticas inverter algumas das tendências predominantes de desigualdade social, xenofobia e segregação urbana, contribuindo para afirmar uma agenda emancipatória,

nomeadamente da identidade e das subalternidades marginalizadas? Grandes questões exigem longas respostas, as quais procurámos no âmbito do projeto “O trabalho da arte e a arte do trabalho: Circuitos criativos de formação e de integração laboral de artistas imigrantes em Portugal”¹.

A pesquisa que suporta este livro foi levada a cabo por onze investigadores a trabalhar nas áreas científicas da sociologia e da antropologia, em duas instituições de investigação (Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, CIES, ISCTE-IUL e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto). Ao longo do trabalho desenvolvido em equipa sob a coordenação de Lúcia Ferro e de Otávio Raposo, a importância das expressões artísticas para a integração laboral dos imigrantes nacionais de países terceiros à União Europeia em Portugal, tal como a centralidade da arte nas relações económicas e simbólicas entre imigrantes de diversas origens, foram-se revelando. Assim, pudemos observar a construção de afinidades, de solidariedades, de redes de sociabilidade, de oportunidades de trabalho e de projetos de vida em torno das práticas artísticas enfocadas. O campo artístico permite vias de inserção no mercado de trabalho e de participação cívica, mas também fomenta a troca de experiências e de conhecimentos interculturais.

Analisámos práticas artísticas profissionais e semiprofissionais de imigrantes nacionais de países terceiros à União Europeia, no âmbito das quais são desenvolvidas competências de organização, de trabalho e de participação cívica fundamentais não só para a sua integração laboral, mas também para a construção de comunidades interétnicas e para o enriquecimento do tecido económico em Portugal. Para este fim, os elementos da equipa de investigação estimularam e reforçaram o diálogo entre perspetivas teóricas inovadoras no estudo da imigração, do mercado de trabalho, da educação e das culturas urbanas. As abordagens metodológicas aplicadas ao objeto de estudo revestiram um carácter simultaneamente extensivo e intensivo, incluindo casos para aprofundamento qualitativo com recurso à metodologia etnográfica.

1 Projeto financiado pelo Alto Comissariado para as Migrações (ACM) e pela Comissão Europeia (CE) através do Fundo Europeu para a Integração dos Nacionais de Países Terceiros (FEINPT) e desenvolvido no âmbito institucional do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-IUL) do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Foi definido um conjunto de áreas específicas de atividade sobre as quais recaiu a pesquisa empírica: a expressão musical (incluindo as suas vertentes tradicionais e transnacionais), a expressão corporal (incluindo formas como a dança contemporânea e clássica, capoeira, performance e o teatro), a expressão plástica (incluindo a pintura, a escultura, a arte urbana e o vídeo) e a expressão escrita. Estas foram abordadas no âmbito de linhas interdependentes de investigação: o estudo dos perfis socioprofissionais dos artistas imigrantes a partir de uma perspetiva extensiva e comparativa, a análise da articulação entre as trajetórias de migração e as aprendizagens formais e informais, a compreensão das relações de sociabilidade e cooperação entre diferentes gerações de artistas imigrantes na Amadora e o estudo das conexões estabelecidas entre as estratégias sociais e espaciais de mobilidade urbana e laboral de músicos brasileiros no Bairro Alto e zonas limítrofes.

Para concretizarmos a investigação que deu origem a este livro, utilizámos uma diversidade de metodologias e técnicas. Em primeiro lugar, realizámos uma abordagem extensiva com análise quantitativa de dados. Em segundo, elegemos as metodologias de cariz etnográfico e biográfico como estratégia metodológica de abordagem intensiva. As metodologias e técnicas utilizadas são exploradas detalhadamente no segundo capítulo.

A conjugação das diferentes estratégias teórico-metodológicas foi crucial para quantificar e mapear as atividades artísticas e culturais desenvolvidas pelos imigrantes nos anos de 2001 e 2011; para aferir o contributo efetivo destas práticas para a integração laboral; para conhecer as condições sociais e económicas em que vive parte da população imigrante e o modo como as atividades artísticas impulsionam formas alternativas de sociabilidade, engajamento cívico e diálogo intercultural; para situar as transformações, tendências e dificuldades no campo artístico vividos pelos imigrantes, em que a relação com as dinâmicas globais, as particularidades locais, as estruturas sociais e as instituições públicas foram debatidas; para dialogar com as pesquisas recentes sobre as temáticas da arte, imigração e mercado de trabalho; e, finalmente, para elaborar recomendações de políticas públicas que favoreçam a inclusão laboral dos artistas imigrantes e que potenciem vivências interculturais na cidade.

Embora a percentagem de imigrantes a exercer atividades artísticas em Portugal seja oficialmente bastante reduzida – 1,1% segundo dados apresentados pelo Observatório das Migrações (Oliveira e Gomes, 2014), a sua presença nos centros urbanos portugueses tem uma grande visibilidade, adquirindo uma crescente relevância, em termos culturais e económicos. Os dados trabalhados nesta pesquisa assinalam um reforço da tendência de concentração dos artistas imigrantes profissionais em Lisboa, que se assume como um importante polo intercultural do país. Não é por acaso que a capital portuguesa emerge como uma porta de entrada privilegiada para muitos artistas imigrantes ingressarem no mercado artístico europeu.

A partir da análise exposta no capítulo terceiro, “Artistas imigrantes em Portugal: uma abordagem quantitativa”, podemos perceber que o perfil dos artistas imigrantes continua a ser muito masculinizado, embora esta desigualdade de género se tenha atenuado entre os anos de 2001 e 2011. Paralelamente, nota-se uma concentração dos artistas imigrantes de países exteriores à União Europeia na faixa etária entre os 30 e os 44 anos, o que revela uma maior juvenilidade em relação aos artistas portugueses e aos oriundos de países da UE.

Pensamos que uma das razões para que o número de artistas imigrantes de países terceiros tenha diminuído em 2011, face ao ano de 2001, se deva às recentes transformações do mercado de trabalho, incluindo o aumento da precariedade laboral. Por outro lado, levantamos a hipótese de muitos artistas terem obtido a nacionalidade portuguesa entre 2001 e 2011, o que pode ter tido como consequência o facto de muitos destes atores terem “desaparecido” das bases de dados. Devido à recente crise económica, Portugal já não se configura como um país tão atrativo para os imigrantes que exercem profissões artísticas, o que pode também explicar o declínio destes protagonistas das artes no campo artístico português.

Os fenómenos de precariedade, ausência de direitos laborais e desemprego entre os artistas imigrantes foram observados na multiplicidade de cenários desta investigação, desvelando a vulnerabilidade a que está submetida parte significativa desta população. Muitos artistas com quem contactámos revelaram extremas dificuldades em viver exclusivamente da arte devido

aos baixos salários, intermitência de trabalhos e ausência de apoios institucionais, atuando na esfera artística enquanto semiprofissionais. Assim, eles conciliam trabalhos artísticos com rendimentos mais seguros e provenientes de outras áreas profissionais, o que claramente compromete a criação de projetos artísticos mais audazes e sólidos.

As experiências educativas (formais e informais) no campo artístico revelaram-se centrais para o sucesso das carreiras artísticas entre os imigrantes, como se explica no capítulo “Trajetórias de imigração e processos de aprendizagem de artistas”. Contrariando a ideia que associa habitualmente o processo criativo dos imigrantes exclusivamente às experiências de trânsito entre diferentes culturas, as entrevistas a artistas de múltiplos domínios no campo da arte demonstraram a importância das experiências formativas para a consolidação de um *ethos* artístico, o apuramento de técnicas e a consolidação de disposições reconhecidas no campo artístico. Se entre os artistas ligados aos domínios considerados mais “clássicos” (música clássica, *ballet*, teatro, literatura e artes plásticas), se registaram percursos de educação formal longos, incluindo formação superior, para aqueles que se expressam através de culturas urbanas de carácter transnacional, como o *hip-hop* (*rap*, *graffiti*, etc.), a frequência prolongada em instituições escolares e/ou artísticas não é encarada como imprescindível para a prática artística. Neste caso, as aprendizagens informais são assinaladas como requisitos fundamentais para a construção de uma carreira. Formais e informais, as experiências de aprendizagem ampliam referências e redes de sociabilidade, algumas das quais são muito importantes para a inserção em projetos artísticos profissionais e a conquista de reconhecimento no campo da arte.

As pesquisas etnográficas desenvolvidas na Cova da Moura e no Bairro Alto foram fundamentais para alcançarmos uma compreensão aprofundada dos circuitos artísticos protagonizados por músicos cabo-verdianos e brasileiros na Grande Lisboa. No Capítulo 5, “Circuito musical africano da Amadora: redes de sociabilidades e trocas entre diferentes gerações”, expõe-se com detalhe o “circuito musical” africano da Amadora, em que a noite da Cova da Moura surge como ponto nevrálgico de densas manifestações e conexões artístico-culturais entre imigrantes dos PALOP, principalmente originários de Cabo Verde. Notámos que, apesar de múltiplos e longos percursos de aprendizagem e de reconhecimento artísticos no campo, na sua maioria, os músicos cabo-verdianos são obrigados

a trabalhar fora da esfera artística para obterem rendimentos que lhes permitam subsistir. Pelo contrário, o empenho e a dedicação na entrega aos ritmos cabo-verdianos (*mornas*, *coladeiras* e *funanás*) produzidos nos vários cafés/restaurantes, fazem com que o bairro seja frequentado por centenas de pessoas, transformando-o na *Cova da Música*. Neste capítulo, fica ainda clara a existência de uma intensa interação entre artistas imigrantes de várias gerações, gerando trocas culturais diversas. A permeabilidade entre jovens e adultos protagonistas de diferentes géneros musicais demonstra como as misturas culturais e geracionais estimulam os vínculos identitários e potenciam o crescimento artístico e as redes de procura de trabalho.

No sexto capítulo, intitulado “É assim que a música me constrói. Sonoridades brasileiras e interações criativas no Bairro Alto”, a partir de um estudo etnográfico centrado neste bairro de Lisboa, vem à tona a importância das redes de sociabilidade na procura de oportunidades de trabalho e na concretização de objetivos pessoais. Na intersecção dos conceitos de lugar, circuito e carreira, desvendou-se o modo como os músicos brasileiros circulam pela cidade e dão novos significados aos espaços públicos por via das suas manifestações culturais. Outro aspeto muito explorado neste capítulo, prende-se com a ausência de lugares de consagração entre os músicos brasileiros que atuam localmente. Não obstante as dificuldades de afirmação profissional, a prática artística para esses músicos é contrabalançada por intensas sociabilidades, em que as esferas do trabalho e do lazer estão intimamente relacionadas.

Os artistas nacionais de países terceiros à União Europeia contribuem para a diversidade do campo artístico em Portugal, assim como para o ecletismo e a riqueza culturais e artísticas das nossas cidades. A investigação desenvolvida revela que o nosso país perdeu parte do seu poder de atração para estes artistas, fazendo com que muitos usem Portugal e, particularmente, a cidade de Lisboa como portas de entrada na UE e com que outros estejam a viver em situações de precariedade, procurando os seus rendimentos em trabalhos não artísticos. Estes resultados levaram-nos a uma reflexão sobre as condições do trabalho artístico em Portugal para estes indivíduos e à elaboração de sugestões para políticas públicas no sentido de favorecer a sua inclusão social, para que Portugal se possa afirmar como um importante polo de interculturalidade na Europa e no mundo.

CAPÍTULO 1.

IMIGRAÇÃO E TRABALHO ARTÍSTICO: UM ESTADO DA ARTE

Nenhum estudo é autossuficiente. A identificação e discussão de estudos anteriores permitem-nos construir um olhar mais aprofundado sobre o tema em questão, fomentando a triangulação de resultados, a deteção de áreas ainda inexploradas e o avanço progressivo do conhecimento. Possibilita-nos igualmente esclarecer conceitos que serão, posteriormente, fundamentais no desenvolvimento da pesquisa e na interpretação dos dados produzidos.

No caso da pesquisa apresentada neste livro, podemos sistematizar o trabalho de revisão bibliográfica realizado pela equipa em cinco filões analíticos distintos, a que correspondem as cinco secções do presente capítulo: (1) os estudos sobre a relação entre imigração e mercado laboral; (2) as publicações internacionais sobre os imigrantes em profissões artísticas; (3) os trabalhos que têm procurado mapear a situação específica dos artistas imigrantes, em Portugal; (4) as pesquisas sobre percursos de vida dos artistas imigrantes, nomeadamente aquelas que se têm centrado nos processos de aprendizagem e integração nos “mundos das artes”; (5) as investigações sobre “circuitos” juvenis e urbanos, concebendo as práticas artísticas, não apenas como atividades laborais, mas também como elementos constituintes de – e produzidos por – quadros culturais, redes sociais e modos de vida mais amplos.

1. IMIGRAÇÃO E TRABALHO

Uma parte considerável do estudo dos fenómenos migratórios tem-se centrado na relação dos fluxos de pessoas com a oferta de trabalho e de emprego em diferentes territórios, o que conduziu à agregação de muitas pesquisas desenvolvidas neste âmbito na designada sociologia económica das migrações (Portes, 1999; Massey *et al.*, 2005; Sassen, 2007). Uma das linhas que cose boa parte da bibliografia existente é a *teoria do mercado de trabalho segmentado* ou *do mercado de trabalho dual* (Piore, 1979; Doeringer e Piore, 1985). Segundo estes autores, o

mercado de trabalho encontra-se estruturado em segmentos, com destaque para os segmentos primário e secundário, com diferentes oportunidades e escassas possibilidades de circulação entre eles. Estes segmentos são os polos de um *continuum* tomados como tipos ideais para descrever um conjunto de realidades específicas e heterogêneas. Por um lado, os postos de trabalho integrados no segmento primário caracterizam-se por salários elevados, estabilidade contratual, possibilidades de promoção e cumprimentos das normas regulamentares. Por outro lado, no segmento secundário temos postos de trabalho remunerados com salários baixos, acesso limitado a benefícios sociais, elevada rotação de trabalhadores e poucas possibilidades de construção de uma carreira. Equacionando a perspetiva da segmentação dos mercados de trabalho no quadro dos processos migratórios, Peixoto (2002) refere que se verifica que as populações autóctones rejeitam as fracas recompensas económicas e o baixo estatuto social associado a algumas atividades, os quais, por sua vez, atraem – e enclausuram – trabalhadores imigrantes, muitas vezes satisfatórios por comparação com as condições oferecidas no seu país.

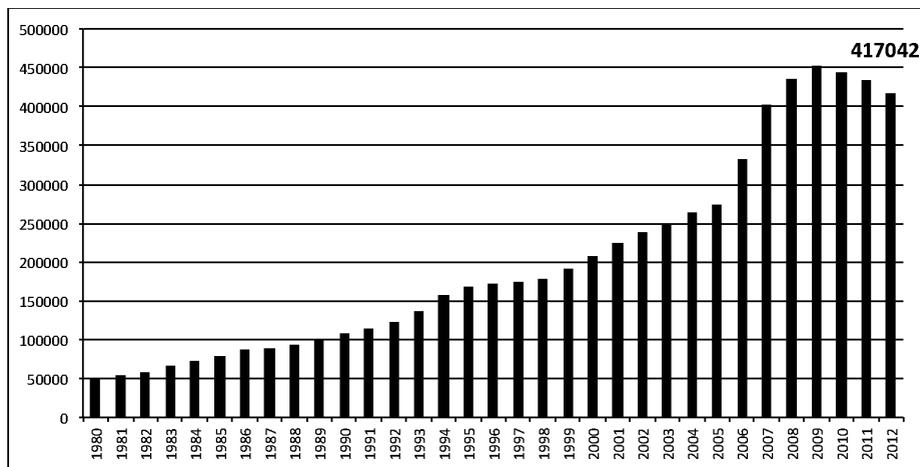
A teoria da segmentação do mercado de trabalho não afirma que a população imigrante ocupa posições exclusivamente no quadro do segmento secundário do mercado de trabalho. Portes (1999) sublinha que os modos de incorporação laboral dos trabalhadores imigrantes nas sociedades de destino são variados e propõe uma tipificação em quatro modalidades: mercado de trabalho primário, mercado de trabalho secundário, enclaves étnicos e minorias intermédias. Estas modalidades distinguem-se atendendo, nomeadamente, a dimensões como o volume e o nível de concentração espacial, a composição de classe na origem e no destino, a diversificação institucional interna e o grau de preservação da cultura étnica (Machado e Abranches, 2005). De acordo com Chiswick, Liang e Millar (2002), a condição de imigrante, as dificuldades com o idioma dominante e a demora no reconhecimento dos títulos universitários, entre outros fatores, configuram trajetórias de inserção destes atores sociais no mercado de trabalho com uma “curva em U”. Por exemplo, partindo de uma posição social média na sociedade de origem, o indivíduo perde-a no momento de chegada ao país de destino, sendo diversos os recursos (tempo, capitais materiais e simbólicos, redes sociais) cruciais para a sua potencial recuperação. Estas condicionantes concorrem para uma reformulação dos projetos

de vida após a chegada ao país de destino, tal como é frisado por Junior e Dias (2013) a partir de um estudo de caso dos imigrantes brasileiros em Londres.

As múltiplas relações existentes entre as dinâmicas migratórias e as transformações sociais e económicas das últimas décadas têm sido enfatizadas por perspectivas neomarxistas, no quadro, nomeadamente, da problematização do conceito de sistema-mundo (Castles e Kosack, 1985; Miles e Satzewich, 1990; Wallerstein, 1999; Sassen, 2007). Estes autores argumentam que a posição socioeconómica e a experiência das populações migrantes não podem ser compreendidas se não tomarmos em consideração a alteração – em curso – das estruturas de classe e de produção a nível local e global, mudança esta que é, ao mesmo tempo, produto e produtora da mobilidade geográfica da força de trabalho. As metrópoles assumem nesse processo uma posição destacada como polos exponenciais de atração, de desigualdade e de conflito (Burawoy *et al.*, 1991; Sassen, 2007). Os processos sociais associados à globalização e “financeirização” da economia, com o desmantelamento progressivo do estado social e a redução dos custos do trabalho, levaram à crescente utilização de novas formas flexíveis de trabalho, à deslocalização de atividades e à proliferação de contextos de insegurança para os trabalhadores, cujas trajetórias se tornaram mais frágeis e imprevisíveis (Beck, 2000). Menger (2005) afirma que o setor das artes adota as lógicas laborais daí decorrentes: o artista é uma encarnação possível do trabalhador do futuro, assumindo a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, mais exposto aos riscos de concorrência e às novas inseguranças das trajetórias profissionais.

Antecedendo a análise das especificidades das profissões culturais e artísticas, importa assinalar que Portugal tem sido descrito como um país quer de emigração, quer de imigração. O fenómeno migratório mais recente, que teve o seu início timidamente na década de 1980, progrediu paulatinamente na década de 1990 até se transformar radicalmente na primeira década do Século XXI, tanto em termos de intensidade como da composição dos fluxos (Góis e Marques, 2009; Peixoto, 2009; Pires, 2010). O aumento exponencial da população estrangeira em Portugal está patente na Gráfico 1.

Gráfico 1. População estrangeira com residência legal em Portugal



Fonte: Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (Ortiz e Azevedo, 2014)

Uma análise histórica da evolução das nacionalidades de origem dos imigrantes indica que, até à década de 1980, os estrangeiros em Portugal eram principalmente originários de países europeus, provenientes de países como Reino Unido, França, Alemanha e Espanha. A partir de então tem crescido de forma muito significativa e constante o número de imigrantes de origem africana, sobretudo de Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola, com uma concentração nas zonas urbanas e uma inserção predominante nos setores económicos mais desqualificados e mal remunerados em expansão, como a construção civil, para os homens, e o serviço doméstico para as mulheres (Pires, 2002; Malheiros e Vala, 2004; Casaca e Peixoto, 2010; Abrantes, 2014). Uma parte importante destes imigrantes caracteriza-se por trajetos laborais longos em Portugal e marcados por uma mobilidade profissional limitada, circunscrita aos segmentos económicos menos valorizados, embora com algumas mudanças de área profissional e pequenas melhorias das suas condições de trabalho (Machado e Abranches, 2005).

A imigração intraeuropeia, sobretudo a proveniente de outros países da UE, apresentava já um perfil distinto, com um predomínio de profissões técnicas e de empresários (Ferreira e Rato,

2000; Pires, 2003). Além do mais, por motivos económicos e legais, os fluxos migratórios da UE consistiam quase exclusivamente em entradas e saídas, sendo marginais os processos de aquisição de nacionalidade portuguesa. Já entre os imigrantes de origem lusófona (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP e Brasil), as naturalizações superavam as saídas, indicando uma tendência para a fixação em Portugal (Pires, 2002).

No decurso da década de 80, a crise brasileira do endividamento externo, o crescimento económico em Portugal e a queda do preço do petróleo provocaram não só um aumento dos fluxos migratórios de origem brasileira, mas também alterações no seu padrão socioprofissional, visto que a maior parte dos novos imigrantes eram quadros pertencentes à classe média (Ferreira e Rato, 2000). A existência de uma língua comum e de referentes culturais facilitadores da integração social destes imigrantes em Portugal, bem como o facto de estes beneficiarem de um estatuto particular de igualdade de direitos no plano jurídico, atraiu muitos brasileiros para Portugal (Góis *et al.*, 2009).

Justapondo dados dos Censos de 1991 e de 2001, pudemos perceber uma mudança do seu perfil migratório, com o aumento de indivíduos menos qualificados num mercado de trabalho cada vez mais flexibilizado e precário. Este novo perfil da imigração de origem brasileira coincidiu com o seu grande aumento, a partir dos anos 90, processo que ficou conhecido como a “segunda vaga” de imigração (Góis *et al.*, 2009).

Desde 2009, com o início dos impactos da crise económica e financeira em Portugal, os fluxos migratórios sofreram algumas alterações. Por um lado, notamos a desaceleração e a diminuição da imigração (Ortiz e Azevedo, 2014). Por outro lado, verificamos um aumento dos movimentos de retorno ao país de origem, em particular de cidadãos de origem brasileira, como indicam os dados da Organização Internacional das Migrações. Quanto à emigração, assistimos a um aumento acelerado das saídas de cidadãos portugueses, quer com elevadas qualificações, quer com baixas qualificações (Padilha e Ortiz, 2012). Investigações recentes mostram ainda um aumento da vulnerabilidade dos vínculos laborais em Portugal e uma permanência desproporcional de imigrantes nos segmentos mais desfavoráveis do mercado de trabalho, onde se

cruzam com outros grupos populacionais como os jovens, as mulheres e outros trabalhadores pouco qualificados (Casaca e Peixoto, 2010; Peixoto, 2011; Cerdeira *et al.*, 2013). Segundo estes estudos, as suas trajetórias permanecem instáveis, comportando um elevado risco de desemprego, uma escassez de tempo e de oportunidades para a aprendizagem e qualificação profissional e uma elevada incidência de sinistralidade laboral.

No entanto, os movimentos migratórios não podem ser circunscritos a uma lógica economicista de “*push and pull*”, como entendia a perspectiva neoclássica (Massey *et al.*, 2005). Os motivos a eles subjacentes são múltiplos e variados; o fenómeno migratório é heterogéneo, multifacetado, com dinâmicas em permanente transformação. São disso exemplo os mercados de trabalho culturais e artísticos, para os quais voltamos agora a nossa atenção.

2. IMIGRANTES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A relação entre atividades artísticas e processos migratórios tem sido pouco estudada, no âmbito das ciências sociais, mas começa a merecer uma maior atenção, a nível internacional, não apenas pela crescente visibilidade social das produções artísticas associadas a comunidades imigrantes, mas também pelo reconhecimento da importância desta relação para os processos mais latos de acolhimento, afirmação e integração destas populações. Ainda assim, os processos de formação e integração (ou exclusão) dos imigrantes nos circuitos artísticos permanecem relativamente desconhecidos.

Na introdução a uma obra coletiva que se tornou seminal neste campo, DiMaggio e Fernández-Keller (2010) não deixam de estranhar essa escassez de estudos, nos Estados Unidos, atendendo à dimensão massiva que adquiriram os fenómenos migratórios nas últimas décadas, mas também à importância das artes para as comunidades imigrantes, como espaço de conforto, de interpretação das suas vidas e dos (novos) contextos em que estas decorrem, de integração laboral, de mobilidade social, de participação política, de reforço das solidariedades internas e de construção de uma identidade na sociedade de acolhimento, promovendo a

compreensão e combatendo os estigmas. Reportando-se ao caso europeu, Martinello (2015) confirma a falta de investigação sobre a participação dos imigrantes em atividades artísticas, face à dimensão, complexidade e relevância do tema, apontando algumas pistas para futuros projetos nesta área, remetendo para as questões das dinâmicas culturais, das relações sociais, das políticas urbanas, da participação política e das economias locais.

Estes trabalhos têm procurado, portanto, aprofundar e cruzar duas linhas de pesquisa. No âmbito dos estudos culturais tem-se constatado que a vivência dos indivíduos em diferentes contextos constitui um estímulo à produção artística original, dando origem a criações híbridas, quantas vezes na forma de reivindicação de uma cidadania cultural, dada a marginalização nas dimensões política e económica (Canclini, 2005). Por seu lado, estudos focados na dimensão económica têm demonstrado a crescente mobilização de redes sociais transnacionais, frequentemente de base familiar, nos processos migratórios, dando origem à formação de “empreendedores transnacionais” (Portes, Haller e Guarnizo, 2002). Tal como nota Kupferberg (2003), visto que as vias mais convencionais, seguras e institucionalizadas de integração e mobilidade ascendente tendem a fechar-se às comunidades imigrantes, o empreendedorismo torna-se uma via mais atrativa, sobretudo em atividades criativas, arriscadas e intensivas em mão-de-obra, mas pouco exigentes em termos de capitais económicos ou requisitos formais. A própria visibilidade massiva que alguns artistas imigrantes têm, a nível global, seria um incentivo para que os jovens imigrantes apostem em projetos deste tipo, de forma a suplantarem os estigmas que enfrentam, enquanto os autóctones podem ser demovidos por perspetivas mais seguras e institucionais de carreira.

Em contraste com o relativo otimismo destes contributos, outros trabalhos recentes têm vindo a analisar os obstáculos concretos que se colocam aos imigrantes na participação no campo artístico, sobretudo quando pretendem profissionalizar-se e viver dos rendimentos obtidos nesta área. O estudo de Borén e Young (2013) sobre os artistas em Estocolmo mostra que estes se caracterizam por padrões elevados de mobilidade, mas também um forte enraizamento local, o que promove digressões mais ou menos prolongadas, mas permanecendo o meio de origem como principal referência, à qual se tende a retornar. Segundo este estudo, os artistas não

emigram mais do que outros grupos profissionais e, apesar de uma retórica eminentemente cosmopolita, fazem-no, em primeiro lugar, devido a uma ponderação das condições laborais e de vida, não tanto devido à maior abertura cultural das cidades de destino. Estando as oportunidades de trabalho, frequentemente, dependentes de “conhecimentos tácitos” e redes informais, a inserção precoce no meio artístico nativo acaba por ser um fator de relativo fechamento, acentuado em períodos de crise económica.

Neste sentido, os autores assinalam como as instituições e, nomeadamente, as escolas de formação mais conceituadas em cada região, acabam por ser poderosas agências de regulação do campo, de reprodução endogâmica e de exclusão dos artistas imigrantes. Mesmo aqueles que emigram, tendem a fazê-lo para cidades de maior dimensão, onde podem “alargar o seu mercado”, sem cortar os laços com o seu meio de origem. O estudo nota, contudo, que esta questão é particularmente importante na idade adulta, em muitos casos associada à busca de independência e constituição de família, sendo as práticas de circulação bastante intensas na juventude, no quadro de processos de formação e experimentação, e voltando a aumentar no final das carreiras. Além disso, este estudo revela igualmente um peso crescente dos circuitos independentes, em que os fatores institucionais são menos decisivos e, logo, existe maior espaço para afirmação de artistas imigrantes.

Na mesma linha, o trabalho de Bergsgard e Vassenden (2015) explica o número reduzido de artistas provenientes de minorias étnicas, na Noruega, pelo facto de as artes serem um campo altamente institucionalizado, em que certos capitais culturais (formais e informais) e sociais, adquiridos quase sempre em quadros distintivos de socialização, no meio local, são requeridos para o acesso aos (poucos) lugares disponíveis. Embora reconheçam uma relativa abertura gerada pelos projetos independentes e comerciais, os autores assinalam o peso de ser proveniente de classes sociais favorecidas – preferencialmente com familiares já consagrados no campo artístico local – e de ter frequentado as escolas de artes mais conceituadas, nos processos de recrutamento, nos campos do teatro e da dança. Assim sendo, os artistas imigrantes acabam por ser apenas reconhecidos quando praticam um estilo considerado exótico e quando

os encenadores ou coreógrafos buscam especificamente alguém com essas características. Tendo em conta estes obstáculos e riscos, as próprias famílias imigrantes acabam por orientar os seus filhos para áreas como as engenharias ou a gestão, consideradas mais abertas e com mais perspectivas de mobilidade social ascendente.

Neste sentido, importa retomar a perspectiva de Pierre Bourdieu (1995) sobre a arte enquanto arena de conflitos e de relações de poder. Segundo o autor, a integração e a posição de cada agente num determinado “campo artístico” depende da sua trajetória de vida, no decurso da qual acumula e intercambia capitais económicos, simbólicos e sociais, desenvolvendo um modo específico de pensar, sentir e agir (um *habitus*), reconhecido pelos restantes elementos do campo. Analisar a origem e a trajetória de vida do indivíduo é então fundamental, no sentido de compreender o processo de formação do seu *habitus* e os modos de aquisição dos diferentes tipos de capitais reconhecidos no campo, bem como a sua historicidade própria, traduzida por um grau maior ou menor de institucionalização da autonomia relativamente a outros campos.

Esta questão conduz-nos à discussão sobre quais as fronteiras do campo das artes, ou seja, que agentes e que atividades devemos considerar “artísticos”. Esta questão não é tão simples como poderá parecer à primeira vista. Fará sentido, a este propósito, recuperar o conceito de “mundos da arte” de Howard Becker (1982), enquanto comunidades organizadas em torno da produção artística e reguladas por certas convenções específicas, compostas por uma multiplicidade de agentes que se dedicam a diferentes atividades: não apenas a criação artística original, mas também a formação dos artistas, a seleção das obras, a divulgação, a crítica, a reprodução, a comercialização, etc.

Esta conceptualização tem um impacto profundo no modo como concebemos a relação entre imigração e trabalho artístico. Por exemplo, o já referido trabalho de DiMaggio e Kelly-Fernández (2010) salienta o facto de as artes não apenas proporcionarem uma via para alguns imigrantes fugirem aos setores mais duros e desqualificados do mercado laboral, sem implicar necessariamente grandes investimentos económicos ou altas qualificações escolares, mas permitirem

também que muitos outros se integrem em ocupações diversas com alguma relação com a produção artística, nomeadamente em torno daquilo a que os autores designam como “mercados étnicos” emergentes. Embora estes nichos possam adquirir uma expressão económica, cultural e social importante, também é observável que alguns artistas imigrantes revelam alguma relutância em integrá-los, reconhecendo os riscos de segregação e buscando efetivamente uma posição em circuitos artísticos mais *mainstream*, “pan-étnicos” ou mesmo transnacionais.

3. ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL

Como vimos na secção anterior, a expressão numérica e o impacto socioeconómico dos fluxos migratórios sobre os mercados de trabalho culturais e artísticos têm sido sublinhados a nível internacional, nos últimos anos. Embora se trate de um tema relativamente inexplorado em Portugal, existem alguns estudos a partir dos quais pudemos ancorar a nossa investigação.

No que diz respeito às transformações recentes no exercício da atividade artística, Santos (2012) salienta a crescente maleabilidade da classificação das artes, a substituição involuntária da detenção de um emprego para a sequencialidade e simultaneidade de projetos e a transversalidade da combinação de diferentes situações ao desempenho da atividade artística. Estas observações corroboram pesquisas realizadas noutros países. A partir de uma análise extensiva de estudos empíricos sobre as profissões artísticas, Menger (1999) constata o domínio de modalidades flexíveis e precárias de trabalho, com as carreiras a funcionar de um modo bastante peculiar: os indivíduos assumem com frequência o papel de empresários de si mesmos (ainda que o seu estatuto oficial possa ser o de empregado por conta de outrem), os percursos e as oportunidades estão longe de ser lineares ou previsíveis e a educação formal nem sempre é determinante. Também Greffe (2002) escrutina a intermitência no trabalho artístico e menciona os mesmos elementos, sublinhando a noção do artista “quase-firma”, um artista que cada vez mais necessita de novas competências para *acrescentar valor* à sua trajetória. Essas competências podem ir, por exemplo, do domínio da gestão ao domínio das tecnologias da informação.

O trabalho de Farinha (2009), centrado na análise das competências exigidas aos profissionais das artes do espetáculo em contextos de mobilidade salienta como, para além das competências artísticas, é necessário possuir competências relacionais e comunicacionais para se trabalhar além-fronteiras. Não basta ser-se “criador ou intérprete”, é necessário ser-se também “gestor”, “investigador”, “relações públicas” e “poliglota” (Farinha, 2009). Embora a mobilidade seja um direito dos cidadãos da UE e as instituições europeias ponham ao seu dispor instrumentos que facilitam e promovem a livre circulação dos indivíduos, esta deve ser entendida como uma espécie de recurso e “capital social” que não se encontra acessível a todos os profissionais das artes e da cultura, o que acaba por ser resultado e causa de reprodução de desigualdades económicas, políticas, sociais e territoriais.

No âmbito do Observatório das Atividades Culturais (OAC) foram efetuados, durante a década de 1990, os primeiros trabalhos de caracterização das profissões artísticas e do emprego no setor cultural em Portugal, período igualmente marcado por uma grande expansão de estruturas artísticas e equipamentos. Os censos de 1991 mostram que as profissões artísticas relativas a três formas de expressão – artes plásticas e outras (incluindo escultores, pintores, fotógrafos e similares), artes performativas (músicos, bailarinos) e diversos profissionais do espetáculo – registavam uma taxa de crescimento na ordem dos 27% face aos dados de 1981 (Conde e Pinheiro, 2000).

Um inquérito aplicado às orquestras em 2002 apontava também para percentagens elevadas de músicos estrangeiros em Portugal, provenientes sobretudo de outros países da UE e de países do leste europeu, estes últimos chegados nos anos 90 e contratados especialmente para orquestras fundadas ou reestruturadas durante essa mesma década, como foi o caso da Orquestra Sinfónica Portuguesa (Conde, Martinho e Pinheiro, 2003). Em alguns casos estes imigrantes integraram também estruturas portuguesas ligadas ao ensino da música, conforme veio a confirmar-se mais tarde numa outra investigação (Nico *et al.*, 2007). Neste último estudo refere-se que se trata de indivíduos mais escolarizados do que a força de trabalho imigrante em geral e a sua vinda para Portugal está associada a um processo relacional estabelecido desde o estrangeiro com agentes ou estruturas específicas nacionais que os acolhem. O meio artístico em Portugal é, neste caso

em particular, encarado como uma oportunidade de desenvolvimento de uma carreira e como uma possibilidade de enriquecimento pessoal. Atendendo a estas especificidades, raramente estes profissionais convocam a sua própria autorrepresentação conceptual de “imigrantes” (Pires, 2003), já que também se trata de situações em que o amadorismo, a precariedade e a pluriatividade estão tipicamente ausentes. Mais recentemente, um estudo realizado pelo OAC (Gomes, Lourenço e Martinho, 2010) por via da aplicação de um “Inquérito à Mobilidade dos Artistas” corroborou as tendências presentes nos dados dos Censos 2001 e observadas noutros estudos (Nico *et al.*, 2007), ou seja, o elevado número de europeus, e europeus não-comunitários em particular, a trabalhar em entidades culturais e artísticas.

Sobre a presença de imigrantes no domínio da música em Portugal, expressão artística em que têm ganho apreciável visibilidade – tal como verificado noutros países por Martinello (2015) –, existem várias pesquisas recentes cuja atenção recai sobre as práticas de “música popular” e não tanto sobre as de “música erudita” (Gomes, Lourenço e Martinho, 2010). As experiências dos músicos cabo-verdianos na área metropolitana de Lisboa (AML), por exemplo, revelam uma congregação da vulnerabilidade típica dos mercados de trabalho artísticos com a precariedade que marca as trajetórias laborais dos imigrantes (Monteiro, 2011).

Destaca-se o facto de o campo musical cabo-verdiano na AML não ser profissionalmente institucionalizado, em parte porque os artistas envolvidos não têm a música como atividade profissional exclusiva. Trata-se de artistas intermitentes que exercem outras ocupações, nomeadamente nos setores da construção civil e da restauração. A maioria não é abrangida pelo regime de segurança social nem se encontra inscrita nas finanças, não usufruindo dos direitos sociais previstos no quadro do exercício de uma atividade profissional. Além disso, os poucos imigrantes que se dedicam a tempo inteiro à atividade musical envolvem-se tipicamente em múltiplos projetos e grupos, não se sujeitando, em nome da autonomia individual e de uma maior mobilidade no mercado de trabalho, ao estabelecimento de contratos (Monteiro, 2011). No que diz respeito aos músicos de origem brasileira, Guerreiro (2012) debruçou-se sobre os que atuam em Lisboa, em casas de entretenimento noturno (bares e restaurantes), mostrando

que a grande presença de brasileiros em Portugal e as redes de sociabilidade por estes formadas constituem um capital social fundamental.

Devemos ainda salientar que a mobilidade geográfica, tão comum no campo artístico e cultural, também promove o intercâmbio de ideias e práticas inovadoras entre os artistas e profissionais da cultura. A circulação transnacional de artistas amplia o público e aumenta as suas oportunidades de emprego, permitindo que se tornem mediadores entre contextos físicos e culturais, tal como mencionado por Ferro (2010) a partir do caso dos artistas plásticos de arte urbana. Contudo, é necessário considerar que nem sempre constitui uma mobilidade voluntária, já que muitos destes artistas “não são necessariamente pobres, como se dizia dos românticos, mas não têm profissão, não têm carreiras. Têm exposições, temporadas, reportórios, projetos, concertos, produções” (Ribeiro, 2000: 95). Para além da ampliação das redes de trabalho que muitas vezes proporcionam, as viagens que estes artistas fazem “apenas ligam teatros, *plateaux*, galerias, salas de montagem, palcos” (*Idem*, 2000: 93).

A abordagem do espaço dos imigrantes nos mercados artísticos e culturais exige, como ficou exposto, considerar as múltiplas tendências que caracterizam, ora os imigrantes, ora os artistas, sendo o seu cruzamento que permite compreender as especificidades dos segmentos dos mercados de trabalho que ocupam.

4. PERCURSOS DE VIDA: APRENDIZAGENS, ARTE E TRABALHO

Tal como se expõe nas secções anteriores, torna-se importante compreender a relação entre imigração e trabalho artístico, considerando os, frequentemente complexos e sinuosos, percursos de vida dos sujeitos e, em particular, os processos de aprendizagem que estão implicados na sua constituição enquanto artistas (e) imigrantes. Por outras palavras, recusamos uma redução do objeto de estudo a uma análise dos perfis, oportunidades e constrangimentos que enfrentam os imigrantes ao desempenho de ocupações artísticas em Portugal, procurando integrá-la numa compreensão de percursos de vida complexos, no qual se desenvolve um patri-

mónio singular de competências, identidades, valores, linguagens, disposições, sensibilidades, etc., que constituem a base do labor artístico e da identidade de artista. Neste sentido, utilizamos o conceito de socialização, de modo a incluir não apenas os processos de aprendizagem formal em instituições educativas, mas também aqueles que ocorrem, de forma duradoura, em contextos mais informais, entre familiares, amigos, vizinhos, projetos ou coletividades (alguns especificamente dedicados às artes) ou, inclusive, em processos autodidatas.

Além de capacidades cognitivas e operatórias diretamente mobilizadas na produção artística, incluindo a incorporação de referências comuns e de critérios estéticos socialmente aceites (e que podem eventualmente variar entre países de origem e de acolhimento), valerá a pena aqui mobilizar o conceito de “papel social”, no sentido de interiorização de um conjunto de expectativas associadas a uma determinada posição (e que podem igualmente variar entre contextos). Neste sentido, um artista – ou alguém que se pretende apresentar e afirmar como artista – enfrenta uma pressão para incorporar certos valores e disposições que estão socialmente associados a esta posição na sociedade. Caso não o faça, dificilmente será reconhecido e “vingar” como artista. De igual forma, o estatuto de imigrante ou a pertença étnica podem ser geradores de papéis sociais específicos. Como se desenvolvem e articulam estes conhecimentos?

A este propósito, será de reconhecer a importância dos processos de socialização primária, centrados no ambiente familiar durante a infância, na aquisição de estruturas profundas e duradouras que orientam os modos de pensar, sentir e agir, com grande peso nas práticas e consumos culturais (Berger e Luckmann, 1966; Bourdieu, 1984; Scherger e Savage 2010). No âmbito de processos migratórios, as práticas domésticas e os laços emocionais têm-se revelado mecanismos fundamentais no desenvolvimento de competências e valores, no seio das famílias, proporcionando alguma resiliência para lidar com situações de discriminação e delinquência (Soehl e Waldinger, 2012; Burt *et al.*, 2012).

Porém, podemos questionar este primado da socialização primária, à luz de estudos recentes que mostram igualmente o impacto decisivo dos percursos escolares no desenvolvimento de

padrões culturais (Levinson *et al.* 1996; Darmon, 2007), na aquisição de capital social (Cherng *et al.* 2013) e na (re)definição de trajetos de vida (Biesta *et al.* 2011). As próprias práticas e consumos culturais, sobretudo no âmbito de grupos de sociabilidade juvenis, constituem hoje importantes mecanismos de (re)socialização (Rácz e Zétényi, 1994).

Em sociedades marcadas pela individualização e reflexividade, devemos reconhecer que a socialização de qualquer indivíduo não deixa de ser marcada pelos múltiplos contextos em que interage, em distintas etapas de vida, os conflitos internos e os momentos de viragem, tornando a transferência entre experiências, a unidade do *self* e a consistência biográfica desafios centrais da sua existência (Lahire 2002; Beck e Beck-Gernsheim, 2002; Hackstaff *et al.* 2012). Todavia, não deixa de ser notável como a história de vida se tem revelado um *stock* estável de conhecimentos e expectativas, mesmo em contextos de transformação social profunda (Hoerning e Alheit, 1995).

Neste sentido, podemos distinguir um “eu” situacional, produzido na interação quotidiana em cada contexto de vida, de um “eu” autobiográfico, reconstituído pela consciência do indivíduo, ao estabelecer ligações e procurar sentidos entre as diversas experiências vividas ao longo da vida, através de um processo de ajustamento das experiências presentes às memórias passadas, bem como de reinterpretação do passado à luz dos acontecimentos mais recentes (Dubar, 2000).

A noção (subjéctiva) de “carreira”, propostas por Howard S. Becker (1982) e Ulf Hannerz (1980), afigura-se como conceito chave, a este propósito, permitindo-nos entender as relações dinâmicas e diacrónicas entre mobilidade social, inserção em estruturas institucionais (orquestras, companhias de bailado, e produtoras, entre outras) e a fluidez da experiência urbana na organização das diversas sequências de vida. Se é certo que muitos dos artistas imigrantes não têm acesso a uma carreira laboral, no sentido objetivo do termo, não significa que não reconstituam, de forma subjéctiva, um percurso pelas artes, com alguma acumulação em termos de conhecimentos, de reconhecimento e de redes sociais.

Em suma, afigura-se relevante aferir até que ponto e de que modo a socialização primária, geralmente no país de origem, e as múltiplas socializações secundárias, em diferentes territórios, são geridos pelos artistas imigrantes e contribuem para a sua formação e afirmação. Além disso, torna-se importante compreender como estes vários processos de socialização, ocorridos em diferentes etapas da vida e também em diferentes países, se podem (ou não) encadear, de forma a potenciar os processos de produção e performance artística, bem como o desenvolvimento de “carreiras artísticas”. Ou, dito de forma mais pragmática, como pode Portugal, enquanto sociedade de acolhimento, providenciar processos de socialização secundária que produzam, consolidem e enriqueçam percursos de formação artística de imigrantes.

5. CIRCUITOS ARTÍSTICOS: ENTRE O URBANO, O ÉTNICO E O GERACIONAL

Um dos objetivos centrais do presente estudo é, portanto, relacionar a atividade artística dos imigrantes com estruturas e dinâmicas sociais existentes na sociedade portuguesa atual, nomeadamente, na região de Lisboa. Como já vimos ao longo deste capítulo, conceitos como “mundos artísticos” (Becker, 1984) ou “campos artísticos” (Bourdieu, 1995) são importantes para conceber o espaço de relações que se estabelece em torno das diferentes expressões artísticas e, no qual, os diversos agentes (artistas ou não, imigrantes ou autóctones), dotados de recursos e posições específicos, interagem, de forma competitiva ou colaborativa, construindo códigos comuns e comunidades de pertença.

Recorremos igualmente ao conceito de “circuito”, no sentido de compreender e mapear os modos como as práticas artísticas e as interações que lhes estão subjacentes se inscrevem em espaços específicos (bairros, ruas, galerias, bares, estúdios, festivais, residências, etc.), com a sua geografia, materialidade, temporalidade e simbolismos. Não se trata apenas de reconhecer a existência destes lugares, mas também as profundas imbricações entre si, com grupos sociais específicos e com a cidade, como um todo, sem as quais se torna impossível compreender o seu significado e importância. Tal como refere Ferro (2015), a existência de

uma multiplicidade de movimentos por parte dos urbanitas, exige uma abordagem etnográfica de “fluxos urbanos” que abranja vários territórios por onde transitam os protagonistas das práticas analisadas.

Inspirando-nos nas etnografias sobre jovens na cidade de São Paulo (Magnani, 2005), a noção de circuito permite acompanhar a espacialização das práticas artísticas e o modo como modelam as suas carreiras artísticas. Nas palavras do autor:

[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 [...] 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. (Magnani, 2002: 23 - 24)

Para a definição (e delimitação) destes circuitos podem contribuir diferentes fatores. Um deles é a identidade étnica. Por exemplo, vários autores descrevem a língua e a música como os elementos centrais da identidade cabo-verdiana (Sieber, 2005; Batalha e Carling, 2008; Monteiro, 2011). Neste sentido, o crioulo e os vários ritmos criados e adotados pelos cabo-verdianos são os pilares que sustentam uma “comunidade imaginada”, espalhada pelo mundo, unindo as ilhas, a diáspora e os seus “filhos” (Anderson, 2006). É, neste sentido, que podemos questionar se existirão, em Lisboa, circuitos artísticos cabo-verdianos, brasileiros, indianos, ucranianos ou de filiações mais sincréticas como circuitos artísticos africanos e latino-americanos, relacionando-os não apenas com as estruturas e culturas de origem, mas também com processos de integração ou segregação nas sociedades de acolhimento.

Um segundo fator é, sem dúvida, a idade e, sobretudo, a filiação geracional. Como têm observado investigações anteriores, as várias gerações de uma mesma comunidade étnica expressam-se de formas complexas e diversas, em termos artísticos, adotando estilos próprios (Sieber, 2005; Monteiro, 2009). Tem-se distinguido uma produção artística mais tradicional, por parte de imigrantes mais velhos e recentes, de estilos mais cosmopolitas, híbridos e/ou

experimentais, por parte de segmentos mais jovens e mais enraizados no país de acolhimento, frequentemente descendentes de imigrantes. No entanto, as investigações têm mostrado que tal dualidade é redutora, face a uma pluralidade de referências e posicionamentos.

Esta questão remete-nos para os estudos sobre gerações e, em particular, sobre as identidades juvenis. Embora a idade seja um eixo estruturante na organização social de qualquer sociedade, o critério etário na compreensão do conceito de juventude apresenta um fraco cariz explicativo. A “juventude é apenas uma palavra”, disse Bourdieu (2003) para colocar em evidência a arbitrariedade das divisões de idade e a necessidade de as pensarmos de modo interligado. A juventude é fundamentalmente uma construção sociocultural e não uma condição natural e universal do desenvolvimento humano. Assim, o conceito adquire significados diferentes em cada sociedade, varia ao longo da história e depende das características dos indivíduos em causa: idade, género, classe, etc. Para destacar essa heterogeneidade, vários autores optaram por uma perspetiva pluralista de conceber a juventude (Canclini, 2012; Feixa, 1999; Pais, 1993), incorporando a multiplicidade de identidades, de trajetórias e de projetos de vida (Velho, 1994).

Diferente da idade cronológica, a temática das gerações relaciona-se com a história e a cultura de uma sociedade, enquadrando a socialização dos seus membros num contexto histórico específico. Por isso, as transformações de cada época tendem a produzir marcos interpretativos comuns a uma mesma geração, fruto de uma memória social partilhada. É neste sentido que podemos dizer que “cada geração pode ser considerada, até certo ponto, como pertencente a uma cultura diferente, na medida em que incorpora em sua socialização novos códigos e destrezas, linguagens e formas de perceber, de apreciar, classificar e distinguir” (Margulis e Urresti, 1996: 18).

As sociabilidades e os estilos de vida partilhados entre os grupos de pares ganharam maior relevo enquanto modelo de referência para os jovens nos dias de hoje, o que “continua a legitimar a admissão da hipótese segundo a qual algumas normas e padrões de comportamento geralmente aceites pelos adultos não são seguidos pelos mais jovens e vice-versa” (Pais, 1993:43).

Contudo, a “sucessão geracional” não pode ser tomada como o “eixo principal da mudança” (Feixa, 1993:34), já que não se pode estabelecer uma “correspondência [...] entre uma faixa de idade e um universo de interesses culturais comuns” (Pais, 1993:43). Outras variáveis relevantes devem ser consideradas na análise da juventude, tais como geração, classe, gênero, território, etnia e estilo, claro está considerando a sua vinculação aos contextos históricos, culturais e sociais (Feixa, 1999).

Na nossa sociedade os jovens percorrem caminhos de vai e vem, onde predomina a incerteza e a reversibilidade dos processos de passagem para a vida adulta. Devido a um maior esbatimento dessas fronteiras (Pais, 2009), as definições de jovem e adulto tornaram-se crescentemente voláteis e flexíveis. Assim, Feixa (2011) questiona se ainda hoje podemos falar da juventude como uma fase de transição. A condição natural (a idade) não coincide, necessariamente, com o estilo de vida e um conjunto de signos associados hegemonicamente à juventude. É nesse sentido que podemos dizer que há “jovens não juvenis” e “não jovens juvenis” (Margulis e Urresti, 1996:22). Para resolver tal paradoxo e pensar a juventude e a experiência da *idade adulta* na heterogeneidade e desigualdade de situações que as caracterizam, destacaram-se as noções de moratória social e moratória vital (*idem*). A primeira está relacionada com o afastamento dos jovens das responsabilidades do mundo laboral e da vida adulta, um adiamento legitimado pela necessidade de amadurecimento e aquisição de competências escolares que os preparem para uma vida autónoma. Esse período de menor exigência e relativa despreocupação, não é vivido de igual forma pelos jovens oriundos de setores mais desfavorecidos, forçados a ingressar desde cedo no mercado de trabalho. Destituídos de dinheiro e suporte familiar para concretizarem plenamente o estilo de vida e os signos juvenis, eles desfrutam apenas de uma moratória vital, uma espécie de “capital temporal e energético” (*ibidem*: 20) comum a todas as classes.

O maior esbatimento das fronteiras geracionais levará a uma maior interação entre diferentes gerações? Provavelmente. Hoje, as fronteiras galgam-se constantemente, devido a “transições descontínuas” (Feixa, 2011) e a uma certa “promiscuidade geracional” que tornam os atributos juvenis acessíveis independentemente da faixa etária (Vianna, 1997: 9). Se, por um lado,

a diversidade de estilos juvenis é acompanhada por fronteiras mais fluidas no que se refere aos marcos geracionais e ritos de transição para a vida adulta (Pais, 2009), por outro, o maior acesso à Internet e a uma série de dispositivos tecnológicos fortalece os vínculos de apoio entre os artistas de distintas gerações, assumindo os jovens um papel de maior destaque no “mundo digital” (Almeida *et al*, 2013; Canclini, 2012; Feixa, 2011).

Em suma, não se pode negar que as manifestações artísticas migrantes, bem como os circuitos que as enquadram e potenciam, mantêm alguma relação com a origem geográfica, a faixa etária ou o tempo de permanência no país de chegada. Não obstante, há outras variáveis que complexificam o modo como os recursos culturais e estéticos são incorporados pelos indivíduos, entre os quais o estilo de vida, o percurso biográfico, as redes de sociabilidade e a estratégia de adaptação adotada no contexto de vida. Assim, essas produções artísticas devem ser analisadas sob uma matriz não essencialista que leve em conta as trocas culturais, possibilitadas pela capacidade dos atores de “manejar tipos simbólicos diferentes” e/ou criar produtos culturais híbridos a partir de múltiplas combinações possíveis (Hannerz, 1998:37).

CAPÍTULO 2.

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA: MULTIPLICIDADE E COMPLEMENTARIDADE DE ABORDAGENS

A investigação realizada ancorou-se num conjunto de procedimentos consolidados numa metodologia adequada aos objetivos gerais e específicos de cada operação de pesquisa. Com um carácter simultaneamente extensivo e intensivo, este cruzamento de abordagens permitiu uma riqueza de análise do objeto de estudo, a qual apenas foi possível porque se adotou uma perspetiva de complementaridade das várias opções tomadas.

Os objetivos da investigação foram alcançados através da mobilização e combinação de três abordagens metodológicas: a análise estatística de perfis socioprofissionais de artistas imigrantes em Portugal, a pesquisa etnográfica centrada nas práticas e nos circuitos construídos por músicos imigrantes brasileiros e cabo-verdianos no Bairro Alto, na Cova da Moura e bairros limítrofes do Concelho da Amadora e a abordagem biográfica das trajetórias de vida de artistas imigrantes ligados a um leque variado de expressões artísticas. No âmbito da pesquisa que baseia este livro foram realizadas 53 entrevistas semi-diretivas e em profundidade.

Detalha-se seguidamente cada uma das três abordagens, as quais foram mobilizadas num mesmo período de tempo, tendo sido adotada uma perspetiva relacional de diálogo, em cada momento, das análises desenvolvidas. Podemos incluir o desenho metodológico desenvolvido nesta pesquisa no domínio de uma “abordagem avançada de métodos mistos” (Creswell, 2014: 227), no âmbito da qual se trabalharam vários tipos de dados, de cariz quantitativo e qualitativo, tendo sido usados os dados de cada uma das abordagens para explorar pistas de trabalho com recurso às variadas ferramentas ao nosso dispor e as quais exploraremos de seguida.

Importa ainda especificar que a pesquisa contemplou a realização de um conjunto de oito entrevistas semiestruturadas a atores chave associados a estruturas artísticas e culturais relevantes no quadro do objeto de estudo. Estas entrevistas foram fundamentais para conhecer o campo em análise, tendo potenciado um conjunto de contactos para a realização do trabalho etnográfico, assim como para a seleção e realização das entrevistas de cariz biográfico.

1. MAPEAMENTO E CARACTERIZAÇÃO SOCIOPROFISSIONAL DOS ARTISTAS IMIGRANTES

Procedemos ao desenvolvimento de uma estratégia de análise extensiva e quantitativa, centrada no mapeamento e caracterização socioprofissional dos artistas imigrantes, cuja definição se encontra na intersecção entre o grupo dos imigrantes e o grupo dos artistas em Portugal².

Para realizar a análise, foi necessário tomar opções que nos permitissem ultrapassar duas dificuldades: por um lado, as atividades artísticas e culturais encontram-se dispersas na hierarquia e agregação profissional proposta pela Classificação Nacional de Profissões (CNP)

2 As opções metodológicas relativas ao mapeamento e caracterização socioprofissional dos artistas imigrantes foram tomadas e operacionalizadas em conjunto por Lígia Ferro, Magda Nico, Manuel Abrantes, Luísa Veloso e Tiago Caeiro.

3 As duas designações referem-se ao mesmo documento de classificação das profissões, cuja designação foi alterada. Ao longo do texto será feita referência à classificação com a sigla CNP.

4 Enquanto o conceito de estrangeiro remete para a nacionalidade do indivíduo, o conceito de imigrante remete para um movimento de fronteira e para a entrada e fixação de um cidadão, por um período superior a um ano, em território português (Nico *et al.*, 2007). Ou seja, há imigrantes que não são contabilizados como população estrangeira, porque podem já ter adquirido a nacionalidade portuguesa e há estrangeiros que já nasceram em Portugal e que nunca tiveram uma experiência migratória (Gomes, 2014).

e pela Classificação Portuguesa das Profissões (CPP)³, o que dificulta a caracterização da composição e da distribuição interna dos trabalhadores artísticos pelo campo; por outro lado, houve que atender à identificação de imigrantes nas bases de dados oficiais, já que, não se tratando de um estatuto legal e detendo definições éticas e jurídicas diversas, complexas e fluidas, a variável “imigrante” como característica do indivíduo, encontra-se omissa das estatísticas oficiais, pois estas incidem especificamente sobre a população estrangeira residente em Portugal (o que não equivale à população imigrante existente em Portugal)⁴. Assim, a nacionalidade estrangeira dos indivíduos foi considerada como *proxy* do estatuto de

imigrante, na esteira do que tem sido feito em estudos extensivos sobre migrações em Portugal (Peixoto, 2008; Góis e Marques, 2009; Pires, 2010; Cerdeira *et al.*, 2013).

Ao aprofundar o conhecimento sobre a temática em análise, deparámo-nos com a ausência de dados que permitissem mapear e caracterizar a composição e a evolução dos campos artísticos e culturais em Portugal, à imagem do que se tem verificado noutros países (Menger, 1999; Menjívar, 2010). Isto é especialmente evidente no que se refere à análise da presença e dos perfis socioprofissionais de artistas estrangeiros. Procurámos assim desenvolver e afinar uma via de análise extensiva recorrendo aos dados dos Recenseamentos Gerais da População Portuguesa (Censos).

A análise baseada em dados dos Censos apresenta várias vantagens, de entre as quais se destaca a fiabilidade e comparabilidade dos dados com anos e estudos anteriores, o rápido e fácil acesso aos mesmos, a possibilidade de ter uma abordagem diacrónica e a inclusão de todo o universo, isto é, da população ativa. Este manancial de dados não inclui, obviamente, formas mais informais de exercício de atividade artística e por motivos de anonimato, não fornece dados das profissões desagregados a 3 dígitos. Assim, e de modo a superar estas limitações, foi adotada uma estratégia já utilizada em estudos anteriores (Nico *et al.*, 2007), a qual se apresenta seguidamente.

Dadas as possibilidades de acesso e a avaliação da qualidade/adequabilidade das bases de dados consideradas, foi realizada a recolha, o tratamento e a análise de bases de dados estatísticos dos Censos de 2001 e 2011 do Instituto Nacional de Estatística (INE). Tal tarefa exigiu efetuar um triplo exercício para caracterizar o campo artístico e a participação que nele tem a população estrangeira.

Em primeiro lugar, com o objetivo de alcançar uma perspetiva diacrónica e de confronto de dois momentos distintos, consideraram-se os anos 2001 e 2011, chegando-se a uma análise da evolução do perfil de trabalho artístico em Portugal.

Em segundo lugar, selecionámos diferentes grupos de nacionalidades: portuguesa (grupo de controlo principal), de outros estados membros da União Europeia (UE)⁵ (grupo de controlo secundário) e de países terceiros (grupo alvo de estudo mais pormenorizado). A consideração de grupos de controlo está associada à preocupação em atender ao facto de que a análise sociológica constitui também um exercício comparativo, na senda de autores clássicos como Durkheim e Weber, que usaram o método comparativo numa tentativa de explicar e compreender o que está visível num contexto e invisível noutra (Burke, 1980: 33).

Em terceiro e último lugar, com o objetivo de identificar a especificidade do trabalho artístico, nomeadamente aquele desenvolvido por estrangeiros, optámos por tipificar as categorias profissionais utilizadas pelas fontes oficiais em profissões artísticas e profissões não artísticas. Em Portugal, as atividades artísticas e culturais encontram-se dispersas na CPP. Foi por isso

5 A integração deste grupo de controlo justifica-se pela especificidade de percursos e integração profissional nas artes dos indivíduos com estas origens, encontrada em estudos sobre estas populações (Nico *et al.*, 2007) e pela possibilidade, através da comparação com este grupo, de questionar e de relativizar dicotomias como “trabalho qualificado *versus* trabalho pouco qualificado” e “mobilidade profissional *versus* imigração económica”.

6 No código 265 – Artistas Criativos e das Artes dos Espetáculos – incluem-se profissionais tão díspares como artistas de artes visuais, compositores, músicos e cantores, bailarinos e coreógrafos, atores. Ao mesmo tempo, constata-se o já referido excesso de dispersão: a título ilustrativo, nas profissões artísticas mais afastadas das classificadas pelo código 265 estão os “Outros técnicos de nível intermédio das atividades culturais e artísticas”.

7 A lista das profissões identificadas para 2001 consta em Nico *et al.* (2007). A classificação das profissões em 2011 na CPP segue a mesma lógica. No entanto, dado que as profissões aparecem mais agregadas (em categorias “outros”) do que em 2001, acabou por se identificar um menor número de profissões artísticas a seis dígitos.

necessário proceder a uma recodificação para distinguir as profissões artísticas das restantes. Esta tarefa foi condicionada pela ausência de uma desagregação dos dados por parte do INE que permitisse efetuar uma abordagem mais próxima das atividades artísticas, que os disponibiliza apenas a três dígitos (em vez da classificação a seis dígitos presente na CNP).⁶ Para fazer face a estes problemas de classificação, contagem e comparabilidade, replicámos para os dados de 2011 a mesma estratégia que se revelou profícua em investigações prévias para 2001 (Nico *et al.*, 2007), agregando categorias profissionais com base na sua composição artística interna.⁷ Assim sendo, só nos foi possível recodificar – agregando em categorias relacionadas com a natureza mais ou menos artística das atividades desenvolvidas – os grupos profissionais a três dígitos. Os grupos a três dígitos são compostos por várias profissões na CNP. Deste modo, a presença de profissões artísticas

e culturais nos grupos profissionais a três dígitos pode ser total, maioritária, minoritária ou nula, a qual é medida apenas em termos terminológicos e não contabilizáveis. Trata-se de uma recodificação da natureza dos grupos profissionais e não da distribuição e expressão quantitativa do exercício das profissões que o compõem. Como foi referido, seguimos um conjunto de procedimentos similares ao usado por Nico *et al.* (2007), percorrendo as seguintes etapas de recodificação dos grupos profissionais para a análise, a saber:

- a) identificação das profissões artísticas e culturais na CNP a seis dígitos;
- b) identificação da proporção detida por estas profissões a seis dígitos em cada um dos códigos a três dígitos;
- c) recodificação dos códigos a três dígitos em:
 - categoria da CNP genericamente artística e/ou cultural (GAC) e, dentro desta: CNP totalmente artística e/ou cultural (TAC), contemplando a totalidade das profissões a seis dígitos, no interior do grupo profissional a três dígitos classificada como artística e/ou cultural; CNP maioritariamente artística e/ou cultural (MAC), aplicada quando mais de metade das profissões a seis dígitos, no interior do grupo profissional a três dígitos é artística e/ou cultural;
 - categoria da CNP genericamente não artística e/ou cultural, contemplando: CNP totalmente não artística e/ou cultural, nos casos em que a totalidade das profissões a seis dígitos, no interior do grupo profissional a três dígitos não é artística e/ou cultural; CNP predominantemente não artística e/ou cultural, quando mais de metade das profissões a seis dígitos, no interior do grupo profissional a três dígitos não é artística e/ou cultural.

Se na abordagem de cariz mais descritivo a opção foi focar a análise nas profissões GAC aprofundando, a partir destas, a abordagem do subconjunto das TAC, já na análise de correspondências múltiplas, detivemos a atenção nas profissões MAC e TAC, já que ambas são segmentos das GAC e, logo, mutuamente exclusivas.

Depois de selecionadas e solicitadas as bases de dados, procedemos às recodificações necessárias para o desenvolvimento dos exercícios comparativos definidos. A análise contou não apenas com as variáveis de base – nacionalidade e atividade profissional desenvolvida –, mas

também com variáveis clássicas da sociografia, tais como idade, sexo, situação na profissão, nível de escolaridade, condição perante o trabalho e área de residência.⁸

O referido exercício foi seguido, para redução e ilustração dos resultados, de análises de correspondências múltiplas (ACM)⁹ que permitiram identificar alguns grupos homogêneos e assim definir perfis de exercício de atividade artística por estrangeiros em Portugal.

2. ABORDAGEM ETNOGRÁFICA: CIRCUITOS MUSICAIS DO BAIRRO ALTO (LISBOA) E DA AMADORA

Um segundo procedimento adotado consistiu na pesquisa etnográfica realizada no Bairro Alto e na Amadora, a qual se estruturou fundamentalmente em quatro técnicas de recolha de dados: a observação participante, o registo de diário de campo, a entrevista (semi-diretiva e em profundidade) e a recolha de imagem na lógica teórico-conceitual da sociologia e da antropologia visuais. A pesquisa online constituiu também uma importante fonte de dados, a qual permitiu também complementar e contrastar a informação recolhida através de outras técnicas.

Vejamos seguidamente a abordagem adotada na etnografia realizada no Bairro Alto, para nos determos posteriormente na efetuada na Amadora¹⁰.

8 Para efeitos de sistematização e comparação das áreas de residência, privilegiámos a repartição do território português à escala NUTS II: Norte, Algarve, Centro, Lisboa, Alentejo, Madeira e Açores.

9 Método de análise de dados “particularmente apropriado à abordagem simultânea de múltiplos indicadores e ao tratamento de variáveis qualitativas” (Carvalho, 2008:15), que permite representá-las graficamente como um “sistema multidimensional de coordenadas” (Bourdieu citado por Carvalho, 2008: 20).

10 O trabalho de campo aprofundado foi realizado por Ricardo Bento, no caso do Bairro Alto (com orientação de Lúcia Ferro e Graça Cordeiro), e por Pedro Varela, no caso da Amadora (com orientação de Otávio Raposo e Lúcia Ferro).

Foi realizado um recorte empírico espacial, primeiramente em torno de um conjunto de bares da Rua da Atalaia, localizada no Bairro Alto, em Lisboa, recorrendo a observações e conversas informais, na medida em que concentrava uma sucessão de bares com música brasileira ao vivo, onde trabalhavam vários músicos imigrantes brasileiros. A observação concedeu uma progressiva familiarização com o quotidiano de alguns destes músicos brasileiros, através da presença sistemática e intensiva nos bares durante a

sua atuação e do acompanhamento destes músicos na circulação por outros locais de visita e permanência antes e depois da atuação. Podemos dizer que o contacto direto com o espaço de atuação dos músicos e posterior circulação com eles por outros lugares, conduziu ao desenvolvimento de uma relação de confiança que foi abrindo portas para outros espaços e dimensões da sua vida pessoal. Através da observação, identificámos situações associadas às diferentes práticas musicais: atuações em salas de concerto, improvisos, ensaios e interações na rua. Noutro plano, procedemos à seleção de alguns músicos para entrevistas aprofundadas e, ainda, pesquisa *online* das páginas *facebook*, audição de música, agenda de eventos e visualização de performances em vídeo.

A identificação de circuitos de música brasileira permitiu-nos obter uma visão dinâmica e integrada da vida cidadina destes músicos, conjugando os seus circuitos de sociabilidade com a construção das suas carreiras, em situações e lugares concretos. Este cruzamento criou condições para explicitar a relação entre as várias mobilidades, sociais e espaciais, e o papel que os vários lugares onde atuam desempenham, tanto ao nível da construção das suas redes de suporte e de afinidade, como ao nível da transformação do espaço urbano de Lisboa. Neste sentido, os “músicos imigrantes brasileiros” não são identificados por um atributo de alteridade que os tornaria “*outsiders duradoiros*” (Agier, 2012: 491), nem olhados como um coletivo exterior, exótico, justaposto à vida “local” de uma cidade, mas são parte integrante do quotidiano desta cidade e agentes da sua mudança.

A partir da complementaridade entre lugares e movimento, fomos delimitando o terreno etnográfico através de um diálogo entre, por um lado, uma ancoragem territorial em torno dos espaços de afinidade locais e situações protagonizadas pelos músicos (Agier, 2011) e, por outro, uma etnografia de fluxos (Ferro, 2015) focalizada na sua mobilidade entre diferentes práticas locais e percursos transnacionais. Deste modo, organizámos a pesquisa em torno da relação entre práticas, espaços e equipamentos que, mesmo sem contiguidade entre si, são identificados e utilizados por aqueles que partilham interesses e valores similares (Magnani, 2005). A estratégia etnográfica favoreceu, assim, através de uma focalização nas trajetórias individuais

devidamente contextualizadas, um aprofundamento do conhecimento sobre os seus percursos de trabalho, estilos de vida e formas de inserção urbana por via das expressões artísticas, na vida de uma cidade cosmopolita como Lisboa. Nesta perspetiva, a espacialização das práticas musicais e sociais seguiu a noção de circuito (Magnani, 2005), permitindo apreender como o dinamismo da vida urbana passa pela diversidade de contextos espaciais e de como estes transformam recursivamente as práticas e as representações simbólicas destes artistas.

Num primeiro momento, realizámos conversas informais em diferentes situações de acesso ao terreno, com registos sistemáticos no diário de campo, de momentos concretos e indicações sugeridas para análise, organizando os conteúdos empíricos entre observações e reflexões. Posteriormente, as sete entrevistas gravadas centraram-se na vida dos músicos, nos seus laços de amizade e parentesco, na situação económica, nos lugares que frequentavam, nos momentos de lazer e nas aspirações profissionais e pessoais. As decisões que tomámos relativamente à relevância dos entrevistados tiveram também em conta os pontos de vista de alguns facilitadores que abriram caminho para lugares semiprivados, como o caso de um estúdio de ensaios e gravação e algumas associações onde os músicos se encontravam, nos quais foi possível delinear estratégias mais claras no que diz respeito às relações e interesses que uniam os informantes.

Mais tarde, houve a preocupação de aprofundar a história de quatro dos músicos entrevistados, tendo em conta as relações que mantinham com os diferentes bares para, deste modo, assegurar que os lugares mais significativos destas práticas na Rua da Atalaia fossem analisados¹¹. As entrevistas gravadas surgiram como forma de dar rigor e detalhe às vozes dos músicos com quem falámos. Assim, as entrevistas em contextos privados ou semiprivados, favoreceram um sentimento de reconhecimento mútuo, o que libertou o diálogo para lá dos tópicos que estavam previamente definidos e permitiu aceder aos espaços mais reservados que sustentavam as redes de sociabilidade destes atores. Neste sentido, as conversas para além de ajudarem a compreender os

seus percursos, facultaram o entendimento das suas redes de relações.

11 Alguns bares como o Espalhafato, o *Portas Largas* e o *Marganês* constituíram os espaços de observação sistemática mais relevantes.

O registo fotográfico e em vídeo, serviram como ferramentas de análise dos concertos, documentando a presença do público, o aparato técnico e estético que era mobilizado pelos músicos e a observação dos múltiplos locais por onde estes se movimentavam. Em alguns casos, a preocupação com o guarda-roupa, o reportório e a comunicação com o público modificavam-se consoante as audiências, os locais dos concertos, ou os projetos artísticos. Assim, a fotografia possibilitou a identificação e análise de pormenores que a atenção presencial não permitia assistir, dada a simultaneidade de situações e atores, tal como proposto por Ferro (2005). Por um lado, a fotografia e o vídeo digital, constituem formas de interagir numa situação em que se desenvolvem práticas musicais, facilitando o encaixe do investigador. Por outro lado, a documentação visual serve de suporte narrativo às descrições das notas escritas por intermédio das sínteses visuais que relacionam atores, contextos e situações.

Simultaneamente, o pesquisador surge num papel útil para com os atores enquadrados na pesquisa ao realizar registos visuais que podem servir para estimular a reflexividade e a autoestima dos artistas, através do reconhecimento das suas práticas. Tornou-se relevante fixar os momentos evanescentes dos concertos ao vivo, dos ensaios e improvisos, e noutra medida pelas possibilidades de divulgação do trabalho em diferentes canais de media ou comunicação. Neste sentido, alguns dos encontros e outros processos empáticos que são gerados pelas imagens que foram registadas, vão favorecendo o reconhecimento do papel do pesquisador, em grande parte pela visibilidade que pode ser alcançada por intermédio destes suportes (Ferro, 2005).

O recurso à pesquisa pela internet – *Facebook*, blogues e outros espaços virtuais de *social media* – foram mecanismos de reconhecimento e análise dos projetos quotidianos e carreiras destes músicos. Em alguns dos casos eram os próprios que indicavam os sítios *online* onde estavam os reportórios, as composições ou as influências que deveríamos ouvir para melhor entendermos as práticas musicais, mas também outras informações sobre as amizades e as relações de parentesco. Neste sentido foi interessante perceber como a maior parte dos artistas desta pesquisa geriam as suas páginas *online*, colocando vídeos, fotografias e convites para

encontros e espetáculos que iam realizar, estabelecendo uma agenda profissional e pessoal muito próxima com o público e os amigos que os seguiam. Esta informação foi da maior importância para conhecer melhor alguns dos percursos destes músicos, mas sobretudo teve muita relevância nesta pesquisa na forma como permitiu acompanhar os eventos menos padronizados em que atuavam.

A segunda etnografia focou-se na realidade social e musical da Amadora, no âmbito do qual foram percorridos os bairros da Cova da Moura, Seis de Maio, Estrela D'África e Reboleira. A existência de uma multiplicidade de movimentos por parte dos urbanitas exigiu uma abordagem etnográfica de “fluxos urbanos” (Ferro, 2015), que abrangeu vários territórios por onde transitavam os protagonistas das práticas em estudo.

Nos primeiros momentos de acesso ao terreno foram contactados vários artistas através de *rappers* e jovens com quem existe uma relação de longa data, muitos deles ativistas e líderes locais (informais), com reconhecimento social nos seus bairros. Isso permitiu um acesso rápido e o estabelecimento de relações de maior confiança com os atores menos conhecidos. Os primeiros encontros foram com bailarinas, dramaturgos, atores, *writers* de *graffiti*¹², músicos e frequentámos os locais mais significativos para as práticas artísticas no bairro: associações, estúdios, salas de ensaio, bares, entre outros.

Posteriormente, procedemos ao mapeamento das expressões artísticas na Cova da Moura. Devido à centralidade social que a música adquire na Cova da Moura, a pesquisa afunilou-se em torno desta prática. Dentro deste cenário musical, apesar de conhecermos e entrevistarmos artistas oriundos de outros países africanos, optámos por trabalhar mais diretamente com os imigrantes cabo-verdianos pelo destaque que assumem como comunidade imigrante e pela importância que tem a sua rede coesa de relações. Com os vários protagonistas da música tradicional e transnacional, de várias gerações, foram estabelecidas relações de proximidade e de acompanhamento do seu dia a dia, seguindo as suas práticas e incursões artísticas, mas também circulando pelas suas redes de amizade, familiares e laborais.

12 Aqueles que pintam graffiti.

Se inicialmente trabalhámos apenas no bairro da Cova da Moura, cedo entendemos que este bairro estava incluído num *continuum* geográfico, social e artístico de bairros habitados maioritariamente por imigrantes originários dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). Os “lugares musicais” da Cova da Moura (estúdios, estabelecimentos com música ao vivo, eventos festivos, entre outros) estão inseridos num circuito mais amplo: o circuito musical africano da Amadora, sendo a Cova da Moura o principal núcleo artístico territorial deste circuito. A maioria dos músicos que atua à noite no bairro, não são seus habitantes, assim como muito do público que ali se desloca para assistir às atuações. Optámos por circular por locais de outros bairros, acompanhando os atores sociais, o que permitiu alcançar uma visão ampliada de bairros fluidos, conectados e com uma influência territorial e cultural abrangente.

Se, por um lado, a diversidade de estilos juvenis é acompanhada por fronteiras mais fluidas no que se refere aos marcos geracionais e ritos de transição para a vida adulta (Pais, 2009), por outro, o maior acesso à Internet e a uma série de dispositivos tecnológicos fortalece os vínculos de apoio entre os artistas de distintas gerações, assumindo os jovens um papel de maior destaque no “mundo digital” (Almeida *et al.*, 2013; Canclini *et al.*, 2012; Feixa, 2011).

Os cenários de observação privilegiados para a abordagem etnográfica foram: a *noite musical* da Cova da Moura, com seis estabelecimentos de música ao vivo; o estúdio *Kova M*, no Moinho da Juventude; um estúdio caseiro na Reboleira; eventos festivos pontuais, como concertos de *rap* ou a festa do *Kola San Jon*, assim como acompanhámos a organização do *Festival Kova M*.

Ao longo do aprofundamento do trabalho etnográfico no nosso terreno, realizámos dezoito entrevistas gravadas. Numa fase exploratória, fizemos três entrevistas a donos de estabelecimentos e a cinco músicos que aí atuavam. Depois, colocando em enfoque os trajetos e os percursos de vida e as relações entre gerações, entrevistámos, numa ótica biográfica, oito artistas e dois técnicos de entidades associativas importantes no bairro, como a Associação Cultural Moinho da Juventude.

Foi realizada uma intensa e constante pesquisa *online*, principalmente no *Youtube* e *Facebook*. Para muito dos artistas imigrantes que conhecemos, a Internet é o único meio de divulgação do seu trabalho. Estes artistas colocam a sua música *online*, partilham videoclips e atuações no *Youtube* e têm páginas de *Facebook* onde se pode conhecer os seus trabalhos. Através destas pesquisas foi possível acompanhar e conhecer novos artistas. Deste modo, foi possível aceder aos seus trabalhos, entender como utilizam estas novas tecnologias e a importância que lhes dão.

Também neste estudo de caso, a fotografia e o vídeo foram importantes ferramentas de registo e de análise. Os dados recolhidos por esta via permitiram uma análise posterior, à semelhança do que aconteceu no estudo de caso sobre os artistas imigrantes de origem brasileira no Bairro Alto, em Lisboa. Cabe ainda acrescentar que a fotografia desempenhou um importante papel na integração no terreno, seguindo um percurso de encontro à antropologia e à sociologia visual (Ferro, 2005). Os seus frutos foram objeto de partilha frequente pelos próprios artistas *online*, de forma a divulgar os seus trabalhos¹³.

3. ABORDAGEM BIOGRÁFICA

A abordagem biográfica constituiu a terceira e última linha metodológica adotada, com o objetivo de responder à necessidade de trabalharmos uma diversidade maior de casos relacionados com várias expressões artísticas. Interessou-nos compreender de que modo as várias aprendizagens desenvolvidas ao longo da vida, tanto ao nível formal como informal, se relacionam com as trajetórias de migração dos artistas imigrantes e com a sua integração no campo artístico em Portugal. Mais do que

13 Nos bairros por onde circulamos a atuação da polícia exigiu a adoção de algumas precauções, nomeadamente a identificação formal dos investigadores e a explicitação sintética do teor e enquadramento institucional da pesquisa. Ao circularmos nas ruas dos bairros foram várias as vezes que vimos ações policiais que nos deram uma sensação de insegurança e causaram nervosismo, conduzindo os membros da equipa de investigação a evitar o cruzamento com os veículos de trabalho do corpo de intervenção que por vezes circulam no bairro Cova da Moura, em particular.

caracterizar social e demográfica estes artistas e alcançar um desenho das suas principais condições de trabalho artístico, interessou-nos compreender de que modo as várias aprendizagens desenvolvidas ao longo da vida, tanto ao nível formal como informal, se relacionam com as trajetórias de migração dos artistas imigrantes e com a sua integração no campo artístico em Portugal. Perspetivámos aqui as narrativas biográ-

ficas, simultaneamente como uma expressão da realidade e um produto social (Caetano, 2015). Neste sentido, também considerámos que os entrevistados constroem um discurso auto justificativo que tem em conta o que consideram ser as expectativas sociais existentes por parte do interlocutor.

Foi assim possível entender as trajetórias pessoais e profissionais, com destaque para a esfera da família, a centralidade ou não centralidade do trabalho artístico nos contextos das trajetórias individuais, os movimentos migratórios protagonizados pelos entrevistados, os mecanismos de identificação e de sentimento de si face ao trabalho artístico e as trajetórias pessoais e profissionais, assim como os projetos de vida delineados por estes atores sociais e as expectativas face à sua concretização.

Os critérios de seleção dos entrevistados foram definidos em diálogo com os outros procedimentos da pesquisa. Em primeiro lugar, devido aos conteúdos e objetivos do projeto, interessava-nos trabalhar as biografias de artistas imigrantes nascidos em países terceiros e que tivessem cumprido uma trajetória de migração, estabelecendo como requisito principal o facto de estes atores sociais terem obrigatoriamente de constituir primeira geração de imigração. Outra preocupação da pesquisa consistiu em abranger protagonistas que tivessem, ou não, realizado um percurso artístico prévio no seu país de origem, precisamente para podermos perceber se o facto de se chegar ao país de destino com formação e experiência artística prévia, pode constituir um fator distintivo no processo de integração social destes indivíduos.

Uma vez que a metodologia etnográfica desenvolvida implicou um importante grau de aprofundamento das práticas musicais em dois territórios, importou-nos neste trabalho de análise biográfica diversificar as expressões artísticas trabalhadas, atingindo assim uma maior diversidade de expressões e uma compreensão de outras formas de expressão artística para além da música. A realização de vinte entrevistas foi fundamental para desenvolvermos a nossa abordagem biográfica. As artes plásticas e a dança constituíram duas das expressões mais representadas, uma vez que foram entrevistados respetivamente cinco e seis protagonistas de cada uma destas práticas artísticas. Um dos artistas dedica-se simultaneamente à dança e ao teatro. De seguida, e usufruindo dos

contactos estabelecidos no domínio dos terrenos etnográficos, entrevistámos 6 músicos, sendo que um deles está atualmente a trabalhar na área do cinema e do vídeo como realizador e assistente de realização. Falamos, portanto, de um artista mais eclético que inclusivamente tem obtido mais reconhecimento internacional por via do seu trabalho na área do cinema. Foram ainda entrevistados dois profissionais do teatro que trabalham principalmente como escritores/dramaturgos. Trata-se de um escritor, encenador e professor e de uma escritora originária do Uruguai.

Apesar de termos estabelecido como objetivo trabalharmos as trajetórias de mulheres artistas e imigrantes, apenas um terço dos entrevistados é do sexo feminino. Foi difícil *chegar às mulheres*, quer porque elas estão menos presentes nos terrenos da pesquisa, quer porque foram indicadas em menor número pelas instituições abordadas durante a investigação, quer ainda porque elas se encontram socialmente mais invisíveis. Foi, ainda assim, possível entrevistar 6 mulheres artistas imigrantes, representando diferentes expressões artísticas tais como a dança (3), a música (1), a literatura (1) e as artes plásticas (1). A partir do trabalho extensivo desenvolvido neste projeto, percebemos que entre os anos de 2001 e 2011 se verifica uma tendência de aumento da expressão de indivíduos do género masculino, tanto nas profissões genericamente artísticas em que a percentagem de mulheres é de 37,1%, como também entre as profissões totalmente artísticas, em que essa percentagem desce para 23,6%.

Em termos de grau de profissionalização foi alcançado um grande equilíbrio entre o número de entrevistados. Dez deles vivem da arte de forma profissional e dez são artistas semiprofissionais acumulando outras tarefas com o trabalho artístico.

As entrevistas foram conduzidas em espaços públicos, semipúblicos e privados, segundo sugestões indicadas pelos entrevistadores ou pelos entrevistados¹⁴.

As operações de pesquisa realizadas permitiram desenvolver as análises que se expõem nos capítulos seguintes, no quadro de uma abordagem mista e complementar e de elevado potencial heurístico.

¹⁴ As entrevistas foram dirigidas por Lígia Ferro, Pedro Abrantes, Luísa Veloso e Tiago Caeiro.

CAPÍTULO 3.

ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL: UMA ABORDAGEM QUANTITATIVA

Estudos realizados em diversos países têm dado a conhecer os modos como as populações imigrantes não só integram os mercados de trabalho culturais e artísticos existentes nas regiões de destino, mas também os transformam. Conforme se enfatiza na revisão de literatura empreendida no Capítulo 1, a cultura e a arte constituem campos laborais complexos, dotados de hierarquias e trajetórias profissionais especialmente fluidas e nos quais é frequente a coexistência de atividades de trabalho de criação e de aprendizagem, bem como as sobreposições entre trabalho profissional, semiprofissional e não-profissional (Menger, 1999; Conde e Pinheiro, 2000; Nico *et al.*, 2007). Por outro lado, estamos perante segmentos dos mercados de trabalho que refletem e condicionam uma variedade de pertenças étnicas, profissionais e artísticas (DiMaggio e Fernandez-Kelly, 2010; Martiniello, 2015). Por este motivo também, oferecem um observatório por excelência das dinâmicas da expressão artística e cultural como motor de processos de integração profissional, identitária e social.

Neste capítulo, começamos por centrar-nos numa descrição comparativa das características sociodemográficas e das situações profissionais dos artistas de origem portuguesa, dos artistas oriundos de outros países da União Europeia (UE) e dos artistas nacionais de países terceiros à União Europeia. Num segundo momento, apresentamos uma análise de correspondências múltiplas¹⁵ realizada com o objetivo de identificar distintos perfis socioprofissionais e a sua transformação entre os anos de 2001 e 2011. Para responder a estes objetivos fazemos uma análise zigzagueante entre dois anos de recenseamento (para analisar a evolução do perfil de trabalho artístico em Portugal), entre três grupos de nacionalidade (Portuguesa – grupo de controlo principal; outros países da União Europeia – grupo de controlo secundário; e países terceiros) e entre as categorias profissionais artísticas e não artísticas.

15 Método de análise de dados “particularmente apropriado à abordagem simultânea de múltiplos indicadores e ao tratamento de variáveis qualitativas” (Carvalho, 2008:15), que permite representá-las graficamente como um “sistema multidimensional de coordenadas” (Bourdieu citado por Carvalho, 2008: 20).

A leitura dos dados que aqui se apresenta não é linear e está condicionada pelas soluções encontradas para ultrapassar os problemas típicos das estatísticas da cultura, nomeadamente o facto de as atividades artísticas e culturais se encontrarem dispersas no esquema de classificação das profissões utilizado pelo Instituto Nacional de Estatística (INE). Foi necessário proceder a uma recodificação para distinguir as profissões artísticas das restantes. Esta tarefa foi condicionada pela ausência de uma desagregação dos dados por parte do INE que permitisse uma abordagem mais próxima às atividades artísticas: o INE disponibiliza os dados apenas a três dígitos, em vez da desagregação a seis dígitos presente na Classificação Nacional de Profissões.¹⁶ Para fazer face a estes problemas de classificação, contagem e comparabilidade, replicou-se para os dados de 2011 a mesma estratégia que se revelou profícua em investigações prévias para dados de 2001 (Nico *et al.*, 2007), agregando categorias profissionais com base na sua composição interna em termos de designação, mas independentemente da sua expressão numérica.¹⁷

1. UM RETRATO SOCIODEMOGRÁFICO E PROFISSIONAL DOS ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL

Uma análise das características sociodemográficas e das situações profissionais dos artistas imigrantes em Portugal permite discernir alguns elementos e transformações relevantes. A partir dos dados disponíveis, pretendemos examinar em particular a categoria de profissões “genericamente artísticas e culturais” (doravante GAC) – a qual,

16 No código 265 – Artistas Criativos e das Artes dos Espetáculos – incluem-se profissionais tão díspares como artistas de artes visuais, compositores, músicos e cantores, bailarinos e coreógrafos, atores. Ao mesmo tempo, constata-se o já referido excesso de dispersão: a título ilustrativo, nas profissões artísticas mais afastadas das classificadas pelo código 265 estão os “Outros técnicos de nível intermédio das atividades culturais e artísticas”.

17 Para aspetos metodológicos, ver Capítulo 2. Para uma listagem das profissões que agregámos nas categorias de profissões “totalmente artísticas e culturais”, “maioritariamente artísticas e culturais” e “maioritariamente não artísticas e culturais”, ver Anexo 2.

como se explica no capítulo anterior, é composta pelas categorias de “profissões maioritariamente artísticas e culturais” (MAC) e “profissões totalmente artísticas e culturais” (TAC) –, colocando seguidamente o enfoque analítico nas profissões TAC.

Em 2011, as profissões GAC abrangem cerca de 81 mil pessoas, número substancialmente inferior ao registado em 2001 (Tabela 1). Nesta década, verificamos uma di-

minuição de aproximadamente 40 mil pessoas com profissões GAC em Portugal. Esta quebra ocorreu entre pessoas oriundas de países terceiros e pessoas de nacionalidade portuguesa; em contrapartida, o número de pessoas oriundas de outros países da UE aumentou ligeiramente. Também no caso dos profissionais TAC se verifica uma diminuição de 2001 para 2011, esta na ordem das três mil pessoas. No entanto, ambas as categorias em questões viram aumentar o seu peso percentual no universo de trabalhadores em Portugal, já que o seu decréscimo é menor que o decréscimo da força de trabalho total ocorrido entre 2001 e 2011.

Tabela 1. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) e totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011

	Ano	Profissões Genericamente Artísticas e Culturais (GAC)		Profissões Totalmente Artísticas e Culturais (TAC)	
		N	%	N	%
Portugueses	2001	112663	94,6	16202	91,1
	2011	76475	94,5	13588	89,3
Outros países da UE	2001	1748	1,5	474	2,7
	2011	1859	2,3	591	3,9
Países terceiros	2001	4723	4	1113	6,3
	2011	2601	3,2	1033	6,8
Total	2001	119134	100	17789	100
	2011	80935	100	15212	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Considerando apenas os indivíduos nacionais de países terceiros à União Europeia, verificamos que estes são, em termos relativos, mais destacados em 2011 do que em 2001. Ainda assim, o aumento mais assinalável verifica-se entre os profissionais de outros países da UE, quer no caso das profissões GAC, quer no subconjunto das profissões TAC.

Circunscrevendo a nossa análise aos indivíduos estrangeiros com profissões GAC em Portugal, a Figura 1 apresenta a sua distribuição por nacionalidade. As nacionalidades com maior expres-

são numérica em 2011 são o Brasil e o Reino Unido, o mesmo sucedendo quando afunilamos a análise para as profissões TAC. Em relação ao universo da força de trabalho total, notamos uma coincidência no caso do Brasil – é a nacionalidade estrangeira com maior presença no mercado de trabalho em Portugal –, o que não se verifica no caso do Reino Unido. Os dados sugerem também que algumas nacionalidades com posições proeminentes no mercado de trabalho em geral são muito menos expressivas entre os profissionais das artes e da cultura, o que é particularmente evidente nos casos da Roménia, da Moldávia e da China, e, ainda que menos pronunciado, nos casos da Ucrânia e dos países africanos lusófonos. Os países da UE que mais se destacam em sentido contrário são a França, a Alemanha e a Espanha, além do Reino Unido, embora seja de ressaltar que, mesmo nas profissões GAC, os seus números absolutos são relativamente modestos.

Figura 1. Nacionalidade dos indivíduos estrangeiros com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, 2011



Fonte: Censos 2011, INE; elaboração dos autores

Estas discrepâncias levam a crer que os circuitos de mobilidade internacional dos trabalhadores artísticos e culturais se distinguem dos fluxos migratórios mais amplos. Podem também estar associadas a diferentes condições de incorporação no mercado de trabalho, tanto no país de destino como no país de origem. Seria necessário aferir se, em comparação com o caso dos brasileiros ou dos ingleses, os profissionais destes campos que são originários da Europa de Leste ou da China (por exemplo) existem em menor proporção nos respetivos países de origem, se emigram menos, ou se emigram menos para Portugal que para outros países; e ainda se, uma vez em Portugal, vivem mais dificuldades de integração nos mercados artísticos e culturais que os seus congéneres brasileiros ou ingleses. Presumindo que esta integração depende de fatores diversos, entre os quais as redes informais e os capitais culturais e sociais (Monteiro, 2011; Guerreiro, 2012; Bergsgard e Vassenden, 2015), não será surpreendente que as oportunidades de trabalho se distribuam desigualmente consoante a nacionalidade.

Ao comparar o panorama de 2011 com aquele que se verificava em 2001 (Figura 2), evidencia-se que o Brasil já figurava no topo dos grupos profissionais em análise, precedendo em certa medida o seu crescimento na força de trabalho associado à segunda vaga deste fluxo (Peixoto, 2008; Góis *et al.*, 2009). Reforçamos ainda a constatação de que o decréscimo de profissionais GAC e TAC de 2001 para 2011 está longe de ser homogéneo entre nacionalidades, já que o Brasil e os países africanos lusófonos são os países de origem em que se constata uma diminuição mais acentuada em termos de mobilidade de indivíduos para Portugal. Recorde-se que, no cômputo geral, os trabalhadores estrangeiros estiveram entre os mais afetados pelo aumento do desemprego após a eclosão da crise em 2008 (Peixoto, 2011) e o retorno ao país de origem foi uma resposta crescentemente adotada para fazer face às dificuldades económicas, sobretudo entre os imigrantes brasileiros que viam minguar as oportunidades de trabalho em Portugal enquanto a conjuntura económica das suas regiões de origem melhorava (Fernandes e Castro, 2013). Não sabemos se a experiência dos profissionais artísticos e culturais corresponde a este padrão, mas a evolução dos seus números parece assemelhá-los de algum modo aos seus compatriotas com trabalho noutros setores de atividade.

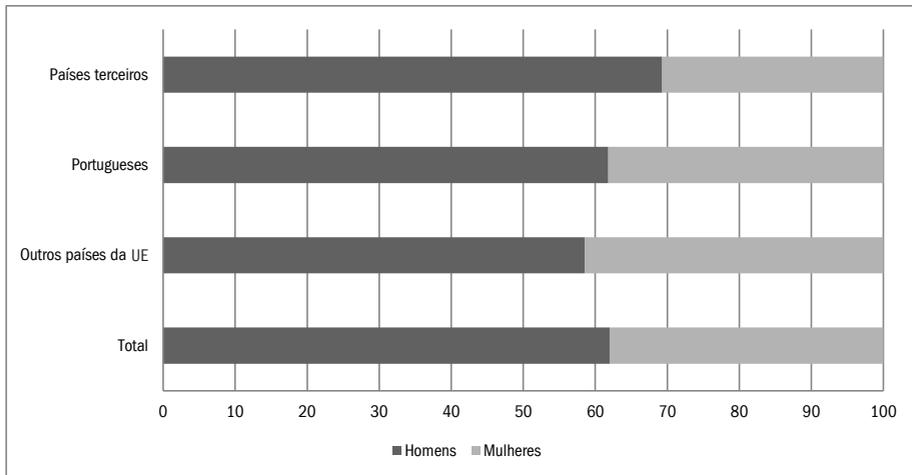
Figura 2. Nacionalidade dos indivíduos estrangeiros com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, 2001



Fonte: Censos 2011, INE; elaboração dos autores

No que respeita ao género, as assimetrias são consideráveis. Em 2011, a proporção de homens é bastante superior à de mulheres – com uma diferença de 24 pontos percentuais nas profissões GAC e 36 pontos percentuais nas profissões TAC (Gráfico 2), enquanto na força de trabalho total esta discrepância não vai além de 3,6 pontos percentuais. Trata-se de uma assimetria que no caso dos profissionais GAC se atenuou de 2001 para 2011, embora continue a ser notória. É entre as pessoas de países terceiros que esta desproporção é mais visível, mantendo-se praticamente intacta de 2001 para 2011. Assimetria não é automaticamente sinónimo de desigualdade, embora levante um justificado ponto de interrogação a esse respeito. É plausível que a importância do capital social e das redes informais no percurso de artistas imigrantes, já atrás sublinhada, comporte consequências desfavoráveis para as mulheres.

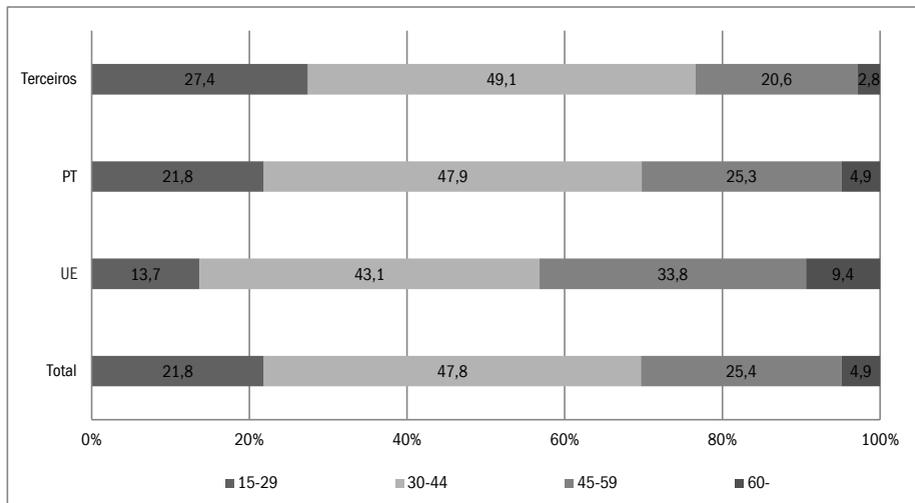
Gráfico 2. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por género e grupo de nacionalidade, 2011 (%)



Fonte: Censos 2011, INE; elaboração dos autores

Quanto à distribuição etária, constatamos que os indivíduos destes dois grupos profissionais têm idades concentradas entre os 30 e os 44 anos, tendência que se acentua em 2011 e que, em 2001, caracteriza especialmente os indivíduos nacionais de países terceiros à União Europeia (Gráfico 3). Pode assim concluir-se que os profissionais GAC oriundos de países terceiros à UE são os mais jovens dos três grupos de países de origem em análise. Também em 2011 se verifica que a população em análise é um pouco mais velha no caso das nacionalidades da UE e um pouco mais jovem no caso dos países terceiros. Isto poderá estar relacionado com os níveis de escolaridade ou com a longevidade da carreira artística que caracteriza os indivíduos, antes da sua vinda para Portugal. Já no caso do subgrupo dos profissionais TAC, verifica-se que em 2001 os profissionais são particularmente jovens, tendência que se mantém em 2011, ainda que de forma menos acentuada.

Gráfico 3. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por idade e grupo de nacionalidade, 2011 (%)



Fonte: Censos 2011, INE; elaboração dos autores

Entre os profissionais GAC e TAC, o nível de escolaridade segue uma tendência generalizada de aumento, com um predomínio em 2001 de seis anos de escolaridade e, em 2011, do ensino secundário e bacharelato ou licenciatura (Quadros 2 e 3). Os baixos níveis de escolaridade são mais evidentes, em 2001, entre os GAC de nacionalidade portuguesa do que entre os seus congéneres de países terceiros, refletindo a tendência generalizada dos baixos níveis de escolaridade em Portugal (Parente *et al.*, 2014).

Terminamos a caracterização sociodemográfica destes profissionais com a sua distribuição por área de residência em Portugal (Gráfico 4). Entre 2001 e 2011 ocorre uma progressiva concentração dos profissionais GAC na região de Lisboa (de 37,4% para 46,2%).

Tabela 2. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por nível de escolaridade e grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)

Ano	Até 6.º ano		9.º ano		12.º ano		Bacharelato ou Licenciatura		Mestrado ou Doutoramento		Total		
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	
	Portugal	2001	34303	30,4	20150	17,9	30372	27	25933	23	1905	1,7	112663
	2011	8549	11,2	12530	16,4	22939	28,9	29257	38,3	3200	4,2	76475	100
Outros países da UE	2001	170	9,7	182	10,4	493	28,2	710	40,6	193	11	1748	100
	2011	85	4,6	163	8,8	538	28,9	802	43,1	271	14,6	1859	100
Países terceiros	2001	765	16,2	870	18,4	1507	31,9	1369	29	212	4,5	4723	100
	2011	303	11,6	530	20,4	910	35	750	28,8	108	4,2	2601	100
Total	2001	35238	29,6	21202	17,8	32372	27,2	28012	23,5	2310	1,9	119134	100
	2011	8937	11	13223	16,3	24387	34,5	30809	33,7	3579	4,4	80935	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

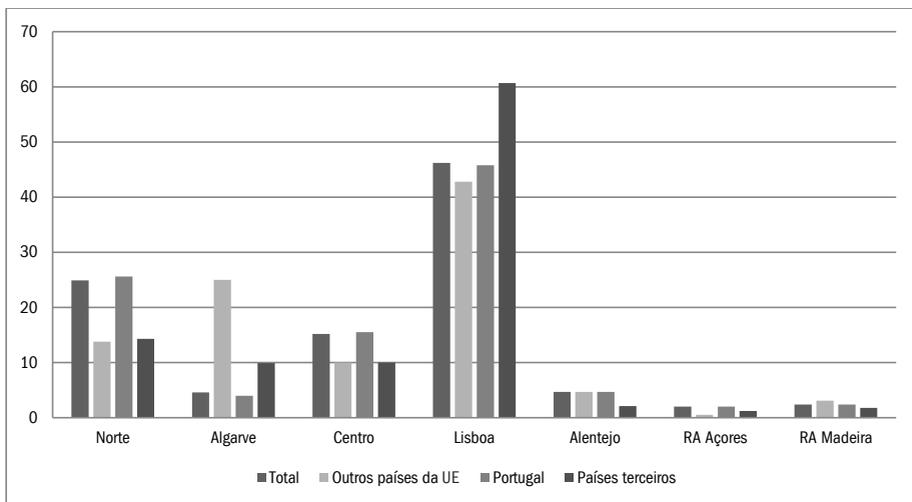
Tabela 3. Indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por nível de escolaridade e grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)

Ano	Até 6.º ano		9.º ano		12.º ano		Bacharelato ou Licenciatura		Mestrado ou Doutoramento		Total		
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	
	Portugal	2001	2066	11,6	2048	11,5	543	30,6	6140	34,5	512	2,9	16202
	2011	1913	12,6	2083	13,7	4349	28,9	4584	30,1	512	4,1	13588	100
Outros países da UE	2001	2001	46	0,3	42	0,2	111	0,6	223	52	0,3	474	100
	2011	34	0,2	60	0,4	194	1,3	224	1,5	79	0,5	591	100
Países terceiros	2001	2001	134	0,8	154	0,9	308	1,7	2,4	82	0,5	1113	100
	2011	175	1,2	236	1,6	392	2,6	185	1,2	45	0,3	1033	100
Total	2001	2246	12,6	2244	12,6	5855	32,9	6798	38,2	646	3,6	17789	100
	2011	2122	13,9	2379	15,6	4976	32,7	4993	32,8	742	4,9	15212	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Curiosamente, o contrário sucede no caso dos profissionais TAC, cuja proporção a residir na região de Lisboa passou de 58% em 2011 para 49,5% em 2011. Já em 2001 se verificava uma forte concentração, não só na região de Lisboa mas também na região do Norte, que no caso das profissões GAC registava apenas dois pontos percentuais abaixo de Lisboa (35,5%); esta diferença viria a ampliar-se para 21 pontos percentuais em 2011 (24,9%). Focando a análise nos profissionais GAC oriundos de países terceiros à UE ou de outros países da UE, verifica-se que a sua maior concentração em Lisboa já era evidente em 2001; eram os portugueses que se distribuíam então um pouco mais equitativamente.

Gráfico 4. Indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por área de residência e grupo de nacionalidade, 2011 (%)



Fonte: Censos 2011, INE; elaboração dos autores

No que respeita à posição ocupada por estes profissionais nos mercados de trabalho, os dados dos censos permitem-nos analisar a sua condição perante o trabalho (empregados ou desempregados) e a sua situação na profissão (trabalho por conta própria ou por conta de outrem).

Em primeiro lugar, os Quadros 4 e 5 mostram que o desemprego entre profissionais GAC aumentou consideravelmente de 2001 para 2011 (de 3,4% para 9,9%), sendo mais notória no grupo de indivíduos nacionais de países terceiros à UE (de 4,6% para 13,7%). É de sublinhar, contudo, que esta última taxa é inferior à taxa de desemprego total das pessoas oriundas de países terceiros a residir em Portugal (15,9% em 2011). O mesmo sucede entre as pessoas provenientes de outros países da UE. Só entre os portugueses a taxa de desemprego de profissionais GAC se assemelha à de profissionais não GAC. O desemprego é ainda superior no subconjunto das profissões TAC, com os portugueses, nesse grupo, a atingir em 2011 uma taxa de 15,2%, quase três pontos percentuais acima dos países terceiros.

Tabela 4. Condições perante o trabalho de indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e % da população ativa)

	Ano	Empregado		Desempregado		Total	
		N	%	N	%	N	%
Portugal	2001	108928	96,7	3735	3,3	112663	100
	2011	68926	90,1	7549	9,9	76475	100
Outros países da UE	2001	1703	97,4	45	2,6	1748	100
	2011	1712	92,1	147	7,9	1859	100
Países terceiros	2001	4506	95,4	217	4,6	4723	100
	2011	2244	86,3	357	13,7	2601	100
Total	2001	115137	96,6	3997	3,4	119134	100
	2011	72882	90,1	8053	9,9	80935	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Tabela 5. Condição perante o trabalho de indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)

	Ano	Empregado		Desempregado		Total	
		N	%	N	%	N	%
Portugal	2001	15305	94,5	897	5,5	16202	100
	2011	15305	84,8	2062	15,2	13588	100
Outros países da UE	2001	459	96,8	15	3,2	474	100
	2011	534	90,4	57	9,6	591	100
Países terceiros	2001	1040	93,4	73	6,6	17789	100
	2011	905	87,6	128	12,4	1033	100
Total	2001	16804	94,5	985	5,5	17789	100
	2011	12965	85,2	2247	14,7	15212	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Nas profissões GAC constata-se o predomínio de trabalhadores por conta de outrem (Quadros 6 e 7), embora o seu peso tenha diminuído de 78,6% em 2001 para 61,3% em 2011. O valor é semelhante nos três grupos de nacionalidades, embora um pouco mais reduzido no caso dos estrangeiros oriundos de outros países da UE. Foi entre profissionais de origem portuguesa que este decréscimo mais se fez sentir, aproximando-os do panorama para estrangeiros quer originários de países terceiros, quer de outros países da UE (53% e 39%, respetivamente, em 2011), que registam proporções maiores de patrões/empregadores e trabalhadores por conta própria.

Tabela 6. Situação na profissão de indivíduos com profissões genericamente artísticas e culturais (GAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)

	Ano	Trabalhador por conta própria Empregador		Trabalhador por conta própria Isolado		Trabalhador por conta de outrem		Outra situação		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Portugal	2001	18677	16,6	3882	3,4	88748	78,8	1356	1,2	112663	100
	2011	18379	24	7791	10,2	47543	62,2	2762	3,6	76475	100
Outros países da UE	2001	308	17,6	200	11,4	1206	69	34	1,8	1748	100
	2011	591	31,8	483	26	721	38,8	64	3,4	1859	100
Países terceiros	2001	631	13,4	275	5,8	3674	77,8	143	3	4723	100
	2011	717	27,6	402	15,5	1378	53	104	4	2601	100
Total	2001	19616	16,5	4357	3,7	93628	78,6	1533	1,3	119134	100
	2011	19687	24,3	8676	10,7	49642	61,3	2930	3,6	80935	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Podemos estar em presença de duas realidades distintas que caracterizam estes segmentos do mercado de trabalho: por um lado, o peso crescente dos profissionais que criam as suas estruturas de modo a exercerem a sua atividade; por outro lado, o aumento dos trabalhadores por conta de outrem que, do ponto de vista do vínculo laboral, exercem a sua atividade como trabalhadores independentes (trata-se, neste último caso, do que se apelida de “falsos recibos verdes”). Podemos ainda verificar, por força da intermitência crescente das atividades profissionais, uma terceira situação que se aplica a pessoas que dificilmente trabalham para uma

única entidade, sendo, neste sentido, trabalhadores independentes no sentido mais próximo do estatuto legal. Refira-se também que o primeiro caso é também uma consequência de diversos fatores de mudança do setor das atividades artísticas e culturais, sendo de destacar a proliferação de estruturas artísticas de dimensão micro para terem acesso a subvenções do estado com valores muito reduzidos e sem qualquer possibilidade de criar emprego.

Tabela 7. Situação na profissão de indivíduos com profissões totalmente artísticas e culturais (TAC) por grupo de nacionalidade, 2001 e 2011 (N e %)

	Ano	Trabalhador por conta própria Empregador		Trabalhador por conta própria Isolado		Trabalhador por conta de outrem		Outra situação		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
		Portugal	2001	1674	10,3	1544	9,5	12570	77,6	414	2,5
	2011	3128	23	3306	24,3	6088	44,8	1066	7,8	13588	100
Outros países da UE	2001	82	17,3	27,8	27,8	242	51,1	18	3,8	16474	100
	2011	144	24,4	194	32,8	224	37,9	29	4,9	591	100
Países terceiros	2001	206	18,5	169	15,2	692	62,2	46	4,1	1113	100
	2011	252	24,4	248	24	476	46,1	57	5,5	1033	100
Total	2001	1962	11	1845	10,4	13504	75,9	478	1,7	17789	100
	2011	3524	23,2	3748	24,6	6788	44,6	1152	7,6	15212	100

Fonte: Censos 2001 e 2011, INE

Focalizando o subgrupo das profissões TAC, em 2001 a proporção de trabalhadores por conta própria era de 10,4%, valor que aumenta para mais do dobro em 2011 – 24,6% –, sendo também bastante superior aos valores encontrados para os profissionais GAC e de forma substancial nos três grupos de nacionalidades. Os indivíduos nacionais de países terceiros à União Europeia são, também aqui, os que exercem a sua atividade profissional por conta de outrem, valores que eram distintos em 2001, já que 77,6% dos portugueses e 62,2% dos indivíduos oriundos de países terceiros à UE, respetivamente, trabalhavam então por conta de outrem. Este conjunto de diferenças assinaláveis – quer de 2001 para 2011, quer entre os três grupos de nacionalidades comparados – podem refletir diferenças no que diz respeito a capitais, a estatutos legais ou a exposição a situações de precariedade.

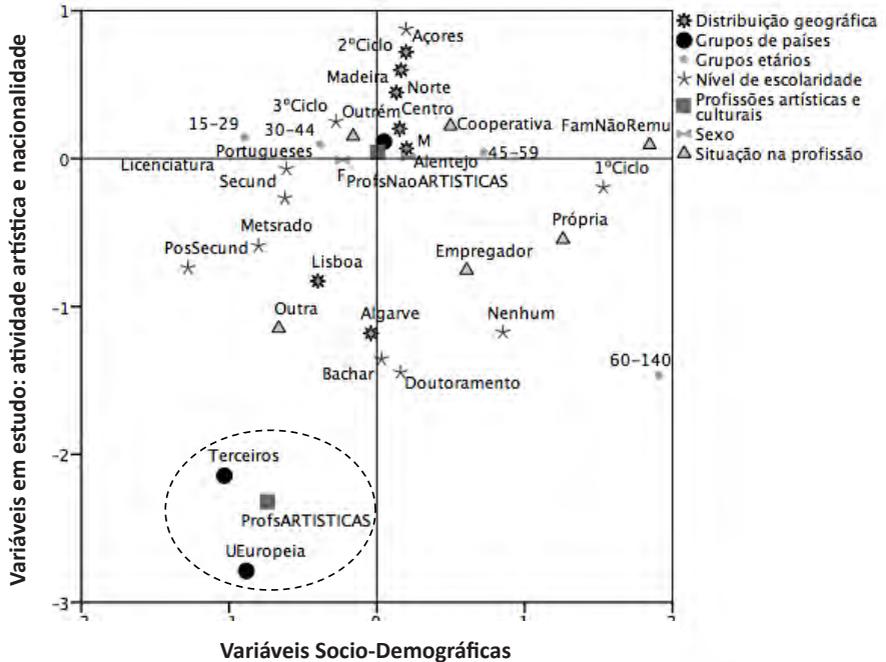
2. PERFIS SOCIODEMOGRÁFICOS E PROFISSIONAIS DOS ARTISTAS EM PORTUGAL

A primeira questão colocada a respeito dos perfis sociodemográficos e profissionais da população em análise pretendia confirmar ou refutar uma das premissas da investigação: se o grupo dos artistas imigrantes em Portugal se destaca na força de trabalho (em termos quer de profissão, quer de nacionalidade) através da sua maior vinculação a certas características sociais. Após a análise acima descrita, foi possível confirmar esta premissa com recurso à análise de correspondências múltiplas.

De facto, tendo em conta o universo da população ativa recenseada em 2011 podemos verificar como os indivíduos estrangeiros em Portugal (sejam da UE, sejam de países terceiros) a desempenhar profissões de cariz artístico (em grupos profissionais total ou maioritariamente compostos por profissões artísticas) se destacam – gráfica e por isso estatisticamente –, demonstrando uma mais elevada correlação entre si do que com outros grupos profissionais ou com a nacionalidade portuguesa. Se esta ideia aparece aqui como de certa forma confirmatória, ela deve ser entendida também como uma forte premissa do próprio estudo aqui desenvolvido. De facto, estudos e análises que ilustrem, caracterizem e descrevam o que jaz por de trás desta (elevada) correlação latente entre a condição imigrante e a condição artística, são contributos úteis e válidos para a compreensão de um nicho carismático do mercado de trabalho (Gráfico 5). Esta análise de correspondências múltiplas ilustra, portanto, a correlação entre ser imigrante e ser artista e a proximidade correlacional deste “grupo” às qualificações mais elevadas. No espaço social composto pela população ativa em Portugal em 2011, os artistas imigrantes são não *outliers* no sentido estatístico estrito (sobretudo porque não são numericamente irrelevantes) mas representam uma espécie de atipicidade no mercado de trabalho português.

A segunda questão circunscreve-se às profissões GAC e pretende discernir perfis sociais no seu seio, dando particular atenção à eventual formação de grupos homogéneos por tipo de origem estrangeira (UE ou países terceiros). Procuramos com isso aferir e explorar a heterogeneidade do grupo “artistas estrangeiros”.

Gráfico 5. População ativa em Portugal, em 2011



Fonte: Censos 2011, cálculos dos autores

Em 2001, verificamos uma forte distinção entre os indivíduos portugueses que exercem atividades GAC e os seus congéneres estrangeiros. Nestes últimos, os oriundos de países da UE destacam-se por terem qualificações escolares formais mais elevadas (mestrado ou doutoramento) e por exercerem mais a sua atividade por conta própria, distinguindo-se dos indivíduos nacionais de países terceiros e, sobretudo, dos indivíduos portugueses. Entre estes últimos existe uma divisão geracional que tende a caracterizar os segmentos dos mercados de trabalho não artísticos: uma divisão entre, por um lado, os trabalhadores mais jovens (com idades entre 15 e 29 anos e entre 30 e 44 anos), com um nível de escolaridade superior (ou secundário completo), que trabalham por conta de outrem e que vivem em Lisboa, e por outro os trabalhadores a resi-

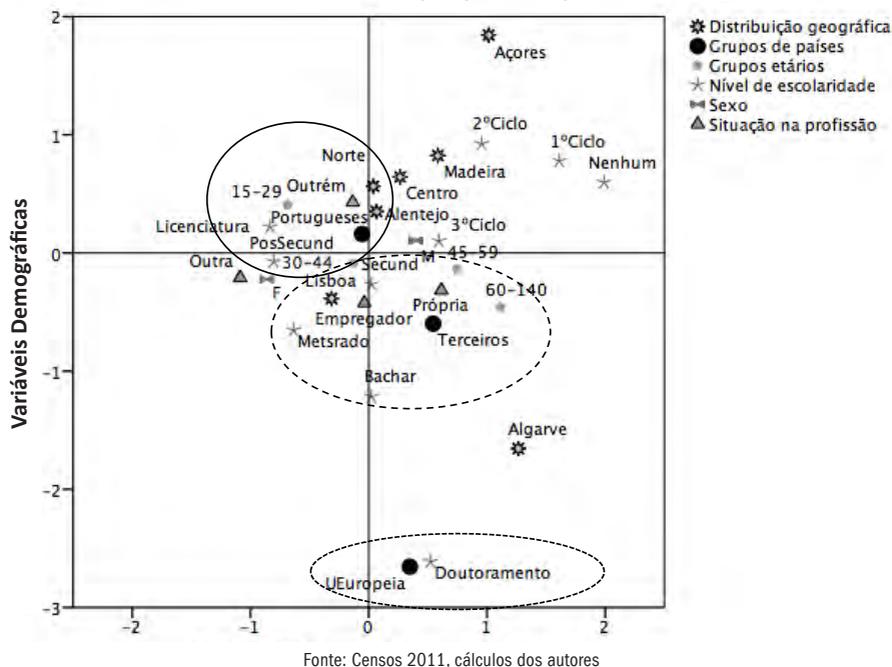
dir noutras zonas do país, menos escolarizados, mais velhos, com maior tendência para serem empregadores. Trata-se de uma divisão geracional (que se reflete na urbanidade e escolarização desta população). É do primeiro grupo de trabalhadores que os artistas com nacionalidades de países terceiros mais se aproximam, apresentando um posicionamento intermédio, quase equidistante, entre os artistas europeus e os artistas portugueses.

Este posicionamento no espaço social das três categorias de nacionalidade de 2001 mantém-se em 2011 (Gráfico 6), mas a quase equidistância dos indivíduos nacionais de países terceiros aos indivíduos portugueses, por um lado, e de origem europeia, por outro, esbate-se. Este esbatimento verifica-se num afastamento no campo do grupo dos indivíduos europeus que se distinguem, sobretudo, por via da escolaridade, muito mais elevada para este grupo (doutoramento). Os doutoramentos parecem em 2011 serem quase exclusivamente detidos por indivíduos de origem europeia e que são, os mais “normalmente profissionalizados” no setor (Gráfico 6).

Já a distinção entre os portugueses e os nacionais de países terceiros à UE em 2011 radica em outras características. Entre os artistas portugueses destacam-se os níveis de escolaridade heterogéneos (pós-secundário e licenciatura), os grupos etários mais jovens (até aos 44 anos) e o exercício da profissão por conta de outrem; enquanto que entre os nacionais de países terceiros à UE se destacam os empregadores e os trabalhadores por conta própria, os indivíduos com mestrados e integrados em grupos etários mais próximos das idades de reforma (Gráfico 6).

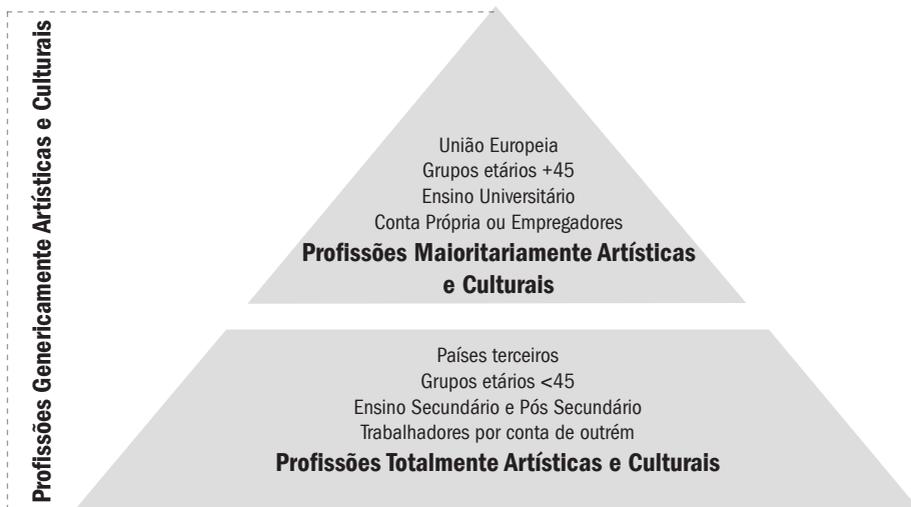
A terceira questão que pode ser colocada é circunscrita pelas profissões GAC – composto pelos grupos profissionais MAC e TAC – e pretende identificar com maior exatidão o que distingue a atividade profissional e o perfil social dos indivíduos oriundos de países da UE em relação aos nacionais de países terceiros. Na análise de correspondências principais realizada para o grupo dos artistas imigrantes em Portugal, verificamos que é a nacionalidade e apenas a nacionalidade dos indivíduos (aqui dicotomizada entre Europeia e de Países Terceiros) que mais contribui enquanto medida de discriminação para um dos eixos determinantes da ACM.

Gráfico 6. Perfis de indivíduos a desempenhar atividades genericamente artísticas e culturais (GAC) em Portugal, em 2011



Assim sendo, é a variável entre as que foram consideradas para esta análise que mais distingue internamente os artistas imigrantes. Esta dicotomia, especialmente visível em 2011, cristalizou-se em conjunto com outras características sociais (como a idade, a escolaridade, o sexo) contribuindo em última instância para a dualidade do mercado artístico (imigrante) (Figura 3). Em 2011, o esbatimento da equidistância dos indivíduos nacionais de países terceiros à UE face aos indivíduos portugueses e aos indivíduos de países da UE é bastante visível. O mercado de trabalho artístico desenvolvido por estrangeiros parece, entre 2001 e 2011, ter-se dicotomizado e perdido algumas *nuanças* e fluidez no que diz respeito à escolaridade e à proveniência que o caracterizavam em 2001.

Figura 3. Segmentação sociodemográfica e profissional dos profissionais imigrantes em Portugal¹⁸



Assim, de 2001 para 2011 o campo dividiu-se naquilo que parecem ser, por um lado, movimentos migratórios mais antigos e/ou de indivíduos mais velhos, mais formalmente escolarizados, com maior tendência para exercer a sua atividade por conta própria ou como empregador e oriundos da UE (MAC); e por outro, movimentos migratórios mais recentes e/ou de indivíduos mais jovens, sem um nível de escolaridade superior e a exercerem atividade profissional por conta de outrem (TAC) (Gráfico 6). Esta dicotomização traduz-se numa diferenciação com potenciais impactos nos segmentos dos mercados de trabalho aproximando-se, de algum modo, de segmentos que são objeto de uma hierarquização social, quer do ponto de vista das qualificações escolares, quer das condições objetivas de trabalho, apontando para uma situação mais vulnerável dos profissionais dedicados às atividades de criação artística e cultural (TAC).

O campo artístico parece em 2011, mais do que 2001, marcado pelas desigualdades que caracterizam *grosso modo* o mercado de trabalho, na senda do que tem sido

¹⁸ Baseada numa análise de correspondências múltiplas dos perfis dos artistas imigrantes em Portugal em 2011.

sobejamente salientado em estudos sobre imigrantes em Portugal (Malheiros e Vala, 2004; Peixoto, 2008; Casaca e Peixoto, 2010; Cerdeira *et al.*, 2013).

3. DA PESQUISA EXTENSIVA À ANÁLISE QUALITATIVA

Uma análise de natureza extensiva e descritiva como a que se desenvolveu no presente capítulo permite demonstrar empiricamente, e estabelecer como pano de fundo para a análise qualitativa e para os estudos de caso que se seguem neste livro, a especificidade social dos trabalhadores artísticos imigrantes em Portugal. Esta especificidade sobressai quer em comparação com os restantes imigrantes, quer em comparação com os restantes artistas. Em suma, os dados oferecem uma forte sugestão de que a condição de trabalhador das artes e a condição de imigrante interagem de forma a produzir características socioprofissionais particulares. Foram essas características que procurámos aqui mapear e ilustrar. Existem algumas alterações entre 2001 e 2011 que merecem ser destacadas.

Se por um lado, em 2001 as atividades artísticas e culturais desenvolvidas por indivíduos estrangeiros estavam associadas sobretudo aos indivíduos oriundos da UE e a elevados níveis de escolaridade, tratando-se portanto de um grupo particularmente qualificado ao nível da escolaridade formal entre os trabalhadores estrangeiros em Portugal, por outro lado, em 2011 a proximidade aos graus de ensino mais elevados é menos óbvia. Outras especificidades, possivelmente associadas a vantagens competitivas, tais como ser um campo predominantemente masculino e significativamente mais jovem, mantêm-se entre 2001 e 2011.

CAPÍTULO 4.

TRAJETÓRIAS DE IMIGRAÇÃO E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DE ARTISTAS

Em paralelo com uma abordagem extensiva das práticas artísticas e culturais de imigrantes em Portugal e outra de imersão etnográfica em dois contextos em que estas têm adquirido particular expressão como veremos mais adiante, a investigação desenvolvida incluiu uma análise em profundidade das trajetórias de vida de vinte artistas imigrantes a residir na região de Lisboa, sendo que, na escolha dos casos, privilegiámos a diversidade de género, formas de expressão, nacionalidade, antiguidade em Portugal e geração.

Em diálogo com os estudos quantitativos e etnográficos, a exploração de cariz biográfico permite compreender a situação atual dos artistas imigrantes, relacionando-a com as suas origens socioculturais, com diferentes experiências que marcaram as suas vidas e com os seus projetos de futuro. Neste sentido, começamos por discutir a literatura internacional sobre este tema. Em seguida, apresentamos os princípios metodológicos que nortearam esta dimensão da pesquisa. E, num terceiro momento, discutimos os resultados das entrevistas biográficas realizadas com vinte artistas imigrantes, focando três questões na sua constituição enquanto artistas imigrantes: os seus percursos de educação formal, as aprendizagens informais e o próprio processo migratório.

Sendo que outras dimensões dos percursos de vida poderão ser convocadas para esta análise, até porque as entrevistas biográficas permitem a exploração de uma grande diversidade de temas, decidimos centrar-nos aqui na dimensão formativa, incluindo as suas vertentes formal, não formal e informal, não apenas pela escassez de conhecimento sobre o tema, mesmo na bibliografia internacional, mas também pela persistência em Portugal de algumas ideias do senso comum que importa discutir, nomeadamente, aquelas que tendem a associar as práticas artísticas dos imigrantes a uma faceta mais espontânea e recreativa destas populações, em particular as de origem africana e latino-americana, à qual se oporiam vivências

mais focadas na educação e no trabalho, por parte das populações autóctones. Esta imagem pública, cuja variante intelectualista seria a de que o sentido criativo e estético resultaria precisamente da experiência de imersão em diferentes culturas, não deixa de legitimar formas de discriminação e exploração, assim como certo abandono deste grupo por parte das políticas públicas.

1. TRAJETÓRIAS DE IMIGRAÇÃO E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM FORMAL E INFORMAL

A análise realizada das vinte entrevistas possui uma riqueza associada à heterogeneidade intencional dos trajetos dos entrevistados, tendo-se procurado resgatar uma perspetiva acerca das experiências migratórias como percursos de aprendizagem nos vários domínios artísticos. Tal procedimento foi estruturado por três grandes eixos: a formação dos artistas imigrantes em contextos educativos formais, os contextos de aprendizagem informal artística e a experiência migratória como processo constitutivo das trajetórias e identidades dos atores. A análise será explicitada ainda com o recurso a excertos das entrevistas, evidenciando as narrativas dos entrevistados.

1.1. Percursos educativos formais

Na maioria dos casos, os artistas imigrantes revelam percursos escolares longos, incluindo experiências no ensino superior, o que contrasta com o perfil social e educativo dominante dos imigrantes em Portugal (Oliveira e Gomes, 2014) e relativiza uma ideia corrente de que as carreiras artísticas permitiram aos imigrantes com baixos níveis educativos uma inserção laboral (DiMaggio e Fernández-Keller, 2010).

Vários destes artistas já chegam a Portugal com uma licenciatura, enquanto outros vêm precisamente para realizar estudos no ensino superior, durante a juventude, situação particularmente comum entre os artistas de países africanos de língua oficial portuguesa, cuja familiaridade com a língua e a cultura portuguesa permite que Portugal constitua, pelo menos na esfera das

expetativas, uma porta de entrada num espaço europeu de formação e num mercado mais amplo de produção artística (Borén e Young, 2013). Note-se que estes percursos apenas se verificam nos casos em que os artistas têm uma origem socialmente favorecida e, noutros, pelo usufruto de bolsas de estudo, atribuídas por instituições culturais. Ainda que com alguma sustentação financeira de base, vários destes artistas documentam vivências em Portugal marcadas pela precariedade.

"Foi um percurso vocacional. Fui reconhecido ainda muito jovem tanto pela Aliança Francesa, assim como a Embaixada Francesa que promoviam e estavam atentos aos jovens com algum talento e pelo Centro Cultural Português que fez um trabalho excelentíssimo nos anos 80/90, do qual resultou com um investimento para que eu tivesse a bolsa e... viesse estudar Belas Artes em Portugal e foi assim que eu vim. Tinha duas opções, porque eu tive duas bolsas - entre França ou vir para Portugal. Acabei escolhendo Portugal e aqui formei-me. Vim primeiramente para o António Arroio e aí concluí o secundário, na vertente de um curso que não foi homologado, infelizmente para as Artes Plásticas não foi homologado pelo Ministério da Educação. Então a António Arroios continua a ser uma escola a fazer formação na área do Design e não das Artes Plásticas. Então este curso ficou desvalorizado, mas para o nosso currículo conta. Depois de sair da António Arroio é que eu fui para a Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Comecei por estudar Pintura, dei a volta, mudei de curso para Escultura e assim terminei a minha licenciatura." Artista plástico são-tomense, 43 anos.

O peso das experiências escolares na introdução às práticas artísticas não é despiciente. Embora seja comum a existência de um discurso de vocação inata para as artes (ou também das explicações com base nos dons divinos), muitos dos entrevistados relacionam a sua entrada no mundo das artes pela influência da escola em que realizaram o ensino primário ou, pelo menos, de alguns professores que os sensibilizaram, motivaram e orientaram para uma carreira artística. Projetos de enriquecimento curricular e atividades de tempos livres nestes estabelecimentos de ensino são referidos, frequentemente, como espaços de desenvolvimento de competências artísticas. Noutros casos, é destacada a frequência de cursos em academias de artes e centros culturais, desde uma idade precoce, como principal meio de participação inicial (e periférica) no campo, onde talentos foram detetados e orientados para formações especializadas e apoios institucionais.

É interessante a diversidade das expressões artísticas referidas nestas experiências e iniciativas face à área desenvolvida depois na idade adulta, o que sugere as íntimas relações entre as diferentes artes, ao nível das disposições artísticas mais profundas (em dois casos masculinos,

há também uma relação indelével com práticas desportivas intensas na infância). A título ilustrativo, registam-se casos de bailarinas que associam a sua vocação artística com um contacto precoce com a poesia, assim como atores que revelaram que a sua paixão na infância era a pintura ou artistas plásticos que praticaram intensamente música na infância.

Vejam-se dois excertos que ilustram este contacto precoce com as artes na escola:

"[Quando tinha 5 anos] Eu passei por uma loja e pedi para o meu pai: "Quero um instrumento daqueles!" E ele me deu o violão. Então eu ganhei o violão de aniversário e não sabia tocar, claro. E ficava na minha casa a fazer barulhos, a fazer barulhos, batia de qualquer jeito no violão, até um ponto que o meu pai... "Vou quebrar essa merda... porque não aguento mais esse barulho". Então a minha mãe disse: "Olha, você deu um presente para o menino, o menino agora não sabe tocar, tens de colocar ele numa escola." (...) Então, eu fui para uma escola aprender violão aos cinco anos. E, a professora era uma artista plástica e dava aula de piano e também de escultura e desenho. (...) Ela era professora na escola em que eu estudava, no colégio que eu estudava, um colégio particular e então tínhamos lá formação artística na escola desde o pré-primário, como nós dizemos, do jardim ou da creche (...) E ela me deu aulas na escola de educação artística e na sua casa me dava aula de música (...) eu esperava ansioso aquela aula, o momento com aquela professora. Gostava muito dela e era interessante, porque eu me aproveitava porque tinha também aula de violão também duas vezes por semana na casa dela, então eu conversava mais coisas, ela tinha muita coisa em casa e era como se fosse uma mini-galeria ou coisa assim para mim na época e eu então me deleitava com aquilo e..." Artista plástico brasileiro, 33 anos.

"É um desejo meu de eu também querer fazer qualquer coisa, querer pintar e desenhar por gosto, é o que está cá dentro. E a partir daí, na escola, também há o incentivo, há as professoras que dizem, aulas de pintura, de desenho, coisas assim que tens de fazer e que eu fazia de bom agrado e aliás com muito agrado e sempre estimulado a continuar a pintar, a desenhar. (...) [No centro de tempos livres da paróquia] tinha música, tinha dança, tinha tudo aquilo que faltava na escola normal. Era um complemento. Tenho uma amiga minha que foi bailarina, outros foram músicos. Quis ser bailarino, mas começaram a chamar-me nomes (risos), era uma coisa que me entusiasmava imenso – dançar. E, fiquei pela pintura. Fiquei pela pintura, desenho, fotografia, essas coisas." Artista plástico são-tomense, 41 anos.

Além disso, as instituições de ensino superior em artes são espaços centrais de negociação do acesso ao campo artístico, não apenas na definição formal dos cânones legítimos de produção cultural e na capacitação dos estudantes para o desenvolvimento de disposições compatíveis com esses cânones, mas também pelas densas redes de relações que se estabelecem entre professores e outros *gatekeepers* do meio artístico, através das quais se abrem canais exclusivos para alguns estudantes irem participando em projetos artísticos profissionais (Bourdieu, 1995; Bergsgard e Vassenden, 2015). É interessante que este fenó-

meno ocorra, no cerne das instituições académicas portuguesas, mesmo no caso dos artistas plásticos que desenvolvem estilos com referentes fortemente enraizados nas culturas dos seus países de origem.

No entanto, podemos observar uma diferença clara entre campos artísticos. Enquanto nas artes plásticas, no teatro e na dança, os artistas entrevistados caracterizam-se por percursos educativos longos, incluindo formação superior, e experiências escolares significativas na introdução no campo artístico, já a música contemporânea constitui um meio mais aberto à inclusão de imigrantes com baixos níveis de escolaridade. Vários dos músicos destacam-se, aliás, não apenas por terem percursos escolares curtos e marcados pelo insucesso, com pouco significado na introdução no campo, mas também por não terem frequentado instituições artísticas, sendo a sua formação baseada em práticas autodidatas, familiares ou comunitárias. Nestes casos, a escola surge como um espaço de integração em certos movimentos musicais e de arte urbana através das redes de sociabilidade juvenis iniciadas entre colegas, tal como aliás assinalado por Rácz e Zétényi (1994) no caso do rock. Ainda assim, importa notar que a educação formal não se revela um requisito central para o acesso ao campo artístico entre os músicos imigrantes entrevistados que se dedicam a áreas como a música tradicional popular ou o *hip-hop*, ao contrário do que ocorre noutras formas de expressão artística, mas também na música clássica ou no *jazz*.

Por seu lado, o facto de os artistas plásticos, escritores, atores, bailarinos ou coreógrafos terem percursos de formação superior não significa que esta tenha sido sempre orientada para o campo artístico, nem que tenha sido concluída com sucesso. Enquanto alguns revelam uma trajetória artística claramente associada aos percursos escolares e académicos, em faculdades e escolas superiores de artes, incluindo a realização de pós-graduações, mestrados e doutoramentos, outros realizaram estudos superiores em domínios díspares, alguns deles interrompidos ou mesmo abandonados antes da conclusão, precisamente devido a um crescente envolvimento no campo artístico. Mais uma vez, a análise das entrevistas sugere a existência de alguma diferenciação entre trajetos escolares e académicos mais orientados para as artes ou para áreas próximas (como o caso do design), no caso dos artistas plásticos, enquanto no

teatro e na dança estes percursos de formação artística superior coexistem com outros de formação avançada em áreas diversas, embora geralmente complementadas pela frequência de cursos em escolas ou academias de artes performativas. Em qualquer dos casos, os percursos escolares longos não deixam de realizar-se de forma sinuosa, intermitente e em relativa tensão com as instituições escolares, o que de alguma forma se associa a um *ethos* artístico associado à autenticidade e a uma relativa marginalidade institucional (Bourdieu, 1995).

“[A Universidade] foi uma grande experiência para mim (...) Mas, não tinha cabeça na altura (...) por ter resolvido afastar-me e decidi parar um ano. Na altura disseram-me: “Paras um ano e paras sempre!”. Uma grande verdade. (...) [Na Universidade] aprendi que há muita gente mentirosa, muita gente filha da mãe e também há muita gente o oposto. (...) Não fiquei desgostoso, mas para mim que na altura era muito ingénuo, e eu achava que tudo aquilo que vais apresentar foi criado por ti ou com ajuda de alguém, mas não apresentares uma merda e dizeres que foste tu que fizeste. Ou quando tu vais pedir ajuda e as pessoas: “Ai eu não posso ajudar!”. Foi uma coisa que eu achei muito assustadora.” Artista plástico são-tomense, 41 anos.

Um aspeto que sai evidenciado na análise é a inexistência de uma relação evidente entre percursos formativos e as posições ocupadas no campo artístico, nomeadamente em termos de profissionalização, rendimentos ou prestígio. Entre aqueles que têm formação superior em artes, alguns desempenham atividades artísticas a tempo completo, daí obtendo os seus rendimentos, mas outros têm que as combinar com atividades não artísticas remuneradas. E a mesma diversidade pode observar-se entre aqueles que têm formação superior noutras áreas ou mesmo entre aqueles que se caracterizam por baixos níveis de escolaridade. Verificamos que aqueles que têm formação superior conseguem combinar as atividades artísticas com outras que, não sendo artísticas, são mais recompensadoras, em termos económicos, culturais e sociais, permitindo deter uma autonomia profissional que torna mais fácil a articulação com o trabalho artístico. Pelo contrário, aqueles que se caracterizam por habilitações literárias baixas, quando não vivem exclusivamente das atividades artísticas ou semiartísticas, estão confinados a ocupações duras, rotineiras, temporárias e pior remuneradas, o que constitui um maior obstáculo à participação no circuito artístico.

Em todo o caso, não deixa de ser significativa a frequência de cursos, *workshops* e estágios de atualização e especialização, realizados ao longo da vida, sobretudo no caso dos artistas já

com formação superior, o que, aliás, constitui um padrão dos processos de aprendizagem ao longo da vida: quanto maior o nível de escolaridade, maior a procura de cursos de formação. Muitos entrevistados referem que este tipo de formações de curta duração foi um fator determinante para o acesso ao campo artístico português, depois de terem iniciado um percurso artístico noutros países, constituindo “momentos de viragem” nos percursos biográficos (Biesta *et al.* 2011). Em alguns casos, foi, aliás, o motivo pelo qual vieram para Portugal, acabando por estabelecer-se devido ao envolvimento em projetos de mais longo prazo. Noutros casos, não foi o motivo da imigração, mas uma via para integrar-se num novo contexto. Diga-se, no entanto, que tais ações não permitiram apenas o envolvimento na cena artística local, através de laços estabelecidos com professores e colegas melhor posicionados dos quais surgiram posteriormente convites e projetos, mas também fomentaram o desenvolvimento de novos conhecimentos, estilos e técnicas, que alteraram os processos criativos, no sentido de uma maior aceitação no contexto português. Em alguns percursos, experiências educativas e laborais surgem então de forma intermitente e intimamente associada, sendo até difícil compreender onde termina uma e começa outra.

“Sempre tive curiosidade em aprender, e aí... vendo também a parte de antiguidade, que eu gosto muito... ahmm, e já em São Paulo a gente fazia pequenas... restauros e tal... e... cheguei cá e fiquei fascinada, porque tem um... ótimos cursos, um dos melhores da Europa... nessa, na formação nessa área... E, comecei pelo mais básico, que também na época era minha... hemmm, foi madeira... e depois foi para pintura... na Ricardo Espírito Santo, eu tenho o curso lá... e, assim que posso faço formação. Faço formação porque é uma área sempre que a gente... quer dizer, não dá para... aprendi tudo e pronto. Não dá, nessa área não dá. E...” Artista plástica e restauradora brasileira, 56 anos.

Podemos assim referir que, com a exceção dos músicos, o perfil formativo mais comum dos artistas imigrantes inclui uma iniciação precoce nos países de origem e uma formação superior ou em cursos de especialização, já realizada em Portugal. Nos discursos dos entrevistados, ambas as etapas surgem como fundamentais para a formação e a integração no campo artístico, ainda que, em muitos casos, não exista propriamente uma continuidade entre elas, em termos do tipo de expressão artística ou do estilo desenvolvido. Neste sentido, os processos migratórios ora se apresentam como um desafio à continuidade de um percurso

artístico iniciado nos países de origem, ora surgem como uma oportunidade para desbravar novas áreas de formação e de criação artística. Ainda assim, dos 20 casos analisados, apenas um praticante brasileiro de capoeira e uma bailarina norte-americana realizaram a sua formação especializada nos países de origem e desempenham a sua atividade artística em Portugal sem terem frequentado formações avançadas no nosso país. As entrevistas realizadas sugerem que, pelo menos nas artes plásticas e performativas, existe um cenário de relativo fechamento do campo cultural local, funcionando as instituições formativas como *gatekeepers*, à semelhança do observado noutros países europeus (Borén e Young, 2013; Bergsgard e Vassenden, 2015).

1.2. Processos de aprendizagem informal

Apesar de muitos entrevistados considerarem que a sua atividade artística se deve a um “dom” que possuem, a uma capacidade inata para a prática artística, a maioria deles revela que as aprendizagens informais foram marcantes na sua trajetória artística e pessoal. As relações estabelecidas com alguns elementos da família ligados às artes e com os grupos de amigos são muito valorizadas pelos indivíduos e muitas vezes consideradas marcantes nas suas trajetórias artísticas.

É curioso notar que os atores sociais que dão menor ênfase às aprendizagens informais são precisamente os bailarinos de dança contemporânea que tendem a sublinhar a aprendizagem formal e a evocar os cursos e os *workshops* com profissionais de prestígio nos seus discursos, deixando implícito como é importante aprender com os que têm mais capital no campo para também poder atingir melhores posições sociais nesse mesmo campo (Bourdieu, 1995).

Os artistas plásticos, sem exceção, consideram muito marcantes as aprendizagens informais que fizeram em casa com os familiares e com os amigos. Também na esfera da música são valorizadas as aprendizagens informais em contexto familiar. A pertença a bandas de *garagem* em idade jovem é uma experiência muito marcante para vários músicos entrevistados.

É interessante perceber que aqueles que já chegaram a Portugal com uma trajetória artística mais sedimentada acabam por valorizar menos as aprendizagens que fizeram em contextos mais informais. Pelo contrário, os artistas que vieram para Portugal em tenra idade e que aqui começaram ou construíram o seu trabalho artístico de forma mais estruturada, destacam este tipo de aprendizagem informal. No caso dos músicos ligados ao *hip-hop*, as aprendizagens informais ganham especial destaque principalmente as desenvolvidas com os amigos em contexto de rua e nos bairros em que cresceram e vivem. Estes casos confirmam o que a produção científica já tem vindo a referir relativamente a outros contextos nacionais, que a aprendizagem informal desempenha um especial papel no âmbito da cultura *hip-hop*, promovendo uma criativa aprendizagem linguística, um aumento da reflexividade e a construção de projetos identitários alternativos (Santos, 2012; Aliagas *et al.*, 2016). Um dos entrevistados conta como as sociabilidades entre pessoas de diferentes gerações na rua lhe permitiram uma aprendizagem na área da interpretação e da produção musical, revelando o espaço de cruzamentos diversos que a rua proporciona e que já foi objeto de análise na literatura das ciências sociais (Cordeiro e Vidal, 2008).

“Epá na rua, tu na rua consegues ter a visão de tudo! Tu na rua podes ser bandido, podes ser um gajo tipo com uma granda carola. Tipo, tás a ver? E absorver as coisas boas que tem a rua. A rua não tem só coisas más como as pessoas pensam: “Ah! A rua!”. A rua também tem coisas boas! Tu se tiveres mesmo uma boa visão consegues ver que a rua tem coisas boas. Cheguei a parar com cotas que estavam ali a tocar. Ia lá ver como é que se fazia a cena, como é que era um acorde. Tipo não toco viola, mas prontos observava como é que metiam a mão, que é assim, e dali tirava aquele som bonito, tás a ver?”, Músico e produtor de vídeo angolano, 31 anos.

Ao longo desta entrevista, foi sendo sublinhada a importância que vários *rappers* tiveram no seu percurso, devido ao caminho de aprendizagem que foi trilhando com eles, principalmente ao nível da interpretação e da produção musical e de vídeo. Como nunca teve formação artística, John considera muito marcante esta aprendizagem informal que foi desenvolvendo com os amigos, inicialmente no seu estúdio e depois com os amigos do seu bairro, alguns mais ligados à cultura *hip-hop* e também músicos a trabalhar noutros géneros musicais. Considera que alguns espaços e atividades artísticas informais oferecem a capacidade de potenciar a aprendizagem artística dos jovens, ao mesmo tempo que oferecem alternativas de estilos de vida face às atividades ilegais e criminosas, nas quais muitos jovens desfavorecidos se podem facilmente envolver.

Do mesmo modo, é importante referirmos que a aprendizagem artística destes atores sociais da cultura *hip-hop* se faz em várias formas de expressão artística, sendo as suas práticas neste domínio marcadas por um grande ecletismo. Todos os *rappers* protagonizam ou já protagonizaram práticas artísticas para além da música, tais como a dança, a pintura, a escultura ou o vídeo.

Na trajetória dos artistas plásticos a aprendizagem e o contacto com outras formas de arte, tais como a música e o teatro, são marcantes. Trata-se de expressões artísticas que conhecem através de amigos e de familiares. Na maioria dos atores entrevistados deste grupo, a família desempenha um importante papel nos primeiros estímulos artísticos na infância, relatando-se sempre a existência de familiares ligados às artes que foram decisivos na sua trajetória. Veja-se o depoimento de um dos entrevistados, que explica como as trocas intergeracionais e a ligação à cultura popular que estabeleceu principalmente pela influência do seu avô, o marcaram artisticamente.

“Acho que o meu percurso de vida está muito marcado pelas artes e, principalmente pelas artes e toda uma matriz de conhecimento popular. E, nesse aspeto, o meu avô está sempre muito presente, porque muita informação que hoje tenho sistematizada com conhecimento da cultura são-tomense ela provem duma tradição oral. O contexto – eu vivi num bairro popular em que o contexto da vivência e da aprendizagem era o diálogo, o conto de histórias entre os jovens, entre crianças e mais velhos. Eu vivi muito entre os mais velhos e esta passagem de informação mesmo de cariz antropológico, foi marcando e eu aprendi muito com isto. Então, esta construção do discurso e da vida artística foi feita em paralelo com esta aprendizagem da tradição popular e vai-se refletir no meu trabalho.” Artista plástico são-tomense, 45 anos.

Muitos destes artistas imigrantes encontram-se afastados das suas redes familiares, já que se separaram de grande parte da sua família durante a sua trajetória migratória. Assim, as relações de amizade que se encetam em Portugal, normalmente artistas, acabam por desempenhar um papel muito importante na sua aprendizagem e integração no campo artístico, mas também no plano pessoal, preenchendo afetivamente as vidas destes protagonistas das artes em Portugal. O autodidatismo desempenha também um papel importante nas aprendizagens destes artistas. Grande parte deles refere como a internet e outros meios de comunicação como a rádio e a televisão (estes dois adquirem bastante destaque no caso dos músicos e cantores entrevistados) foram e continuam a ser decisivos na sua aprendizagem. Se um dos entrevistados menciona

várias vezes que os tutoriais que encontra na *net* são inspiradores, tecnicamente inovadores e esclarecedores, possibilitando-lhe aprender outros modos de fazer pintura e escultura, já uma cantora, mais velha, refere como os filmes de *Bollywood* funcionaram como uma grande inspiração para a sua atividade musical quando ainda vivia em Moçambique. O autodidatismo é também muito destacado por ela, a par de um vizinho que lhe ensinou algumas coisas e incentivou a cantar:

“Houve um senhor que me marcou muito, ainda hoje, que é o senhor Jassu. Eu cantava muito e ficava rouca no final. E ele dizia, continua, continua e incentivava-me muito. Mesmo depois, já em Portugal, dizia, agora vais cantar em devanagari, que é uma das outras línguas do hindi, e eu cantava. Depois aprendi a respirar a cantar muito sem ficar rouca, mas isso foi intuitivamente, aprendi sozinha. Mas eu sempre digo que esse senhor foi o meu mentor. Eu quando estava a sair de lá ele disse-me “tu vais muito longe””. Cantora moçambicana, 50 anos.

Com configurações distintas em função das formas de expressão artística, as dinâmicas de aprendizagem informal assumem um papel destacado nas trajetórias de um conjunto de artistas, em, particular no domínio da música. Também se destaca a importância dos processos informais de aprendizagem na trajetória nos artistas que vieram para Portugal num período mais precoce da sua trajetória pessoal e formativa, o que, associado à presença de relações de amizade (e não, exclusivamente, familiares) indicia a importância do tempo e sua composição vivencial num determinado território local, fomentando as lógicas de pertença e de identidade ao espaço urbano.

2. EXPERIÊNCIAS MIGRATÓRIAS

Terminamos a análise dos processos de aprendizagem formal e informal dos entrevistados com a abordagem dos movimentos migratórios, destacando de que forma é que estes contribuíram para a formação e afirmação dos indivíduos no campo artístico e cultural e como influenciaram o tipo de práticas artísticas desenvolvidas.

Adotando um esquema analítico weberiano assente no tipo-ideal, mas tendo em conta a heterogeneidade das trajetórias, ir-se-á evidenciar: i) de que forma se trata de um percurso “herdado”, isto é, marcado pela prévia migração para Portugal do entrevistado com os progenitores

ou posteriormente, não tendo sido, neste sentido, uma migração planeada pelo próprio; ou de um percurso “construído”, fruto de decisões do entrevistado já numa fase mais adulta do seu trajeto; ii) como as práticas artísticas estão relacionados ou não com práticas fortemente alicerçadas em referentes da cultura do país de origem (do entrevistado e/ou da família).

Os percursos migratórios “herdados” prevalecem entre os entrevistados que vieram para Portugal com os seus pais, fruto, quer da situação política vivida nas ex-colónias portuguesas imediatamente antes e após o 25 de Abril de 1974 ou um pouco mais tarde, quer da existência de algum tipo de laço familiar com pessoas de nacionalidade portuguesa. Apenas um dos entrevistados aqui em análise tem um percurso de mobilidade que inclui vários países, os quais encara como espaços importantes da sua aprendizagem, já que lhe permitiu abrir os horizontes, conhecer muitas pessoas e também outras formas de pintar. Este subconjunto de entrevistados é também parcialmente marcado pelo facto de a prática artística não ser a base da sua sustentação económica.

“Com dezassete anos trabalhei, trabalhava e estudava, depois pá agarrei-me na música, fui fazendo e outras coisas mais, mas eu gosto de música, mas não vivo da música. [Um dos projetos que teve, o Bairro i o Mundo] foi o que teve mais organização e condições. Falo em condições artísticas, falo a nível de palco, eu falo... Hoje eu já não me submeto, eu sou um homem de trinta e dois anos e eu acredito plenamente no trabalho que tenho feito, e no Festival o Bairro i o Mundo havia condições e fizemos uma festa bonita.”, Músico são-tomense, 32 anos.

Assim, apesar de nem sempre a música ser uma atividade profissional que lhes permite ter uma sustentação económica exclusiva, tem uma centralidade importante na vida pessoal e profissional dos entrevistados. O *rap*, dissociado, originalmente, da cultura do país de origem, isto é, dos seus progenitores, ainda que seja hoje um género musical transversal a vários estratos sociais, é, neste caso em particular, uma prática artística com forte impacto nas populações de contextos urbanos desfavorecidos, particularmente entre os jovens, alguns dos quais de origem imigrante. Logo, muitos deles apropriam-se do *rap* para refletir sobre as suas vivências quotidianas e mobilizar pertenças étnicas. Assim a aprendizagem por via do processo migratório sedimenta práticas artísticas que já tinha, e saem reforçadas no contexto urbano português para onde veio.

O desenvolvimento de práticas artísticas associadas a contextos urbanos específicos e em que as referências culturais do seu país de origem surgem, eventualmente, de forma indireta é partilhado por vários entrevistados.

“Eu sinto-me um cidadão do mundo, tipo eu não me sinto mesmo... (...) Eu sou Angolano, eu nasci em Angola, sei de onde eu vim. Eh pá! Eu cresci em Portugal também não vou dizer que sou português. E tenho as raízes Cabo-Verdianas. Eu nem vou estar aqui a baralhar a minha cabeça, pá. Eu sou do mundo tipo quando tiver na Itália, vou-me sentir que sou do mundo também não vou dizer que sou Italiano ou tipo que sou Angolano, tás a ver?” Músico e produtor de vídeo angolano, 31 anos.

Relação diferente com Portugal e com o percurso migratório têm os entrevistados que vieram para Portugal por uma decisão própria e não associada à família de origem – percurso “construído”. Neste subconjunto, por sua vez, saliente-se a diferenciação possível de estabelecer entre percursos migratórios mais associados à cultura do país de origem e aqueles mais próximos de expressões artísticas contemporâneas e transversais a diversos territórios.

No caso dos primeiros, verificamos que são pessoas que vieram para Portugal mais tardiamente, no quadro de um percurso internacional já marcado por práticas artísticas ou para aceder ao ensino superior. Trata-se de entrevistados com práticas profissionais e semiprofissionais de forte protagonismo visível, por exemplo, na escrita de peças de teatro, numa atividade associativa ligada a práticas artísticas e, logo, de promoção de artistas de uma determinada nacionalidade ou na área da encenação e do ensino. Os movimentos de mobilidade destes entrevistados incluem a ida aos seus países de origem, o que propicia, quer uma vivência de aprendizagem de associação aos dois países, quer o adensamento da ligação à cultura do país de origem. Ainda que as atividades artísticas remetam para a cultura de origem, alguns dos entrevistados consideram que se trata de uma arte que pode ser apresentada em inúmeros contextos internacionais.

“A arte une gregos e troianos, judeus, muçulmanos, palestinos... a arte tem o poder em ser neutra, não tem cor, não tem raça, não tem poder aquisitivo, a arte é a única coisa no mundo que sempre valoriza as pessoas, seja de qualquer etnia, de qualquer nacionalidade, a arte tem esse papel natural, de juntar e unir, no meu ver e na minha experiência.” Bailarino bangladechiano, 28 anos.

A articulação entre culturas, traduzida, nomeadamente, em formas de “pensamento mestiço” (Gruzinski 1999), contempla, por vezes, dificuldades manifestas de aceitação em Portugal. Uma das entrevistadas refere que a sua prática artística é uma “mistura de três culturas”, a portuguesa, a indiana e a moçambicana e salienta as dificuldades que sentiu como artista, patentes na forma “dura” como foi tratada na audição do programa *Got Talent Portugal*, em que um dos membros do júri lhe disse que o hindi não era uma língua apropriada para aquele programa em Portugal.

“O Manel disse assim (...) “Isto não é música que se cante para aqui, pá. Isto é...se ao menos trouxesses uma música inglesa, agora assim, ou Portugal. Trazer o hindi para aqui, isto não é para aqui, é lá para as Índias”. E eu pensei cá para mim: “este gajo já me mandou para a terra.” Fiquei triste porque acho que ele deitou abaixo completamente a língua indiana. Se calhar se fosse chinês, ele dava mais valor. Não sei se é ignorância da parte dele. Eu acho que é mais isso. Mas foi um bocado duro.” Cantora moçambicana, 50 anos.

Assim, a afirmação da sua cultura em Portugal depara-se com dificuldades, podendo ser por essa razão que procura desenvolver práticas artísticas também no quadro da cultura identificada como sendo marcadamente portuguesa.

Finalmente, assinala-se o terceiro grupo de entrevistados, que contempla aqueles que vieram para Portugal por decisão própria, já na juventude ou na idade adulta, mas cujos percursos estão marcados por práticas e movimentos artísticos associados a formas várias de cultura contemporânea e não tanto à cultura do país de origem. Trata-se de um perfil marcado por artistas das artes performativas com formação nesta área obtida no seu país de origem e, em alguns casos, prosseguida em Portugal, à exceção de um artista plástico, que veio para Portugal há 5 anos para fazer mestrado e que se encontra a frequentar um doutoramento em património, artes e museologia na Faculdade de Belas Artes. Os artistas com práticas associadas à dança contemporânea têm percursos marcados por uma intensidade de projetos e uma dificuldade em conquistar estabilidade económica, pois, como refere um dos entrevistados, há sempre “zonas de imprevisibilidade” e “é difícil quando se vai abrir uma conta no banco”.

Uma outra entrevistada refere como, ao longo dos últimos anos tem desenvolvido uma intensa atividade em vários projetos em diversos países, para os quais é convidada a integrar projetos

e, logo, numa situação de intermitência. Pretende pedir nacionalidade portuguesa, porque quer ficar em Portugal.

“Eu me acostumei muito à vida aqui que é diferente, bastante diferente de lá mais em termos de segurança e andar nos lugares e tudo mais, porque eu adoro minha terra, adoro a cultura e acho super inspirador a cultura de lá e os trabalhos artísticos têm um nível muito diferente dos daqui, e também têm uma abordagem diferente da Europa. Mas eu não sei, me apaixonei muito por Portugal e também fiz a escolha de ficar no país porque desde que eu entrei em 2011 como eu tinha esses três trabalhos eu praticamente tive a opção de escolher se eu ficava em Portugal ou se eu ficava em Londres (...)” Bailarina brasileira, 26 anos.

Este excerto permite compreender a situação destes artistas e a centralidade que, de forma voluntária ou não, a mobilidade assume nos seus percursos de aprendizagem e de socialização, associada ao trabalho por projeto, um traço crescentemente característico de algumas recentes formas de organização da atividade económica e profissional (Lundin et al., 2015).

Com a análise apresentada, fica evidenciado que a experiência migratória é inquestionavelmente central nos percursos de aprendizagem dos entrevistados e que, com configurações distintas, marca a aprendizagem, o desenvolvimento e a configuração das práticas artísticas. Numa associação clara ao percurso migratório da família, ou, inversamente, à procura de oportunidades de educação formal e de trabalho em Portugal e, em alguns casos, na Europa, evidencia-se como o percurso migratório acompanha, em muitos dos casos, uma trajetória de aprendizagem formal e/ou informal iniciada nos países de origem.

São múltiplas as formas de associação, ou não, com o que se pode apelidar da cultura tradicional/popular dos países de origem. Em alguns casos esta relação é clara e assumida, noutros é apropriada para ser afirmada como cultura “exótica” num país europeu, numa clara associação aos movimentos ditos multiculturalistas presentes nas capitais europeias, em geral e, noutros casos ainda, é matizada em práticas artísticas marcadamente urbanas e contestatárias, ainda que, hoje, claramente reconhecidas e integradas nos mundos artísticos.

A não associação com a cultura dos países de origem está mais presente em casos de artistas mais jovens que se identificam (e que já iniciaram a sua aprendizagem formal e/ou informal nesse sentido) com práticas artísticas transnacionais e mais próximas de tendências artísticas do que de culturas nacionais ou étnicas específicas, como é o caso de alguns dos movimentos da dança contemporânea.

3. LONGOS PERCURSOS DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E PRECARIIDADE

Pretendeu-se, com este capítulo, a partir de uma revisão da literatura e da análise de vinte entrevistas biográficas realizadas a uma amostra muito diversificada, conhecer algumas dimensões centrais das trajetórias de vida dos artistas imigrantes, na região de Lisboa, focando aquelas que se relacionam com a sua formação, tanto no âmbito da educação formal, como no âmbito mais lato das aprendizagens informais que marcaram a sua constituição enquanto artistas e imigrantes.

Voltando à questão de partida que referimos na introdução do capítulo, podemos assinalar que, apesar da diversidade de perfis observados e da primazia de uma ideologia que associa a vocação artística a um *dom* pessoal (frequentemente, de origem divina), a condição de artista imigrante parece implicar, quase sempre, um longo percurso de formação artística, iniciado na infância ou na adolescência (em formas de expressão variadas), incluindo experiências significativas e distintivas de educação formal, assim como de aprendizagem informal, em contextos familiares, comunitários e/ou de sociabilidades. Neste âmbito, diferenciam-se claramente os músicos e artistas plásticos associados a novas culturas urbanas transnacionais (*hip hop, graffiti*, etc.), em que as aprendizagens informais são claramente mais importantes, de outras formas de expressão mais clássicas, em que a frequência prolongada de escolas artísticas parece ser um requisito central para a sua formação e reconhecimento no campo.

Neste quadro, os processos migratórios têm uma relação muito variável com a constituição enquanto artistas. Em muitos casos, a iniciação artística ocorreu nos países de origem, sendo

que, frequentemente, o trajeto migratório deveu-se precisamente a um ensejo de frequentar uma formação especializada neste campo ou de alargar as experiências artísticas e de vida, fundamentais para a consolidação de disposições e identidades reconhecidas no campo artístico. Noutros casos, os processos migratórios numa idade precoce, geralmente acompanhando familiares, precedeu o percurso artístico, o que não significa que, por vezes, as origens culturais não sejam mobilizadas no trabalho criativo.

Em qualquer dos casos, não deixa de ser revelador a importância de experiências formativas realizadas em Portugal (cursos, teses, workshops, estágios, etc.) para a sua inserção nos circuitos artísticos locais, não apenas pelo desenvolvimento de técnicas, estilos e disposições mais valorizados no contexto português (o que, em alguns casos, inclui o desenvolvimento de estilos assumidamente “étnicos”), mas também pela integração numa rede local de referências e contactos, por vezes também marcado por fronteiras étnicas, fundamental para a afirmação enquanto artistas.

Por seu lado, em contraste com este longo investimento na formação artística, em muitos casos incluindo formação superior, o estudo não deixa de revelar a grande vulnerabilidade (e precariedade) destes trajetos artísticos, bem como a ausência de estruturas de apoio à inserção laboral, implicando frequentemente a conciliação com atividades não artísticas que permitem rendimentos mais seguros, assim como uma mobilidade frequente para locais onde há perspectivas de obter alguns rendimentos (ainda que temporários e incertos) do trabalho artístico. Não se trata, sequer, de reconhecer que estes trajetos implicam disposições empreendedoras, o que é assumido por quase todos os artistas imigrantes, mas sim de criar estruturas que permitam sustentar esse ímpeto criativo enquanto atividade laboral com um enorme potencial de criação de riqueza cultural e económica.

CAPÍTULO 5.

CIRCUITO MUSICAL AFRICANO DA AMADORA: REDES DE SOCIABILIDADES E TROCAS ENTRE DIFERENTES GERAÇÕES

1. AS GENTES DAS ILHAS E AS SUAS MUSICALIDADES

Imigrantes cabo-verdianos e descendentes de várias gerações expressam-se musicalmente de formas complexas e diversas, adotando géneros musicais “clássicos” ou “tradicionais”, cosmopolitas ou transnacionais (Sieber, 2005; Monteiro, 2011). Os géneros mais “clássicos” são expressões musicais como a *morna*, *koladera*, *funaná*, *batuke* ou *tabanka* e as de carácter transnacional são o *rap*, o *zouk*, a *kizomba*, o *reggae*, o *kuduro* ou o *afro-house*¹⁹. Frequentemente, os primeiros géneros musicais são associados às gerações mais velhas e os segundos às mais novas, nomeadamente pelos *media* e discursos de senso comum. Contudo, esta perspetiva dual mostrou-se mais complexa no decorrer da investigação que está na origem deste capítulo. Embora haja uma tendência para identificar géneros musicais específicos segundo diferentes conjuntos de idade ou gerações, ambas as culturas musicais são protagonizadas por jovens e adultos.

Durante a nossa pesquisa conhecemos artistas cabo-verdianos, santomenses, angolanos e guineenses, mas foi fundamentalmente com os de Cabo Verde que trabalhámos. Desde o Século XV que a presença negra influencia a cultura portuguesa: do vocabulário à religião, da literatura ao teatro e assim como hoje, a música²⁰. Neste período, a cidade de Lisboa já contava com um número expressivo de negros, são disso testemunhos: a toponímia da cidade (Rua Poço dos Negros e Rua das Pretas); as várias confrarias negras que aí existiram (Tinhorão, 1997);

19 Os géneros musicais serão escritos ao longo do artigo na sua forma linguística original.

20 Segundo José Tinhorão (1997), numa proposta ainda hoje polémica, o fado, atualmente património imaterial da humanidade, é originário do lundum, um ritmo dançado e cantado pelos afro-brasileiros no Século XVIII. De acordo com esta proposta, os trânsitos culturais promovidos pelo “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) tornou possível que este “fado dançado” chegasse à Lisboa e fosse rapidamente adotado pelas massas populares da cidade.

ou o antigo Bairro do Mocambo, que com o seu nome umbundo ergueu-se onde agora está a “típica” Madragoa (Coelho, 2014). Didier Lahon (2004) refere que os negros (escravos e livres) na capital portuguesa seriam aproximadamente 10% da população em 1550. Segundo o mesmo, a documentação leva crer que entre o fim do Século XVII e meados do Século XVIII este número poderá ter alcançado a fasquia de 15%, isto é, 22.500 num total de 150.000 habitantes. A partir dos anos 1960, com uma intensificação nas décadas 1970 e 1980, após a descolonização, teve início a migração laboral africana para Portugal, em que se destaca os imigrantes vindos de Cabo Verde. Na música portuguesa é central o papel dos cabo-verdianos e seus filhos na introdução do *rap*, *soul*, *R&B* ou *zouk*; e hoje não é invulgar ouvir referências ao *funaná* na música popular portuguesa²¹.

Atualmente, vivem em Portugal entre 40.000 a 80.000 cabo-verdianos (Batalha e Carling, 2008: 68; SEF, 2013), um número que varia consoante o critério utilizado²². Estes dados têm a nosso ver algumas limitações, pois não incluem os imigrantes que obtiveram a nacionalidade portuguesa, tal como os que assumem a identidade cabo-verdiana mesmo tendo nascido em Portugal. Quando falamos das migrações do Século XX, a migração deste arquipélago é das mais antigas em Portugal. Concentrada sobretudo na Área Metropolitana de Lisboa (AML), onde vive 82% da sua população, os cabo-verdianos ocupam neste país, maioritariamente, postos de trabalho não qualificados e desvalorizados socialmente (Oliveira *et al.*, 2014: 39 e 65), muitas vezes na construção civil (no caso masculino) e nos serviços de limpeza (no caso feminino) (Góis, 2008:17). Em 2011, os números oficiais apontavam para uma taxa de desemprego entre os cabo-verdianos de 27,8%, mais do dobro da média do país que era de 13,2%. Entre os homens cabo-verdianos a taxa de desemprego é ainda mais alta: 36,6% (Oliveira *et al.*, 2014: 88).

²¹ Ver: Némanus “Funaná Contigo” (<https://www.youtube.com/watch?v=C7MUghLtN0Q>) e Bruna “Dançando o Funaná” (<https://www.youtube.com/watch?v=o80dSWEXNqc>)

²² O SEF considerava existirem 40.912 imigrantes cabo-verdianos em Portugal em 2014, 10,4% do total de imigrantes no país, não contabilizando aqueles que já adquiriram a nacionalidade portuguesa.

No fim do Século XX, dois terços dos cabo-verdianos viviam fora do arquipélago (Sieber, 2005), o que o torna um dos países do mundo mais influenciado pela migração (Batalha e Carling, 2008). A diáspora cabo-verdiana distribui-se por

vários países, entre eles os EUA, onde está a sua maior comunidade no estrangeiro; Holanda; França; Luxemburgo; Itália; São Tomé e Príncipe; e Portugal, onde vive a sua maior população na Europa (Sieber, 2005: 123). Não por acaso, o cosmopolitismo e a transnacionalidade cabo-verdiana refletem-se profundamente nos sons criados pelos seus artistas e nas redes por eles estabelecidas.

A importância da música cabo-verdiana para a identidade da sua população foi salientada por parte significativa dos artistas entrevistados. É o caso de Zetatas Pretuguês, um músico da Cova da Moura de origem cabo-verdiana, que toca *soul* e *reggae* em bares do Cais do Sodré:

“Eu sempre achei que o ouro ou o diamante de Cabo Verde fosse esse “cantar””. (Entrevista Zetatas Pretuguez, 39 anos, 27 de março de 2015).

A música cabo-verdiana construiu-se híbrida, refletindo influências culturais diversas: de África, da Europa, das Antilhas, Américas do Norte e do Sul. Essa influência transnacional intensificou-se e, nos dias de hoje, “a música cabo-verdiana, especialmente as formas mais contemporâneas e mutáveis, emerge em grande parte da diáspora, em vez de no próprio arquipélago” (Sieber, 2005: 126). Na diáspora cabo-verdiana novos estilos musicais surgem, mas os tradicionais mantêm-se²³, embora influenciados por sonoridades emergentes²⁴.

Como assinalado anteriormente no capítulo da estratégia metodológica, optámos por circunscrever o trabalho etnográfico sobre o circuito musical africano nalguns bairros da Amadora: Cova da Moura, Seis de Maio, Estrela D’África e Reboleira²⁵. Durante os percursos efetuados nessas localidades²⁶, contactámos com jovens imigrantes que ao longo

23 Atualmente, segundo Sieber (2005:125), uma maior ligação da juventude cabo-verdiana na diáspora com a migração transnacional africana e a identidade negra, tem levado a uma adoção de géneros musicais como o *rap* e o *zouk* e também a um ressurgimento de estilos musicais das “ilhas”.

24 Protagonizado pelas gerações mais novas, o funaná eletrónico é emblemático das transformações mais recentes da musicalidade cabo-verdiana na diáspora, marcadas pela influência da música eletrónica e pelo maior acesso aos dispositivos tecnológicos e digitais.

25 Reboleira é a designação pela qual os habitantes da Estrada Militar do Alto da Damaia se referem ao seu bairro. Este termo, *emic*, será adotado ao longo do texto.

26 Refutamos o conceito “comunidade” para designar os bairros citados, dado não os concebermos como territórios separados e autónomos das outras partes da cidade. Ao contrário, o termo “localidades”, proposto por Anthony Leeds e Elisabeth Leeds, põe a tónica na relação com outros segmentos urbanos, ao ser problematizado como “pontos nodais de interação” (1978:31).

da sua trajetória artística escolheram tocar e ouvir *funaná* em vez de *rap*, *rappers* com mais de 40 anos de idade que mais jovens eram DJ de *kizomba* e cantores de *morna* e *koladera* que se ariscam no *rap*. Entre artistas de diferentes géneros musicais e gerações, as trocas são frequentes:

2. PERCURSOS ARTÍSTICOS COMPLEXOS. ROMPENDO FRONTEIRAS GERACIONAIS E ESTILÍSTICAS

Nos primeiros dias do trabalho etnográfico, combinámos um encontro com Pedro Diniz *aka* Machine²⁷, *rapper* da Reboleira e ex-produtor de um estúdio profissional do Moinho da Juventude²⁸, que se tornou um dos nossos informantes privilegiados. Nesse dia, Pedro e outro colega de origem cabo-verdiana iriam conjuntamente gravar um videoclipe: era o primeiro *single* a solo de Márcio Freire, um artista de longa carreira na música popular cabo-verdiana. Juntámo-nos à equipa de filmagem. As primeiras imagens do *single* “Cabo Verde” foram gravadas nas margens do rio Tejo e depois nas ruas da Cova da Moura. Os sentimentos de saudade da terra natal e o sonho de retorno eram expressos na letra dessa música:

*Ja”m kre bai pa Kabu Verdi | Pa”m bai mata nha sodadi | Pa viver mas a vontadi | Num pais di liberdadi | Kabu Verdi ke di meu | Ondi bu sta nha kretxeu | Mi ta lembra di Djeu | Tera bunitu sima ceu*²⁹.

Naquele dia, com alguma surpresa, observámos dois jovens artistas do movimento *hip-hop* produzirem um videoclipe de uma *koladera* nostálgica. Revelou-se ali, pela primeira vez, o tema des-

te texto: as interações sociais e as redes de sociabilidade que surgem das colaborações entre artistas imigrantes de distintas gerações.

²⁷ Os nomes colocados no texto foram escolhidos e autorizados pelos próprios intervenientes.

²⁸ A Associação Cultural Moinho da Juventude foi criada em 1984 e é hoje uma instituição central para a vida do bairro da Cova da Moura. A nível artístico alberga um estúdio de gravação musical e salas de ensaios e é organizadora de eventos culturais como o *Kola San Jon* e o *Kova M Festival*.

²⁹ “Quero regressar para Cabo Verde | Para matar minha saudade | Para viver mais à vontade | Num país de liberdade | Meu Cabo Verde | Onde estás tu meu amor | Eu lembro-me do “lhéu” | Terra bonita como o céu” (<https://www.youtube.com/watch?v=b7RzJwlsW5I>).

Embora as relações intergeracionais na produção musical cabo-verdiana sejam pouco debatidas no âmbito académico, deparámo-nos, ao longo da nossa etnografia, com um quotidiano de trocas entre músicos de diferentes idades facilitadora da sua inserção no mundo artístico. Não é raro observar as velhas gerações, por vezes menos à von-

tade com as tecnologias digitais, aprenderem com os mais novos. Por outro lado, os “segredos” para tocar bem um instrumento musical são, muitas vezes, partilhados com os mais jovens por parte dos mais velhos, conhecedores da música popular do seu país de origem. Sobre essa aprendizagem, Zetatas Pretuguez disse-nos o seguinte:

“O meu pai estava numa banda. Eu ia sempre com eles, curtia a cena toda e cantava desde puto. Estavam aqui sempre os instrumentos. Naquele tempo, quando um gajo tinha 5 ou 6 anos, já estava aí com essa onda de tocar: os instrumentos de lata, ou ir para a bateria [...] fazia uns rítes de guitarra com a boca. Já cantava essas cenas que eles cantavam, eu sei tocar bué cenas deles atualmente [...] aquilo foram lições para um gajo.” (Entrevista Zetatas Pretuguez, 39 anos, 27 de março de 2015).

Por sua vez, Pedro Diniz salienta a importância do contato com as musicalidades das gerações mais velhas, nas ruas do bairro, para o seu percurso artístico:

“Tu se tiveres mesmo uma boa visão consegues ver que a rua tem coisas boas. Cheguei a parar com cotas que estavam ali a tocar. Ia lá ver como é que se fazia a cena como é que era um acorde, tipo não toco viola, mas prontos, observava como é que metiam a mão, que é assim, e dali tirava aquele som bonito, tás a ver. Outros, por exemplo, com a gaita, temos o Nola e o Chibode e o meu pessoal que é gaita e ferro, era a cena que um gajo puto ficava ali ao lado dos cotas a apreciar. Não era a linha de música que eu gostava, que era o rap, mas prontos, tavam a fazer música, divertiam-se a fazer aquilo e acho que começou a despertar um bocadinho o bicho, não tanto como agora, mas já me estava a despertar: ouvir, escutar mesmo, ir atrás do pessoal que está a tocar.” (Entrevista Pedro Diniz, 30 anos, 3 de março de 2015).

As interações culturais, a propósito das mais variadas práticas, têm o potencial de despoletar e fortalecer as relações intergeracionais (Ferro *et al.*, 2014). Alguns músicos rompem fronteiras musicais com facilidade, atuando como mediadores entre culturas musicais distintas: autores de *funaná* amantes de *reggae*, intérpretes de *koladeras* que ao vivo tocam o estilo musical jamaicano, além de jovens que optam por estilos mais tradicionais como o *funaná*. Este é o caso de Tony Fika, 30 anos, um reconhecido músico de *funaná* da Cova da Moura, cujas letras abordam temas como Cabo Verde, imigração e problemas pessoais. Filho de uma adepta do *batuke* e pai de três filhos, Tony Fika chegou a Portugal com 14 anos vindo do interior da ilha de Santiago. Embora o *rap* tenha sido o estilo musical adotado pela maioria dos amigos da Cova da Moura, Tony Fika optou pelo *funaná*, e, aos 19 anos, começou a cantar ao vivo em cafés do bairro. O *rap* é um género musical que Tony Fika diz ouvir e respeitar, tendo feito, inclusivamente, várias colaborações e atuações com *rappers*. A entrada no “mundo da arte” (Becker, 1982) foi

motivada, em grande parte, pela tentativa de fugir do duro trabalho na construção civil, onde ele não via perspectivas de futuro. Atualmente, a sua carreira de sucesso já o levou a atuar em França, Suíça, Espanha, Luxemburgo e Cabo Verde. Sobre a sua opção por um estilo mais tradicional explica:

“Eu não comecei sozinho. Nós éramos um grupo de jovens, mais ou menos 5, 6 ou 7 jovens. Na altura eu tinha 19 ou 20. Mas havia outros jovens entre nós que tinham 16, 17, 18 anos, e muitos deles nasceram cá, são da cidade, mas optaram pelo funaná. A gente tinha um grupo, e aquilo tudo influenciou para que a gente fosse mais para o lado tradicional.” (Entrevista Tony Fika, 31 anos, 23 abril de 2015).

Nos bairros onde fizemos trabalho de campo, não é raro estúdios de *rappers* receberem artistas da música “tradicional”, tampouco jovens artistas do *R&B* e da música *rap* assistirem os concertos de bandas de *morna* e *koladera* que fazem lotar os cafés nos finais de semana. Todos estes exemplos complexificam o cenário do circuito musical africano na Amadora, cuja heterogeneidade se revela maior do que inicialmente suposto. Através da observação participante pudemos conhecer artistas que rompem fronteiras geracionais e estilísticas, evidenciando que entre os que cá chegaram e os que cá cresceram, existem importantes interações e aprendizagens informais de “modos de fazer” (Certeau, 1980), marcantes na sua trajetória artística e pessoal. Ora, os artistas imigrantes e/ou filhos de imigrantes cabo-verdianos de distintas gerações não estão artificialmente separados, mas colaboram num campo artístico que está constantemente a atualizar (e reinventar) as suas tradições (Hobsbawm, 1984). Esta colaboração contribui para dar sentido e visibilidade à diáspora africana, dando suporte à construção de uma identidade coletiva que procura valorizar as suas referências culturais na sociedade portuguesa.

3. A COVA DA MOURA E O CONTINUUM DE BAIROS INFORMAIS DA AMADORA

Um dos maiores e mais conhecidos bairros informais de forte presença africana em Portugal é a Cova da Moura. Construído nas margens de Lisboa, já no concelho da Amadora, estima-se que a população deste bairro esteja entre os 6 e 10 mil habitantes (Horta, 2008). A construção de moradias na Cova da Moura iniciou-se na década de 1960, mas o seu crescimento exponencial aconteceu após o 25 de abril de 1974, uma característica comum a outras áreas do subúrbio de Lisboa. Nesse período, deu-se uma grande explosão demográfica na

cintura metropolitana da capital do país motivada, principalmente, pela chegada dos chamados retornados³⁰, mas também pela vinda de imigrantes africanos e continuação da migração rural-urbana. Vários terrenos públicos e privados da Amadora foram ocupados por indivíduos que não tinham condições económicas para arcar com os custos de aquisição de moradia, incluindo os cabo-verdianos, na esperança de erguer um lar para suas famílias e escapar de rendas sufocantes (Salgueiro, 1977:47). Como refere Guilherme Pereira, os bairros de cariz informal foram tolerados por quem não soube dar outros destinos à habitação na área metropolitana de Lisboa (1994:104), como as câmaras municipais e o poder central.

Foi com a chegada dos “retornados” que se intensificou a construção de casas na Cova da Moura, nos anos de 1976 e 1977, transformando completamente um espaço até então ligado à agricultura. Esta população ocupou a parte baixa da Cova da Moura, dando início ao processo de urbanização do bairro (Pereira, 1994:105; Raposo, 2005:155). A parte alta do bairro foi ocupada numa fase posterior por famílias maioritariamente vindas de Cabo Verde, o que é visível na toponímia de muitas das suas ruas.

O bairro da Cova da Moura não é único nas suas características, ele pertence com outros que se encontram em seu redor a um *continuum* de bairros de construção informal, como o Seis de Maio e a Reboleira, ou os já demolidos Estrela D’África e Fontainhas, todos com origem na mesma época. Várias particularidades unem estes bairros, entre as quais serem habitados por uma população maioritariamente negra e africana, com destaque para a presença dos imigrantes cabo-verdianos, e o fato de o crioulo cabo-verdiano ser a língua utilizada no convívio diário. A segregação territorial e discriminação racial afetam intensamente as populações destes bairros, responsabilizados pela insegurança que o “cidadão comum” enfrenta no seu dia-a-dia. O “processo de rotulagem” e a estigmatização (Goffman, 1988) desta população tem a ativa participação dos *media* (Batalha e Carling, 2008) e das instituições políticas, corresponsáveis por legitimar uma atuação desproporcional e, muitas

30 Em Portugal, o termo “retornado” refere-se a milhares de pessoas, fundamentalmente brancas, que vieram para Portugal saídas das ex-colónias durante os processos de independência de 1975 e 1976. Apesar das dificuldades de contabilização, um estudo sobre o tema apontava para 505 078 mil retornados a viver em Portugal em 1981, aproximadamente 5% da população a viver no país (Pires et al., 1984:38).

vezes, violenta da polícia, como relatam recentes reportagens da BBC, do Público e da Rede Angola³¹.

Entre os moradores dos bairros informais da Amadora foram criados fortes laços sociais intramigrantes, uma forma de enfrentar os diferenciais de poder, repor a segurança ontológica e evitar episódios de discriminação racial. Tais laços são também alimentados por relações de amizade e redes familiares comuns, amplificadoras de uma solidariedade e uma identidade étnica “baseada no sentido de pertença a uma coletividade com uma ascendência comum” (Pires, 2003:100). O carácter relacional entre esses moradores é visível pelos trajetos constantes que fazem entre os bairros citados, promotores de um intenso intercâmbio de serviços e bens simbólicos, em que a Cova da Moura ocupa um lugar central. Afinal, este bairro distingue-se dos demais pela sua maior dimensão, comércio mais diversificado, melhores infraestruturas e equipamentos sociais (ruas largas e asfaltadas, escola primária, infantário, etc.), além de um forte associativismo (Raposo, 2005; Horta, 2008). Este panorama fortalece as redes lúdicas e de sociabilidade desenvolvidas, cujo teor varia da celebração às memórias culturais do país de origem à resistência aos estereótipos infringidos pela sociedade autóctone.

31 Conferir Fletcher (2015), “They hate black people” (<http://www.bbc.com/news/magazine-32419952>); Henriques (2015), “Os polícias disseram que nós, africanos, temos de morrer” (<http://www.publico.pt/sociedade/noticia/os-policias-disseram-que-nos-africanos-temos-de-morrer-1685599>) e Raposo (2015), “Violência e racismo na Cova da Moura” (<http://www.redeangola.info/especiais/violencia-e-covardia-na-cova-da-moura/>).

32 Refere a autora sobre o processo da Quinta da Vitória: “A expectativa e esperança iniciais, potenciadas pelos discursos da própria lei do PER e pela presença inicial de trabalhadores sociais no bairro, foram sendo substituídas pela quase ausência de informação clara sobre o processo de realojamento e, ao mesmo tempo, por um acréscimo das exigências burocráticas face à população que aguardava por uma habitação social.” (Cachado, 2013: 495).

33 Lusa/SOL (2015), “Amadora avança com demolições na Damaia” (<http://sol.sapo.pt/noticia/129615/amadora%20avan%C3%A7a-com-demoli%C3%A7%C3%B5es-na-damaia>).

Diferente da Cova da Moura, todos os outros bairros referidos têm sofrido processos de demolição, integrados num Plano Especial de Realojamento (PER), um programa complexo e, por vezes, injusto para a vida dos seus habitantes, como é descrito por Rita Cachado (2013) num trabalho sobre o bairro da Quinta da Vitória, em Loures³². Quem passar hoje pelo bairro Estrela D’África, a 500 metros da Cova da Moura, verá entulho e ruínas, num cenário quase dantesco. Lá, já não vive mais ninguém, a maioria foi realojada em bairros sociais distantes (nomeadamente o Casal da Boba e o Casal da Mira), e algumas pessoas ficaram sem casa para onde ir, como demonstra a notícia “Amadora avança com demolições na Damaia” do semanário “Sol”³³.

Figura 4. Mapa da Cova da Moura, Reboleira, Estrela D'África e Seis de Maio



Fonte: Google Earth

4. A “COVA DA MÚSICA”

Durante décadas, expressões artísticas originais desenvolveram-se nos bairros de forte presença africana do subúrbio de Lisboa. Tradições dos países de origem e de destino misturaram-se, quando ritmos inovadores foram adotados e recriados por gerações distintas. Se estas artes para os mais velhos representam, muitas vezes, nostalgia e resistência cultural, para os mais novos pode significar a afirmação de uma negritude transnacional, transfronteiriça e “transestética” (Contador, 2001:3), além de resistência social (Raposo, 2010; Ferreira, 2010).

Se percorrermos o bairro da Cova da Moura durante o fim de semana ficaremos surpreendidos com as inúmeras bandas que atuam em cafés, onde entre cerveja e grogue, os corpos se apertam para dançar. Aos sábados, quando o sol se põe, a música ao vivo invade as ruas do bairro e das colunas de casas, bares e carros, ouvem-se batidas de *rap*, *zouk* ou *afro-house* e melodias de *funaná*, *koladera* e *morna*.

São cinco os estabelecimentos principais que oferecem música ao vivo: o *Coqueiro*, o *Santo Antão*, o *João Roque*, a *Princesa* e o *Terraço da Bibia*. No *Coqueiro*, jovens e graúdos bebem

no balcão, alguns grupos jantam em mesas e os pares avançam para a dança. No palco estão os *Brasa de Fogo*, liderados pelo som da rabeca³⁴, cujas melodias nos remetem para as paisagens áridas do arquipélago. Não muito longe dali há também animação no *Santo Antão*. Lá dentro, guitarrista e teclista, interpretam conhecidos temas de Cabo Verde. O público normalmente transborda para fora do estabelecimento, principalmente nas noites mais quentes. Se subirmos o bairro, podemos encontrar a *Princesa* numa noite de concertos, frequentemente *funaná* eletrónico. Os altos decibéis que de lá saem percorrem as ruas, criando o ambiente noturno que se vive na Praia, capital de Cabo Verde, localizada na agitada Ilha de Santiago. Mais em baixo, no *João Roque*, somos transportados para outro arquipélago, o de São Tomé e Príncipe. Em cima de um pequeno palco aglutinam-se os *MV4* com as suas guitarras, percussões e vocalistas, uma banda com um longo percurso que acabou de lançar o seu primeiro álbum. Conhecidos como os *Sacode Poeira de Portugal*, os seus ritmos percorrem o *socopé*, o *soukus*, a *rumba* ou o *zouk*. No pequeno e mítico estabelecimento, homens e mulheres, maioritariamente santomenses, dançam a pares ou sozinhos, balançando os corpos ao ritmo das músicas eletrizantes das “ilhas maravilhosas”. A noite acaba inevitavelmente no *Terraço da Bibia*. A banda da casa, os *Convivências*, fecham a animação musical do bairro com *mornas* e *koladeras*. Neste lugar juntam-se muitos artistas, alguns deles já atuaram noutros locais ao longo da noite. Lá fora, do alto do terraço da *Bibia* de onde se vê Benfica, Amadora e Odivelas, desaguam melodias sobre a noite da Grande Lisboa. A Cova da Moura é, como nos disse um *rapper* do bairro, a “Cova da Música”.

Este bairro é central na dinâmica musical cabo-verdiana da Amadora e também da AML. A maioria dos músicos que lá toca provém de outras zonas dos subúrbios de Lisboa, assim como parte significativa do público que para ali se desloca. Verificámos que a maioria deles conjuga o trabalho artístico com outros empregos, que vão da construção civil à hotelaria, o que também foi constatado na pesquisa de César Monteiro (2011). São artistas por dedicação e “*amizade à música*”, tal como os próprios referem:

“[Atuar à noite] em termos de cachê não ajuda muito. É por amizade à música. É um divertimento, mas sério.” (Entrevista Nhelas e Santos, 37 e 47 anos, 28 de fevereiro de 2015).

34 Rabeca é o nome pelo qual o violino é conhecido em Cabo Verde. No entanto, esta denominação é por vezes também utilizada em Portugal e no Brasil.

As bandas são, maioritariamente, constituídas por uma geração mais velha, mas em alguns casos também incluem gente mais nova. É o caso, por exemplo, de um dos recentes guitarristas de MV4 com 30 anos, ou de muitos dos artistas jovens de *funaná* eletrónico que atuam na “Princesa”. A noite da Cova da Moura é frequentada quase exclusivamente por negros, em especial cabo-verdianos ou filhos destes, o que é um indício da estratificação social e racial da sociedade portuguesa. Contabilizámos cerca de vinte artistas que atuam regularmente na Cova da Moura, e mais uma outra dezena que toca e/ou canta esporadicamente. Entre os seus elementos existem os que cresceram em Portugal e os que emigraram adultos. A idade da maioria está acima dos 35 anos, embora por lá também passem muitos jovens. A entrevista a um cantor do bairro relata essa interação geracional:

“Acho que eles até gostam de nos ouvir, mesmo não sendo a música deles. Como nós sabemos a música deles é o hip-hop, o reggae, essas coisas. Mas gostam. Gostam de ouvir essas músicas. Gostam de estar ali a ver-nos. Alguns deles vêm dizer-nos: “Tu tocas bem! Tu cantas bem!”. É uma coisa agradável de ouvir.” (Entrevista Carlos Santos - Galo, 40 anos, 22 de março de 2015).

Ainda sobre este tema, Bibia, dona de um estabelecimento com música ao vivo, respondeu o seguinte sobre a presença de jovens na sua “casa”:

“Vêm muitos! Às vezes estão aí bastantes.” (Entrevista Bibia, 15 de janeiro de 2015).

Durante a semana vários grupos de dança de diferentes gerações ensaiam nas salas do Moinho da Juventude, assim como as *batukaderas* do grupo Finka Pé. Este grupo de *batuke* surgiu na Cova da Moura em 1988 e é formado exclusivamente por mulheres de origem cabo-verdiana. Nas suas atuações dentro e fora do bairro diferentes gerações partilham o mesmo palco, como é possível ver na figura 6, e que ilustra uma apresentação do grupo no âmbito das festividades do *Kola San Jon*³⁵. Esta festa, agora património imaterial português, invade as ruas do bairro no mês de junho, onde tambores e apitos “ordenam” a dança e afirmam uma comunidade de pertença.

Outro local central para a musicalidade do bairro e da Amadora é o *Kova M* Estúdio, situado nas instalações do Moinho da Juventude. Inaugurado em 2008, o aconchegante e profissional estúdio costuma juntar jovens todas

35 A Festa do *Kola San Jon* da Cova da Moura, inscrita desde de 2013 no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial Português, é um evento que se realiza por ocasião das festas de São João. Tem como elemento central um cortejo que “recria em contexto diaspórico, alguns aspetos da tradição cultural cabo-verdiana [...]” (Matriz PCI, 2015).

as tardes para gravar *rap* e produzir os instrumentais (*beats*) que acompanham as suas músicas. Este recanto musical foi criado a partir da iniciativa dos jovens do bairro, nomeadamente *rappers*, em ligação com o Moinho da Juventude. É das salas do estúdio que surgem parte significativa das novas sonoridades do bairro, principalmente o *rap* e, mais recentemente, o *afro-house*. Os utilizadores regulares são, sobretudo, jovens da Cova da Moura do sexo masculino na faixa etária entre os 14 e os 24 anos. No entanto, este espaço também está aberto a artistas de fora do bairro e pertencentes às gerações mais velhas. A presença de produtores oriundos de diversos bairros no estúdio – alguns deles com reconhecido capital simbólico (Bourdieu, 1989) na “cultura *hip-hop*”³⁶ – é exemplar de como as expressões artísticas na Cova da Moura não podem ser pensadas isoladamente, mas integradas no circuito musical africano da Amadora e da AML.

Figura 5. Várias gerações de mulheres numa atuação do Finka Pé



Fotografia: Pedro Varela

As aprendizagens conjuntas e a troca de experiências entre músicos de diferentes faixas etárias, tanto residentes no bairro como fora dele, constitui uma das características mais interessantes do *Kova M* Estúdio.

36 Esta expressão *emic* incorpora as quatro expressões artísticas que estruturam este movimento urbano: *rap*, *djing*, *break dance* e *graffiti*.

Trata-se de um espaço de aprendizagem e de criação por excelência. Entre os dinamizadores do estúdio existe um esforço para favorecer as interações geracionais. Numa entrevista, um dos responsáveis pela criação do estúdio, *rapper* e funcionário do Moinho da Juventude, disse-nos o seguinte:

“(...) os *músicos rappers* não têm muita cultura musical. A maior parte deles não sabe tocar, não conhece notas de música e esses *músicos tradicionais* conhecem. Então o objetivo que nós [promotores do estúdio] tínhamos proposto há dois anos atrás era criar mais essa fusão. Por isso é que comprámos equipamentos, *jambês, guitarra, baixo, saxofone*, que era para ver se criávamos mais essa fusão.” (Entrevista Lord Strike, 42 anos, 4 de março de 2015).

Organizado pela juventude da Cova da Moura e apoiado pelo Moinho da Juventude, o *Kova M Festival* vai para a sua 6.^a edição e deve as suas origens a um conjunto de festas de *hip-hop* iniciadas nos finais dos anos 1990. Realizado no verão, este festival costuma durar uma semana com *workshops* de dança, *graffiti*, fotografia, literatura, passagens de filmes, desfiles de moda e uma ampla diversidade musical. O *Kova M Festival* culmina num fim de semana, quando artistas de toda a AML sobem ao palco num grande evento de exaltação das referências culturais negras e africanas, em que os jovens são os principais protagonistas. Não obstante, artistas mais velhos também costumam participar, como foi o caso das atuações em 2015 do grupo Finka Pé e do célebre músico cabo-verdiano Jorge Neto³⁷, que animaram o evento com *batuke*, *funaná* e *zouk*. A pertença a uma identidade negra transnacional e africana³⁸ é comumente celebrada neste festival, quando jovens *rappers* e dançarinas de *kuuro* sobem ao palco, tal como músicos mais velhos de géneros mais “tradicionais”. Assim, importantes interações geracionais ocorrem no *Kova M Festival*, quando a Cova da Moura se transforma, mais uma vez, na “Cova da Música”. Por tudo isto, o bairro é o principal polo artístico do circuito musical africano na Amadora, principalmente cabo-verdiano, mantendo redes de ligação intensa com toda a AML.

A etnografia estendeu-se também para outro estúdio, de cariz mais caseiro, na Reboleira. Os estúdios informais têm

37 Jorge Neto, 50 anos, é um famoso artista cabo-verdiano que iniciou a sua carreira na mítica banda “Livity”, celebrizando-se mais tarde também a solo. As suas sonoridades misturam funaná e zouk. Viveu muitos anos na Holanda e mudou-se em 2006 para a Cova da Moura.

38 O passado comum de escravidão, as experiências diaspóricas e, mais recentemente, a intensificação da globalização no “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001), são as bases de uma cultura negra transnacional, cujo “banco de símbolos a qual recorrem é mais amplo e internacional do que nunca” (Sansone, 2007:30).

um papel importante para a comunidade artística imigrante, principalmente na última década, quando a popularização do acesso às novas tecnologias expandiram as possibilidades de gravação e difusão musical (Aderaldo e Raposo, 2016; Yúdice, 2007). Tais estúdios são muito comuns nos bairros visitados, sendo lugares onde se misturam artistas de diferentes musicalidades e idades. O estúdio na Reboleira foi construído por Pedro Diniz – *rapper*, produtor musical e de vídeo –, numa pequena divisão da sua própria casa. Por ali passam *rappers*, cantores de *zouk*, músicos “tradicionais”, artistas africanos emigrados noutros países da Europa e amigos, misturando vários géneros, nacionalidades e gerações. Naquele local, num ambiente simultaneamente familiar e profissional, cria-se, grava-se, convive-se e estabelecem-se redes de sociabilidade que se alargam para lá das fronteiras de Portugal.

Figura 6. Cova da Moura no dia do *Kola San Jon*



Fotografia: Otávio Raposo

Embora o nosso trabalho de campo tenha privilegiado a Cova da Moura, o Seis de Maio, o Estrela D’África e a Reboleira com a intenção de conhecer os artistas imigrantes da Amadora, o circuito musical africano deste concelho expande-se para outros bairros como Casal da Mira, Casal da Boba e Santa Filomena³⁹. Cafés, restaurantes, bares com música ao vivo, estúdios de gravação e eventos

39 Concentrámo-nos na Cova da Moura, no Seis de Maio, no Estrela D’África e na Reboleira porque foi onde os nossos atores nos levaram mais frequentemente.

festivos são os lugares de criação, produção e difusão musical por excelência, onde rituais e performances inscrevem a materialidade desses bairros na urbe, em contraponto aos discursos que os situa à margem da dita “cidade formal e civilizada”. A intensa permeabilidade e conexão sociocultural entre esses bairros, que se estende a outros concelhos da AML, ensinam novos modos de fazer artístico, cujo amplo diálogo com práticas quotidianas e modos de agir político revelam lógicas inovadoras de “fazer cidade” (Agier, 2011:41). Trata-se de criativas formas de produzir e apropriar-se do território na tentativa de requalificá-lo (no discurso e materialmente) e reinventá-lo a partir de uma memória cultural partilhada. Neste processo, versos, acordes e passos de dança são protagonizados por uma população que se quer fazer visível na sociedade portuguesa⁴⁰.

5. SOCIABILIDADES, APRENDIZAGENS E COLABORAÇÕES ENTRE GERAÇÕES DE ARTISTAS

A partir das interações e sociabilidades intergeracionais, práticas de colaboração e aprendizagem entre artistas imigrantes são geradas. Um dos acontecimentos presenciados no trabalho de campo revela a força dessas relações na Cova da Moura:

“Naquele dia, num pequeno café da Cova da Moura, presenciei três gerações com bagagens musicais distintas a fabricarem novos sons. O Black Jesus, um jovem talentoso de 25 anos, era do rap/reggae. O Zetatas Pretuguez já contava com 39 anos e era um artista de soul/blues/reggae que acabava de lançar o single “Soul Business”. Como elemento central tínhamos o José, que já avançava para os 50 anos, percussionista da banda “Ferro e Gaita”, uma das bandas mais populares de funaná na atualidade. Os três percorreram diferentes terras. O primeiro foi de Lisboa para Cabo Verde e depois para o Luxemburgo, tendo regressado ao bairro há poucos meses; o outro nasceu em Lisboa e nunca foi às ilhas, emigrou para o Reino Unido, mas há alguns anos voltou à Portugal; o mais velho nasceu, cresceu e vive em Cabo Verde, estando de passagem por Lisboa para participar de um concerto no dia seguinte, em Nice (França). Os três, acompanhados pelo resto das pessoas do café, criaram ali novas músicas, irrompidas das suas diferentes idades e géneros musicais. Os três trocavam conhecimentos e experiências, enquanto me indicavam notas e ritmos para a guitarra, depois de eles todos já terem passado nesse instrumento, os que sabiam e os que estavam a aprender. O que surgia ali era a música cabo-

40 A história desses bairros confunde-se com a história da luta por moradia da sua população. O desenvolvimento da Cova da Moura, por exemplo, ocorreu em grande medida devido à ação da população na luta pelo seu melhoramento, pressionando a autarquia, para que problemas como a “ilegalidade” das casas, a ausência de redes de água/esgoto e a inexistência de vias alcatroadas fossem resolvidos (Raposo, 2005 e Horta, 2008). É de destacar, também, a recente mobilização dos moradores deste bairro na Assembleia da República contra a violência policial em fevereiro de 2015 (TVI (2015), “Cova da Moura foi ao Parlamento protestar contra o racismo” (<http://www.tvi24.ioi.pt/sociedade/bairro/cova-da-moura-foi-ao-parlamento-protestar-contra-o-racismo>)).

-verdiana na sua transnacionalidade e fusão de estilos: das musicalidades tradicionais de Cabo Verde até às suas novas influências transnacionais, originárias das Antilhas e dos ritmos afro-americanos. O café Coque Bafa transformou-se durante uma noite num porto no meio do mar. Ali, atracaram os “vapores”⁴¹ que levaram os cabo-verdianos para terras distantes, fugidos da miséria que as secas e o colonialismo provocaram. No porto, a diáspora desembarcou para fazer uma grande festa. Beberam, abraçaram-se e contaram histórias. Ali trocaram instrumentos, notas musicais e cantares das “ilhas” e dos portos distantes por onde andaram. Já de madrugada, embarcando em modernos “apores aéreos” “abalaram” para terras distantes onde duras labutas os esperavam.” (Diário de Campo, PV, 25 de março, Cova da Moura).

A troca de conhecimentos e aprendizagens entre gerações que observámos nesta noite foi a demonstração que jovens e adultos não estavam fechados nos seus campos artísticos. Foi um acontecimento paradigmático de que diferentes idades se respeitam artisticamente entre si, e de que entre estas pessoas existe uma aprendizagem contínua, individual e socialmente marcante. Esta noite foi um momento destacado da pesquisa, também importante para estes três artistas, como nos confessou mais tarde um deles.

Contudo, a transferência dos segredos dos instrumentos musicais entre gerações não ocorre tão frequentemente como seria de imaginar.

Foram poucos os jovens que vimos a tocar algum instrumento nos bairros estudados, apesar de muitos deles serem peritos em programas de produção musical como *Fruity Loops* ou *Cubase*, habitualmente usados na criação das sonoridades que acompanham a música *rap*. Se a maioria dos jovens da Cova da Moura ouve e se identifica com a música dos pais, são raros aqueles que sabem tocar guitarra ou acordeão, por exemplo. A explicação para este fato poderá residir nas mudanças da estrutura familiar cabo-verdiana advindas do processo migratório. A migração para Portugal raramente é efetuada por membros da família alargada (avós, tios, primos), por vezes os responsáveis por transmitir o conhecimento musical para membros da geração mais nova. Por outro lado, as difíceis condições de trabalho em Portugal dificultam essa transmissão, mesmo quando os pais são músicos. Essa perspetiva é melhor explicada por LBC, um *rapper* cabo-verdiano da Cova da Moura:

⁴¹ O escritor Baltasar Lopes, no seu livro *Chiquinho* (2008), um dos mais emblemáticos da literatura cabo-verdiana, refere-se aos barcos a vapor que atracavam nos portos do arquipélago como “vapores”.

Figura 7. Interação entre gerações e géneros musicais no café Coque Bafa



Fotografia: Pedro Varela

“Lá em Cabo Verde tu tens a família toda, tás a ver. O teu avô está em casa, sabe tocar, vai ensinar o neto. Ou o teu pai vai ensinar-te [...]. Há uma transferência porque há um contato mais próximo com a geração e há mais tempo. A estrutura familiar permite haver mais contato com os filhos ou os netos. Por isso que há em Cabo Verde mais pessoas que tocam, mesmo que aqui haja mais acesso, seja mais fácil conseguir os instrumentos para tu aprenderes. Mas aqui não há a cultura musical como lá em Cabo Verde. [...] Mesmo havendo músicos que emigraram para aqui, não houve essa transferência, porque a condição de trabalho era tão dura que às vezes nem dava.” (Entrevista LBC, 33 anos, 3 de março de 2016).

Para Pedro Diniz, as interações entre gerações artísticas têm vindo a aumentar em Portugal. Uma das razões que aponta nesse sentido é a maior aptidão dos jovens no uso das novas tecnologias. Esta afirmação vai de encontro à pesquisa de Maritza Pozo (2012) sobre a música popular alternativa mexicana, em que aponta as gerações mais novas como protagonistas das mudanças trazidas pelo impacto do acesso às redes digitais no consumo, produção e difusão musical. Chamada de “geração digital” (Idem:37), os jovens confrontariam visões e dinâmicas estabelecidas previamente, desenvolvendo relações colaborativas com os músicos mais velhos, que se veem forçados a integrar redes digitais para divulgação dos seus trabalhos. Um outro estudo português demonstra a importância dos mais novos em matéria de novas tecnologias: “em Portugal, como em alguns países europeus, as crianças lideram

na apropriação e uso de novas tecnologias de informação e comunicação⁴² [...]” (Almeida et al., 2013:342).

Cooperação e ajuda mútua entre músicos de gerações distintas já não são incomuns segundo Pedro Diniz, para quem a música “tradicional” tornou-se uma referência nos seus projetos:

“Já houve mais [separação entre gerações]. Houve uma fase em que estávamos mesmo distantes uns dos outros, mas acho que agora estamos a juntar mais. Já vejo nós, os mais novos, ou os mais novos do que eu, a escutar mais a música tradicional. No meu tempo muitos não ouviam. Por exemplo, eu não ouvia. Hoje em dia o pessoal está a aderir mais à música tradicional, vai samplar⁴³ música tradicional. [...] Eles nos ensinam bués, mas eles aprendem também. Fixe é que há uma troca de identidade ali muito boa. Nós estamos um passo à frente com a tecnologia, com o que é que podes fazer com um computador. Eles têm a música colada nos dedos, tu ficas mesmo de boca aberta. Tu vês pessoas tão simples como essas que tocam mesmo bem [...] e também te valorizam: a tua maneira de trabalhar e o que tu podes fazer por eles. Com respeito mesmo, tu vês aquele adulto a respeitar a tua cena.” (Entrevista Pedro Diniz, 30 anos, 3 de março de 2015).

As relações estabelecidas entre Pedro Diniz, 30 anos, e Márcio Freire, 52 anos, são paradigmáticas de como artistas de diferentes gerações, preferências musicais e estilos de vida colaboram entre si num mesmo circuito artístico. Ao longo de vários meses, convivemos e participámos em alguns dos seus projetos.

42 Segundo Ana Nunes de Almeida (2013), a apropriação das novas tecnologias pelas crianças não pode ser compreendida de modo uniforme, dada as desigualdades no acesso às novas TIC (Tecnologia de Informação e Conhecimento). A visão generalista de que as gerações mais novas tem uma maior aptidão para as novas tecnologias em relação às gerações mais velhas não leva em conta a diversidade de contextos e situações. Em sua recente pesquisa sobre as crianças e a internet, a autora revela que se nas famílias desfavorecidas as crianças e os jovens assumem-se de facto como vanguarda digital, entre as famílias mais favorecidas todos os membros estão imersos nas redes digitais. Neste caso são as gerações mais velhas que desempenhariam o papel de liderança, muitas vezes estabelecendo regras de controlo e uso para os filhos (*Idem*).

43 Utilização de excertos de músicas para fazer novas composições (neste caso de *rap*).

Nascido em Angola, filho de pai cabo-verdiano e mãe angolana, Pedro Diniz veio com 7 anos, durante a guerra civil, viver para Portugal. Na Reboleira cresceu em estreita ligação com as referências culturais cabo-verdianas na diáspora. As roupas largas, geralmente associada à estética *hip-hop*, a tatuagem e os cortes de cabelo e sobrancelhas denunciavam a estética juvenil adotada, a que se soma a importância dada por ele às atividades lúdicas, como a frequência de concertos, bares e festas.

Em contraste com Pedro Diniz, os valores hedonistas de Márcio Freire têm pouca importância no seu quotidiano, re-

flexo de um estilo de vida mais maduro e resguardado. Márcio Freire saiu da Ilha de Santiago com 13 anos e foi viver com um irmão em Roterdão. Após uma estadia de dois anos num país onde não se adaptou, veio para Portugal. Inicialmente viveu no Cacém e depois foi para o bairro Seis de maio morar com uma tia. Anos mais tarde mudou-se para a Cova da Moura onde vive até hoje. Casado e com três filhos, ele faz uma vida caseira, não participando frequentemente da vida noturna de bares e cafés. Influenciado pelo pai que tocava concertina, a sua longa carreira musical iniciou-se em Portugal, onde em jovem teve lições de guitarra. Mais tarde, integrou diversas bandas e teve a oportunidade de tocar em lugares de referência para os artistas cabo-verdianos no centro de Lisboa e na Cova da Moura. No fim de 2014 lançou o seu primeiro álbum a solo: “Pobreza”.

Márcio e Pedro conheceram-se em 2009 quando o segundo, na altura monitor profissional do *Kova M* Estúdio, resolveu um problema no computador de Márcio. Mais tarde, ambos voltaram a encontrar-se nas aulas de produção musical no *Kova M* Estúdio, onde Pedro era o principal responsável. Assim, foi na companhia de jovens que Márcio aprendeu os segredos de programas de produção musical. Hoje Márcio tem o seu próprio estúdio caseiro, onde grava tanto as suas músicas como a de outros artistas⁴⁴.

Ao descobrir a importância de ferramentas como *Youtube* na difusão de suas músicas para chegar a novos públicos, Márcio convidou Pedro Diniz para realizar alguns dos seus videoclipes. Para Pedro, o trabalho com gerações mais velhas, pelas quais demonstra um enorme respeito, são oportunidades para expandir redes de contacto, ampliar o conhecimento musical e ganhar um dinheiro extra no final do mês. Foram vários os videoclipes realizados por ele para artistas mais velhos, entre os quais os que se dedicam às sonoridades “tradicionalis” africanas. A diversidade das práticas artísticas e profissionais levadas a cabo por Pedro é exemplar da sua localização no centro de uma plataforma giratória multigeracional, multidisciplinar e transnacional, capaz de aproximar estilos musicais e diferentes gerações. O acesso fluido e constante às redes digitais, permite a Pedro (e outros músicos) entrar em redes internacionais, tornar-se um artista mais variado e isso

44 A relação de Márcio com músicos de gerações mais novas já remonta há mais tempo. No seu terceiro *single*, por exemplo, arriscou-se a cantar *rap*, momento em que pediu o auxílio de um *rapper* da Cova da Moura dada a sua inexperiência com o estilo musical. Numa outra música do álbum teve a colaboração de um cantor de *zouk* de 17 anos do bairro de Santa Filomena.

“reinterpreta o sentido do trabalho colaborativo entre gerações e disciplinas” (Canclini, 2012:9). Essa capacidade de transitar entre diferentes “mundos da arte” (Becker, 1982) faz de Pedro um verdadeiro *go-between* (Velho, 2001:22).

A relação entre esses dois artistas imigrantes de diferentes gerações é uma demonstração de cooperação, interdependência e aprendizagem mútua, apesar dos percursos e estilos de vida distintos. Estas colaborações possibilitam expandir horizontes artísticos e fomentam partilhas de conhecimento expansivas dos “campos de possibilidades” destes atores (Velho, 1994), incluindo os de cariz laboral.

Figura 8. Pedro Diniz a filmar o primeiro videoclipe de Márcio Freire



Fotografia: Pedro Varela

5.1. Permeabilidade entre gerações

A ideia de que na atualidade há uma maior permeabilidade entre gerações ganhou força em estudos recentes por várias razões. Uma das mais importantes prende-se com o fato de que as fronteiras geracionais se tornaram mais ambíguas e indeterminadas que nas décadas anteriores. Se a mercantiliza-

ção dos atributos juvenis revela o desejo de sua apropriação por outras camadas etárias, a crescente reversibilidade das trajetórias para a vida adulta denuncia bloqueios e incertezas num ambiente social marcado pela precariedade e pelo desemprego⁴⁵. A diversidade de estilos juvenis é acompanhada por fronteiras mais fluidas no que se refere aos marcos geracionais e ritos de transição para a vida adulta (Pais, 2009). Assim, os padrões de transição para vida adulta tornaram-se fragmentados e menos padronizados, dando origem a gerações liminares como a de “jovens adultos”. Não por acaso, um dos nossos entrevistados, Lord Strike, *rapper* de 42 anos, assume-se como jovem:

“Eu me considero super jovem. A sério, eu não acredito que tenho quarenta e dois anos. [...] Ya, e mesmo a ter cabelo branco... Eu gostaria de ter o cabelo todo branco, para contrastar com a pele. Pele preta, cabelo branco! Mas eu sei que tou a ficar mais velho... Mas eu gosto de ter este espírito. Porque eu sempre fui assim. Eu sempre fui muito sério. E muito jovem. [...] Eu continuo a ouvir as músicas que eles ouvem, eu continuo a gostar das coisas que eles gostam, algumas... nem todas. Já não ponho as calças assim atrás para mostrar o rabo, mas pronto. Aliás, eu sou um gajo que gosto de dois mundos. Eu gosto de estar em dois mundos. Eu sempre, desde pequeno, me dei com mais velhos. Gosto sempre de aprender com as pessoas mais velhas. Eu hoje também sou assim. Tou com os mais velhos, tou com pessoas da minha idade, tou com putos, estás a ver? Eu gosto dessa... Navegar por esses mundos... Aprender com as pessoas”. (Entrevista Lord Strike, 42 anos, 4 de março de 2015).

No circuito musical cabo-verdiano da Amadora, assistimos a uma sobreposição geracional entre jovens, adultos e seniores, que se afirma em trânsitos, aprendizagens e trocas simbólicas entre artistas de culturas musicais diversas. Neste contexto, compreender as diferenças de estilos de vida entre os músicos pode ser uma importante ferramenta para não ficarmos presos à variável etária. Por outro lado, esta categoria permite também verificarmos certas continuidades e mudanças geracionais nas preferências estéticas e nas culturas musicais nas quais os artistas se envolvem. É o que podemos deduzir da fala de LBC, que não esconde a influência crescente da música tradicional entre os músicos da sua geração, mesmo entre aqueles que optam pelo *sampler*⁴⁶ e por ritmos transnacionais.

“Agora há rappers crioulos que andam a misturar a música de Cabo Verde com o rap. Pessoas de Angola andam a fazer misturas entre a dita música tradicional de Angola com o rap. Mas cada geração tem o seu próprio estilo, né? [...] A gente faz o rap, a gente é hip-hopper, vive o hip-hop, vive a cultura, mas a gente também não deixa de viver a cultura de nossos pais. Até porque, e isso é interessante, nós estamos em Portugal, mas fazemos o rap em crioulo.” (Entrevista LBC, 33 anos, 3 de março de 2016).

45 Segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), dois em cada cinco jovens no mundo não trabalham ou têm trabalho tão mal pago que não conseguem escapar da pobreza. Para mais informações consultar: http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_447516/lang-en/index.htm.

As interações e sociabilidades intergeracionais entre os músicos imigrantes cabo-verdianos e os seus descendentes não podem ser lidas no “vazio”, pois enquadram-se em redes de procura de trabalho e potencialização do crescimento artístico e, também, de fortalecimento identitário. Para estes atores, as relações intergeracionais são uma condição de alargamento de horizontes musicais e laborais através de aprendizagem, expansão e diversificação artística. Para os que cá cresceram ou vieram ainda jovens é também uma forma de encontrar “o seu lugar” e construir a identidade enquanto sujeito coletivo. Neste processo, a música é o lugar privilegiado da memória, onde sentimentos e imaginários convocam todos a pensar sobre a sua origem, sua história e o seu lugar no mundo.

As trocas entre artistas de diferentes gerações constituem formas de solidariedade alternativa para viver numa sociedade em crise económica, caracterizada pela precariedade das condições laborais e de vida. Essa realidade revela-se particularmente difícil no quotidiano dos imigrantes cabo-verdianos, cujas práticas musicais se apresentam tanto como uma alternativa profissional com possibilidades de mobilidade social ascendente, como configuram um complemento financeiro num quadro de intermitência do trabalho artístico. Em ambos os casos, o sonho de ser um artista consagrado fomenta projetos audaciosos que alargam redes de sociabilidade e permitem a troca de conhecimento, transformando as trajetórias individuais dos músicos e enriquecendo o campo artístico em Portugal.

CAPÍTULO 6.

É ASSIM QUE A MÚSICA ME CONSTRÓI.

SONORIDADES BRASILEIRAS E INTERAÇÕES CRIATIVAS NO BAIRRO ALTO

O presente capítulo propõe uma reflexão sobre a experiência de um pequeno grupo de músicos imigrantes brasileiros que vivem, atuam e circulam numa área central da cidade de Lisboa. O principal objetivo é darmos uma visão integrada sobre o modo como a luta por uma realização artística e seu reconhecimento público se compatibiliza com uma intensa sociabilidade quotidiana entre pares, como o trabalho e o lazer se misturam num contexto de relações de entreajuda, gerando formas de interação criativa com enquadramentos principalmente informais. As noções de lugar, circuito (Magnani, 2005) e carreira (Hannerz, 1980; Becker, 1982) ajudaram a compreender a relação complexa entre a mobilidade espacial e os percursos de mobilidade social que dão origem, nalguns casos, a “cross-fertilizations” lusófonas (Sieber, 2002:179) contribuindo, assim, para um processo de constituição de cenas musicais locais.

A incursão etnográfica que está na base deste capítulo começou por ir ao encontro de alguns lugares de atuação pública onde estes músicos “ganhavam a vida” para, de seguida, se aproximar do espaço informal de um estúdio onde o “gosto pela arte” se desenvolvia através de redes de sociabilidade intensa acabando por, finalmente, analisar reflexões dos próprios músicos sobre os seus projetos de carreira e de reconhecimento artístico. O “olho do etnógrafo”, baseado nos seus registos de campo foi, assim, dando progressivamente “voz” aos músicos, através de uma análise das entrevistas e conversas mantidas durante o trabalho de campo realizado⁴⁷.

46 O *sampler* é um equipamento musical eletrónico, também chamado de “caixa de ritmo”, que permite ao DJ (ou produtor) reproduzir e “colar” sons pré-gravados, dando origem a novas sonoridades.

47 Agradecemos aos artistas que partilharam as suas histórias conosco, aos colegas da equipa deste projeto de investigação com quem discutimos dados e dúvidas de pesquisa e a Otávio Raposo que atuou como elemento facilitador da entrada no terreno. A pesquisa etnográfica foi mais intensamente desenvolvida por Ricardo Bento, bolseiro de investigação do projeto, ao longo de quatro meses; Graça Cordeiro e Lígia Ferro orientaram este trabalho, com algumas incursões no terreno e discussões periódicas que foram dando forma ao texto escrito em colaboração.

1. O BAIRRO ALTO E A RUA DA ATALAIA: APROXIMANDO O OLHAR

Lisboa, capital europeia linguística e culturalmente mais próxima do Brasil, desempenha um papel único de atração relativamente aos músicos provenientes deste país⁴⁸. Não apenas é uma cidade que, apesar da crise, continua a oferecer oportunidades de trabalho artístico relacionadas com a intensidade dos fluxos turísticos como é, também, uma *gateway city* que abre portas para a Europa e o mundo. Nos últimos anos, trânsitos de diferentes tipos (demográficos, económicos, culturais) têm transformado a sua imagem de marca, tornando-a menos “tradicional” e mais “multicultural”.

A música desempenha, neste processo de transformação urbana, um papel crucial potenciando formas de expressão congregadoras de diferentes públicos e sentimentos coletivos (Sieber, 2002: 169). Certas partes da cidade de Lisboa revelam bem a complexidade da sua “cena musical” por atrair géneros musicais e músicos de diferentes origens e, também, por promover formas de encontro entre diferentes tradições musicais. Esta foi uma das razões porque o Bairro Alto se impôs como lugar incontornável revelador de uma grande densidade de locais onde a música brasileira ao vivo se faz ouvir alto e bom som no seu espaço público.

Composto por quarteirões estreitos numa “malha fechada interrupta com praças todas exteriores que funcionam como “átrios” ou “portas de entrada” (Balula, 2010: 50), o Bairro Alto é um dos lugares mais centrais da cidade de Lisboa. Território lúdico por excelência (Baptista, 2005), o “Bairro”, como é conhecido, concentra uma grande diversidade de atividades culturais, de atração turística e diversão noturna. A noite é uma das suas imagens de marca obrigatória para amplas faixas de jovens de diferentes origens, como bem ilustra o caso dos estudantes de intercâmbio que se encontram no *Erasmus Corner* (Malet, 2013:41). “Vou para a noite”, significa, nalguns em termos juvenis: “vou para o Bairro” (Alto).

Na realidade, o “carácter histórico” deste bairro, moldado em torno de um conjunto de “ruas-canal” maioritariamente

⁴⁸ Sobre laços históricos, familiares e culturais entre Brasil e Portugal, ver Padilla et al., 2015: 31.

pedonais, “não tem impedido a sua transformação (...) através de novos usos” (Balula, *op. cit.*: 48). A vitalidade do seu espaço público decorre, em grande medida, da diversidade de atividades em espaços interiores, como bares, restaurantes ou lojas, que se estendem sobre os espaços públicos exteriores (idem: 55). Secularmente boémio, a sua imagem confunde-se com a memória e história da capital portuguesa, com as casas típicas de fado, com os seus reputados restaurantes e bares, com o Conservatório Nacional, galerias de arte, empresas de publicidade e *design*, *hostels*, salas de teatro e de concertos (Costa, 2013; Balula, 2010; Frúgoli Jr., 2013). Vários tipos de conflito entre residentes, comerciantes e visitantes, relacionados com o ruído, o trânsito, o lixo, têm chamado a atenção dos *media*. Para além disto, o Bairro Alto faz, ainda, parte de um sistema urbano mais amplo que se estende a outros bairros da cidade, como Alfama e Mouraria, que, com ele, partilham uma vocação “criativa” de “bairro cultural” (Costa, 2013) patente na densidade de estabelecimentos e de programação culturais.

Algumas das suas ruas centrais, como a Rua da Rosa, a Rua da Atalaia e a Rua do Norte, são expressivamente ocupadas por bares e restaurantes animados por música brasileira ao vivo (Guerreiro, 2012:13-14). Esta evidência no uso do seu espaço público, em certas ruas e recantos, é enquadrada por marcos institucionais, porventura menos visíveis, que contribuem igualmente para a atração de um público brasileiro diversificado, como a Casa do Brasil, certas associações de dança e artes⁴⁹, o consulado do Brasil, entre outros.

Entre estas ruas, a rua da Atalaia, conhecida pela agregação de equipamentos urbanos permanentes, destaca-se pela densidade de bares e restaurantes, muitos deles com espaços interiores exíguos. Nesta rua há locais de diversão para todos os gostos: para conversar ou para ouvir a música, com sala de jogos, *DJ* e música eletrónica, exposições de artes plásticas, concertos de música ao vivo, tradicionais ou alternativos. De dia, o movimento e visibilidade dos bares noturnos dão lugar a outro tipo de comércio e instituições: lojas de moda e *atelier*, a *Galeria Zé dos Bois* (ZDB) com seus eventos culturais, cuja entrada principal é feita pela Rua da Barroca, a *Galeria das Salgadeiras*, o *Talho da Atalaia* ao lado do bar *A Capela*, uma mercearia, uma loja de ferragens ao lado do *Arroz Doce*, uma casa de moldu-

49 *Artcasa e ArtePura*.

ras, um artesão, um *Hostel* situado em frente ao mercado próximo de uma escola primária... A marca brasileira impõe-se nesta rua, através da música, da dança, das caipirinhas, caipiroscas e cachaças vivamente anunciadas. Há aqui toda uma circulação cultural brasileira, uma densidade de atividades que atraem oportunidades de trabalho na indústria do entretenimento e do lazer. Muitos destes bares sofrem sérias restrições no seu horário de funcionamento devido ao ruído que invade a rua até ao interior das habitações, como é o caso do *Espalhafato*, do *Portas Largas*, do *Marganês*, onde músicos de origem brasileira atuam ao vivo.

Figura 9. Rua da Atalaia num fim de semana de inverno



Fotografia: Ricardo Bento

O recorte espacial deste estudo foi definido em torno da parte desta rua com maior densidade de bares e restaurantes brasileiros⁵⁰. Aqui, foi possível criar uma familiarização com parte dos artistas e proprietários que aqui se encontram diariamente. O acompanhamento dos trajetos destes músicos pela região circundante levou-nos à identificação de outros lugares menos públicos (como um estúdio de gravação, de que falaremos adiante). A partir deste encontro com a música ao vivo, na rua da Atalaia, e do acompanhamento dos percursos de alguns artistas imigrantes e “suas redes de relação condensadas num território” (Frúgoli Jr, 2013: 17) fomos circunscrevendo a observação em torno de parte das suas interações mais significativas. Podemos dizer que a etnografia se organizou em torno da descrição e interpretação das experiências destes músicos, polarizadas em torno dos momentos e lugares significativos das suas vidas, valorizando a diversidade de experiências, desde o nível laboral mais óbvio do bar/restaurante/rua até ao nível mais íntimo do estúdio/casa/associação.

Os quatro bares que, de seguida, se apresentam foram o espaço privilegiado deste encontro, onde melhor conhecemos o Kuaqua, o Cícero, o Abidula e o Dinho e a partir do qual acompanhámos alguns dos seus percursos e reflexões sobre a vida de artista a residir em país estrangeiro.

1.1 Entre os bares e o estúdio, os músicos

1.1.1 No *Portas Largas*: Kuaqua

No *Portas Largas* a música ao vivo caracteriza-se por ter noites com música *pop rock* (*covers*) que alternam com outras noites com música popular brasileira. São sobretudo músicos brasileiros que ali tocam, num palco elevado e frontal em relação às mesas. Ainda nos anos 90 era uma taberna e um lugar de encontro prévio antes de começar a noite no *Frágil*, a mítica discoteca situada do outro lado da rua. A sua localização estratégica na Rua da Atalaia onde convergem as Travessas dos Inglesinhos e da Queimada, faz com que as suas portas de entrada sejam visíveis por quem passa na Rua da Misericórdia, uma das principais vias que circundam a entrada no Bairro

50 A rua, como recorte empírico, tem sido usada em várias etnografias urbanas. Veja-se Cordeiro, 1997; Bastos, 2001; Cordeiro e Vidal, 2008; Ferro, 2016; e Frúgoli Jr., 2013.

Alto. Os frequentadores deste bar são heterogêneos e, durante a semana, há pouca presença de público brasileiro. A música serve mais para criar ambiente, do que para ser ouvida. Muitas vezes se ouvem as vozes dos clientes por cima da música.

Baterista profissional, Kuaqua tem quarenta e dois anos e toca habitualmente no *Portas Largas*. Oriundo de Belo Horizonte, está em Portugal há mais de dez anos. É casado com uma cabeleireira, tem quatro filhos, com quem vive nas proximidades do “Bairro”. Com trinta anos de atividade como baterista em diversas bandas, tanto no Brasil como em Portugal, Kuaqua multiplica as suas aspirações no meio musical em diferentes áreas: experimentação musical e *workshops* no *Estúdio*⁵¹, concertos nos bares e restaurantes no Bairro Alto. Quando chegou a Portugal trabalhou três anos na fábrica de velas do Loreto, próxima do Bairro Alto, até conseguir viver apenas da música. Foram duros esses dias em que quase não dormia para poder continuar a seguir os seus desejos de ser músico. Hoje, os seus rendimentos provêm sobretudo do trabalho como músico nestes bares. Também tocava na *Toca do Espalhafato*, propriedade do seu amigo Abidula, e que fechou as portas recentemente.

1.1.2. No Arroz Doce: Cícero Mateus

A poucos metros do *Portas Largas* fica o *Arroz Doce*, pequeno bar remodelado na última década. Anteriormente era uma taberna de paragem obrigatória onde a tia Alice servia umas bifanas acompanhadas pela bebida mais conhecida e com o nome mais vernacular do bairro “o pontapé...”. Junto a uma parede existia uma velha *jukebox* onde se podiam escolher músicas que permitiam pôr a conversa em dia com os amigos. É um lugar importante no território do bairro para encontrar relações consolidadas e estreitar novas, um espaço de sociabilidade que funciona como catalisador de redes interpessoais.

Recentemente o *Arroz Doce* tornou-se num espaço moderno, atraente e confortável, com uma decoração cuidada no balcão e iluminação de baixa intensidade em tons de vermelho que atrai turistas e jovens em busca de excitação e entretenimento. Na

51 Nome fictício.

sua parte interior há um palco estreito, baixo, onde cabem três músicos. Com cinquenta pessoas as mesas e o restante espaço ficam completamente cheios. O proprietário que nasceu e cresceu nas ruas do bairro também é dono do bar *Tacão Grande*, que fica na Travessa da Cara, quase em frente ao *Erasmus Corner*, ponto de referência para os estudantes estrangeiros. Ele descreve como foi experimentando a música brasileira ao vivo e como as pessoas foram ficando a ouvir e como o consumo, sobretudo de cerveja, foi aumentando. Os gêneros musicais e os músicos têm-se diversificado, apresentando-se ao vivo em ambos os bares com *DJ*, *pop-rock*, samba e eletrônica.

Cícero Mateus, um destes músicos, tem trinta anos de idade e está em Portugal desde os dezasseis, para onde veio viver com tios e primos. Foi com estes últimos que formou uma banda e começou a tocar no *Armazém F*, em Alcântara, um dos lugares de referência para os músicos brasileiros recém-chegados que queriam tocar ao vivo. Para além de atuar no *Arroz Doce* circula também por outros bares do Bairro Alto, embora evite situações rotineiras que penalizam demasiado a composição e os ensaios dos seus próprios temas musicais. No Brasil já havia iniciado a aprendizagem musical pela percussão, em ambiente familiar e com grupos de amigos. Terminou o ensino secundário já em Portugal, conseguiu ser admitido na universidade e adquiriu a nacionalidade portuguesa para poder circular mais facilmente pela Europa. É vocalista, guitarrista e compositor. Já foi à televisão apresentar músicas do álbum gravado pelos *Luso Baião*, banda formada por portugueses e brasileiros, da qual também faz parte o seu irmão Beto. Integra, ainda, um projeto de *pop-rock* afro-brasileiro ainda em desenvolvimento, os *Alma Brasilis* e desenvolve composições para a sua carreira a solo. Vive numa área central da cidade de Lisboa. Costuma ir a pé para os concertos que apresenta regularmente em dois bares no Bairro Alto: no *Tacão Grande* numa roda de samba, ao domingo e no *Arroz Doce*, à segunda-feira. Além destes lugares percorre outras salas, como o teatro *A Barraca*, em Santos, o *Chapitô*, na Costa do Castelo, o *B. Leza* e festivais internacionais de *forró* que acontecem na Europa, para além de já ter atuado, também, no Brasil. Quando toca no *Arroz Doce*, aparecem frequentemente uma dezena de amigos e conhecidos que vão acompanhando o seu trabalho, com reportório ligado à tradição musical brasileira e que se dirige, sobretudo, a turistas, estudantes estrangeiros e alguns portugueses.

Figura 10. Marcelo, Cícero e Beto (da esquerda para a direita) em concerto na associação Artcasa



Fotografia: Ricardo Bento

1.1.3. No Espalhafato: Abidula

A *Toca do Espalhafato*, ou simplesmente o *Espalhafato* como era conhecido antes de encerrar portas em março de 2015, encontrava-se muito degradado, com falta de isolamentos nas paredes, buracos no teto, portas e janelas estragadas, tendo por essa razão sido alvo de restrições de horário de funcionamento e ameaça de multas, devido a queixas sobre excesso de volume sonoro que se propagava para a rua e casas contíguas. Toda a infraestrutura do prédio estava sem condições e precisava de reparações urgentes. O telhado caiu e as estruturas técnicas de fachadas, eletricidade e canalizações estavam em péssimo estado. Este foi um dos motivos que ajudou na decisão de vender e fechar o bar definitivamente. No seu interior exíguo existia

um balcão à entrada, um palco ao fundo e, no meio, quatro ou cinco mesas de reduzidas dimensões. Com menos frequentadores do que outros bares da vizinhança a *Toca do Espalhafato* cativava alguns novos clientes, para além daqueles que já eram habituais e conhecidos do músico proprietário, Abidula, por intermédio do vizinho *Portas Largas* que atrai muito movimento naquela parte da rua.

Proprietário da *Toca do Espalhafato*, onde também cantava e tocava violão, Abidula tem quase cinquenta anos. Veio para Portugal em meados dos anos 90, depois de ter passado por Paris, onde trabalhou como percussionista. Mestre em capoeira, foi um dos primeiros a impulsionar esta prática em Portugal. Reside muito perto do Bairro Alto, é vizinho do Kuaqua e participa, tal como outros músicos que frequentam o seu bar, do estúdio informal, do qual falaremos mais adiante, e na rede de sociabilidades que aí se têm desenvolvido. Começou por tocar em outro bar da Rua da Atalaia, mais tarde no atual *Espalhafato*, então chamado *Toca do Cachorrão* que, anteriormente, tinha sido um restaurante de comida portuguesa, *A Toca*. Foi ele e o sócio quem o batizou de *Espalhafato*, inspirando-se na expressão “espalhar o facto” como homenagem aos jornalistas que alertam para injustiças ou abusos de poder. Em 2013 comprou o prédio num leilão promovido pelas finanças e em 2015 vendeu-o a um investidor imobiliário. Acalenta o projeto de criar uma fundação cultural num armazém junto ao rio Tejo. Pensa voltar ao Brasil para passar férias, mas quer continuar a viver em Portugal nos tempos mais próximos.

1.1.4. No Marganês: Dinho Zamorano

O *Marganês* é um dos últimos bares no topo norte da Rua da Atalaia. Os frequentadores deste ambiente noturno e musical aparentam ser clientes habituais, ou pelo menos conhecedores das sonoridades brasileiras do *forró*, *arrasta-pé*, *frevó* e *samba*. O bar tem algum espaço para dançar, embora seja um pouco claustrofóbico, como comentam alguns, e em dias com muita gente, dançar torna-se uma tarefa para aventureiros. Outrora esta parte da rua tinha má fama e era representada como um sítio perigoso. Agora está mais movimentada e é usual nos dias de maior agitação ver muitos dos clientes na rua a conviverem, enquanto lá dentro os acordes do cavaquinho de Dinho animam a casa e a dança.

Figura 11. Último dia do Espalhafato com Kuaqua, Muleca, Rapha Soares e Abidula (da esquerda para a direita)



Fotografia: Ricardo Bento

Dinho Zamorano canta e toca cavaquinho numa banda onde é a figura central, com o irmão mais novo, Rapha. As suas origens de Olinda, Pernambuco aparecem no sotaque quente e nasalado dos seus trinta e sete anos de idade, quando canta as letras sensuais e provocadoras de um *farró*. Concluiu o ensino secundário enquanto fazia as suas experimentações musicais e trabalhava para ajudar os pais. Quando chegou a Portugal, em 2001 com vinte e três anos, para vir ter com a irmã que tocava música eletrónica, começou a trabalhar na construção civil. Em simultâneo, juntava-se com outros músicos em rodas de samba e outros eventos musicais para adquirir mais experiência e contactos. Após ter sido forçado a sair do país, adquiriu na-

cionalidade espanhola, pelas suas raízes familiares e regressou novamente a Portugal. Hoje, casado com uma portuguesa, de quem tem três filhos, vive em Benfica. Podemos encontrá-lo a tocar regularmente no Bairro Alto, no *Marganês*, durante a semana e nas docas de Alcântara, no *Havana*, ao domingo. Conta que atualmente se tem dedicado a um novo trabalho que vai editar em breve.

Figura 12. Dinho e o irmão Rapha momentos antes de um concerto dedicado ao samba no Marganês



Fotografia: Ricardo Bento

1.1.5. No Estúdio

Abidula, Dinho, Kuaqua, Cícero, com outros músicos e amigos, fazem parte de uma pequena rede de afinidades que se encontram, frequentemente, no *Estúdio*⁵², um pequeno

⁵² Este estúdio é conhecido como o "Estúdio do X...", um dos músicos que integra esta rede. Por razões de ética não identificamos o seu dono e, nesse sentido, apenas o designaremos como "Estúdio".

lugar que fica numa rua íngreme a dez minutos a pé do Bairro Alto. As portas velhas de alumínio mais parecem dar acesso a um velho armazém e não existe sinalética que indicie o que ali se desenrola. Trata-se de um pequeno espaço, num rés-do-chão, composto por duas salas, uma, à entrada, com sofás e um pequeno balcão lateral, destinada ao convívio; a outra, ao fundo, o estúdio propriamente dito, com isolamento acústico, é onde acontecem as performances musicais. A parede de uma das salas está decorada com antigos discos de vinil e, na passagem para a divisão do estúdio, encontra-se a cabine de som e de produção. No seu interior deparamo-nos com várias percussões, baterias, pandeiretas, guitarras, baixos e os mais diversificados instrumentos musicais em quase todos os pontos da superfície onde se fazem os ensaios e as gravações.

O *Estúdio* é o lugar onde este pequeno grupo aparece no máximo da sua coesão. Todos se parecem conhecer entre si e partilham situações de trabalho, de amizade e até de vizinhança. Alguns moram nas redondezas, há até quem habite no prédio mesmo em frente do *Estúdio*, assim como no prédio ao lado, e faça daquele lugar um prolongamento da sua própria casa. Para ali confluem indivíduos de múltiplas origens culturais, nacionalidades, classes sociais, géneros, gerações e interesses particulares, desempenhando uma diversidade de papéis: professores, estudantes, investigadores, músicos, organizadores culturais e líderes associativos. O *Estúdio* é, sobretudo, um ponto de confluência em torno de sociabilidades entre pessoas com interesse na música e que vão lá por que conhecem alguém, têm ideias sobre música e dança, tomam iniciativas como a da criação de um bloco de carnaval, são artistas que acabam de chegar ao país e encontram ali uma interface de relações de proximidade e acolhimento.

Habitualmente, os músicos chegam, por vezes, a altas horas da madrugada, depois de terem atuado nos bares e restaurantes das redondezas, aparecendo para participar num evento antecipado, ou na expectativa de que vão encontrar alguém com quem querem estar. Como ponto de encontro que é, este estúdio possibilita a todos os que lá vão, independentemente do seu género musical de eleição, origem e idade, o conhecimento necessário à expansão dos seus círculos de conhecimento e atuação. Alguns dos músicos que por ali passam acabam por conseguir

trabalho, após terem mostrado as suas capacidades artísticas ao grupo de pares. Podemos mencionar o caso de Jeff, um guitarrista (nacionalidade ou origem) recém-chegado a Lisboa e com o qual um dos músicos seniores formou um trio para atuarem em circuitos culturalmente prestigiantes, tal como um concerto na associação da Casa Comunitária, situada na Mouraria.

No *Estúdio* não é incomum ouvir falar de ideias que aparecem entre acordes soltos e linhas da percussão, de músicos convidando músicos para se entretajarem em projetos embrionários. Exemplos que evidenciam uma preocupação com a construção da sua carreira como músico, a procura do prestígio pessoal, de algo que supere o mero exercício quotidiano de ganhar a vida tocando e cantando.

Não é por acaso, pois, que este *estúdio* informal seja central na vida destes imigrantes. Neste lugar, cada um tem espaço para socializar e partilhar as suas composições, os improvisos, para descansar e falar dos seus quotidianos. O tempo de lazer como forma de participação plena na sociedade e a qualidade desses momentos de convívio e trabalho coletivo repercutem-se de uma forma singular na própria atividade artística dos músicos através das suas experiências de realização pessoal que, normalmente, estão dissociadas das atividades profissionais quotidianas, solicitando uma descoberta de si e dos outros.

Por todos estes motivos o *Estúdio* surge como um nó de uma rede que conjuga uma série de complexas relações entre territórios, fronteiras e estratégias de ação. Por um lado, desempenha um papel importante por assegurar a criação de uma rede de sociabilidades de músicos que reescrevem continuamente os sentidos de permanência que normalmente os bairros históricos e os centros urbanos têm, introduzindo novos conteúdos culturais e sociais que contagiam as práticas e as representações, numa espécie de palimpsesto urbano. Por outro lado, é um ponto aglutinador de aspirações que coloca em perspetiva e potencia as relações artísticas para as dimensões globais dos circuitos musicais internacionais que se estendem por territórios europeus e internacionais. É, neste sentido, uma instituição mediadora, apesar de informal, que se estrutura em torno de afinidades comuns, da música, das palavras e da arte, impulsionando a invenção entre aspirações individuais e ação coletiva. Nesta cartografia relacional aparecem e

são construídos sentidos de pertença, expressão e mobilidade. Foi aqui que pudemos conhecer melhor as aspirações e reflexões destes músicos imigrantes.

1.2 Reflexões em torno de um lugar “mágico onde tudo acontece”

A separação da atividade musical em diversos planos é uma constante repetida por todos estes músicos: um mais ligado ao trabalho como forma de sustento, outro alimentado por projetos individuais de autor e ainda um terceiro para onde convergem e se combinam expressões artísticas coletivas e projetos sociais (Canclini, 2012). Os concertos, e outros momentos de exposição artística com maior visibilidade performativa, são particularmente valorizados, referidos como momentos em que as pessoas se deslocam de propósito para os ouvir, para dançar e dar atenção à qualidade dos seus temas. Em contraste, as práticas musicais nos bares do Bairro Alto ou na rua⁵³, são importantes como rotina que mantém rendimentos e, também, como exercício das capacidades técnicas e estéticas treinadas pelos compassos quotidianos de trabalho. Efetivamente, a maioria destes músicos brasileiros trabalham em bares e restaurantes em áreas turísticas com uma grande densidade, e têm um repertório que se vai adaptando aos lugares e aos públicos específicos. Estas não são, no entanto, as práticas mais valorizadas artisticamente pelos próprios. Embora possam coexistir, e até sobrepor-se, em alguns casos, as expectativas mais elevadas estão dirigidas para projetos próprios ou concertos e participação em festivais que permitem atingir patamares de reconhecimento e prestígio de maior valor.

“O meu trabalho é uma parada de vinte e quatro horas. A música está na minha vida a toda a hora, não tem parada. Nesses vinte anos me coloca nos lugares, vai-me colocando a falar com pessoas e a trocar ideias comigo. E sai qualquer coisa positiva disso. É assim que a música me constrói.” (Cícero, cantor e compositor, 23 abril 2015).

As carreiras destes músicos estruturam-se, assim, entre estes vários planos de exercício profissional em diferentes lugares e situações. Desenvolve-se através de circuitos pessoais de envolvimento variável, proporcionando momentos de criação e performance, sucessões de eventos, canais de visibilidade pública, mecanismos de produção e financiamento, encontros entre grupos de pares e/ou instituições de formação que ajudam ao reconhecimento e ao desenvolvimento das suas capacidades.

⁵³ Embora não seja referido neste capítulo, a experiência de alguns músicos que tocam nas ruas de Lisboa fez parte desta pesquisa.

Mas a relação das suas carreiras com as “tradições” próprias do Bairro Alto é igualmente invocada. A presença da música brasileira em salas de concertos, nas ruas e nos bares depara-se com a centralidade das práticas culturais, de lazer e consumo que as manifestações locais e cosmopolitas vividas no bairro emanam. Assim, as prolíficas origens melódicas, harmônicas e rítmicas da cultura musical brasileira entrelaçam-se com as sonoridades lisboetas. Estas possibilidades são percebidas como uma riqueza incomparável, responsável pelo poder de atração do Bairro Alto. Como afirmava o cantor e compositor Dinho Zamorano:

“O Bairro Alto tem magia, tem uma casa de fado de um lado e música brasileira do outro, e estão os dois cheios!”

A cidade de Lisboa e o Bairro Alto, em particular, são referidos como lugares mágicos que “fazem as coisas acontecer”:

“É uma das melhores coisas que aconteceu aqui em Lisboa em relação à música, e até de certa forma as expressões de artes plásticas têm essa vantagem aqui. Você se comunica com gente do mundo inteiro na cidade e fala português, e às vezes não.” (Leonardo, guitarrista e compositor, 12 de março de 2015).

Com efeito, neste pequeno território coexistem, lado a lado, os bares e restaurantes turísticos onde atuam para ganhar a vida com algumas das casas de espetáculo mais “apetecíveis” da cena artística lisboeta, como o *Teatro do Bairro*, a galeria *ZDB* ou, nas suas proximidades, o *B.Leza*. A vizinhança entre práticas musicais contrastantes, a proximidade física entre espaços que suscitam expectativas e experiências tão diferentes é, sem dúvida, um dos valores deste território lúdico com elevado poder de atração.

“Com estes discos que vou lançar agora gostaria de ser mais reconhecido como compositor. Estava pensando em lançar num lugar tipo Teatro do Bairro, que é mais tranquilo. Mas tem que ter um seguimento, não adianta você lançar um disco fazer uma grande festa bonita, legal e aí depois na segunda-feira você toca no Arroz Doce. Tudo bem não me caíam os parentes na lama. Se eu um dia fizer uma festa e trezentas pessoas forem lá para me ver e noutro dia tocar no Arroz Doce...Não vou morrer, não sou melhor nem pior pessoa por causa disso, só que o trabalho, né, não pode ficar aí para sempre.” (Cícero, cantor e compositor, 23 abril 2015).

Mas nem todos os lugares e significações se equivalem, no Bairro Alto. Um público conhecedor das melodias brasileiras, maioritariamente composto por brasileiros que dançam e cantam os temas e que sabem reconhecer as qualidades dos temas e dos intérpretes, ou a qualidade

da atenção que é dada aos gestos performativos influem nas percepções e na valorização das interpretações:

“No Marganês, na segunda-feira, sinto a maior felicidade do povo, tu sai dali com alma lavada, o samba contágia e isso é legal. Agora vou tocar num restaurante em que é totalmente diferente. Você não vê aquele calor do povo. São lugares diferentes.” (Dinho Zamorano, cantor e compositor, 11 de fevereiro de 2015).

Como essa área central da cidade é atravessada por identidades e representações provenientes do mundo inteiro, podem-se tocar versões da cultura musical brasileira ou inúmeras versões do universo *pop* e do *rock* anglo-saxónico. Embora, estes músicos percam muito tempo nestas práticas para se sustentarem financeiramente, parte deles não cessam de pensar nos seus próprios trabalhos e em colaborações com outros músicos. Nestas dimensões diferenciadas e concomitantes são organizados processos de trabalho artístico no quadro de associações e outras instâncias de maior consagração performativa, que aspiram a situações, lugares e circuitos com configurações transnacionais, entrelaçando culturas e experiências do viver urbano – como veremos de seguida.

Seja nos bares de porta aberta, seja nas ruas e praças do centro mais turístico da cidade, a “música brasileira” é representada como uma riqueza destes bairros que, sem ela, correm o risco de morrer. Alguns dos músicos entrevistados referem o impacto da música tocada ao vivo como um elemento de dinamismo social, económico e cultural e de como se torna importante existirem lugares onde isso possa acontecer:

“A música brasileira agrada, né? Aí as pessoas, pô, elas vão lá [Bairro Alto]. Tem o ritmo, tem melodia, não é só uma coisa nem outra, tem tudo. Fusão de outras culturas dentro de uma música dá isso. As pessoas se sentem tipo aquecidas com aquele som ali. Pô, tou tocando num lugar onde tem gringo, tem gente de todo o lugar do mundo e minha música.... É um bom exercício.” (Cícero, cantor e compositor, 23 abril 2015).

Como comentava um destes músicos, numa reflexão sobre a riqueza cultural da música do nordeste do Brasil, em que surgem referências tão sonantes como Luís Gonzaga, Zé do Pandeiro, Gilberto Gil ou Elba Ramalho, torna-se evidente que as primeiras estratégias homogeneizadoras de unir o Brasil em torno do samba, tal como é referido por Hermano Vianna (1995), não impediram manifestações de vitalidade e riqueza provenientes de outras fontes de expressão menos

conhecidas e apoiadas, embora estivessem longe dos centros de poder político e das indústrias de produção cultural brasileira (Drapper III, 2011). Esta diversidade criativa distribuída por múltiplas regiões geográficas, quer em termos de quantidade, quer em termos de qualidade, é uma das virtualidades da música brasileira (Guerreiro, 2012).

A música da minha região... eu tive mais trabalho com ela e gastei mais tempo pensando nela e ainda penso, na música instrumental do Nordeste, o forró, o Baião, e o Côco. A música de Pernambuco já é estudo para dez vidas, eu acho. (Leonardo, guitarrista e compositor, 12 de março de 2015).

Simultaneamente, o poder da música em espaço público como revitalizador da vida urbana é, também, conscientemente defendida por estes músicos.

"A música... ela tem um poder incrível, entendeu? Você vai num bar de música ao vivo e ele está lotado. Ontem mesmo proibiram os bares por causa dos ruídos, do Portas Largas para baixo, de ter música ao vivo durante quarenta e cinco dias. O que é que aconteceu? Ninguém na rua. Ontem ninguém no bairro [Bairro Alto], ninguém ali na Rua da Atalaia." (Dinho Zamorano, cantor e compositor, 11 de fevereiro de 2015).

A ocupação de bares e restaurantes, a criação de um estúdio informal, a compra, o aluguer e, por vezes, reabilitação de imóveis, nesta mesma área, são apenas exemplos de formas de incorporação⁵⁴ destes músicos imigrantes no mercado imobiliário, laboral e, na vida cidadina em geral. Nesta perspetiva, estes imigrantes desempenham um papel ativo na re-significação do espaço público através de manifestações culturais diferenciadas e da interpelação das burocracias e locais e supralocais e como tal podem ser olhados como *gentrifiers*, apesar da sua pouca visibilidade como tal. Além do mais, estes pontos de (re)encontro local, mas também transnacional, de passagem e de conexão representam referências fundamentais nos modos de inserção dos migrantes, por via das práticas e das formas como estes contribuem para a diversidade cultural da cidade.

Neste sentido e embora estes músicos imigrantes façam parte da imigração brasileira mais recente, designada como laboral por ser menos qualificada e relativamente à

54 Usamos aqui a noção de "incorporação", no sentido dado por Ayse Çağlar e Nina Glick Schiller (2011) quando propõem olhar a interseção entre migração e estudos urbanos: "...by linking different pathways of migration incorporation to the varying scalar positioning of the cities in which they are embedded, researchers can investigate varying relationships between migrants and cities...".

anterior vaga imigratória, podemos categorizá-los como imigrantes “laborais profissionalmente qualificados”. A simultaneidade de formas de integração laboral local através de um exercício profissional relativamente incerto leva-nos a concordar com Amanda Guerreiro sobre a ambiguidade de estatuto que estes músicos imigrantes têm como migrantes, entre a procura de melhores condições de vida e sucesso artístico (Guerreiro, 2012). Nesse caminho interligam-se sociabilidades criativas e reconfigurações culturais, contraditórias, conflitantes, convergentes ou sobrepostas, que ajudam a explorar melhor as dimensões de fronteira entre os fenómenos migratórios atuais e as inscrições locais da expressividade relativas ao trabalho da arte. As redes de sociabilidade em que estes músicos se inserem e os seus recursos materiais e imateriais favorecem a mediação entre mundos (Velho, 2010), dando acesso a circuitos musicais que diversificam as suas relações e práticas.

2. LISBOA, QUE PALCO PARA A INOVAÇÃO ARTÍSTICA?

Como vimos, a cidade de Lisboa, e o Bairro Alto em particular, oferecem a estes músicos de origem brasileira modos de ancoragem que favorecem a circulação e o alcance de oportunidades locais e internacionais. As formas de cooperação identificadas neste texto, são reveladoras de uma estratégia orientada no sentido da realização pessoal e profissional. As redes de sociabilidade em que se inserem proporcionam um motor de dinamismo para a concretização de objetivos pessoais, tanto na diversificação dos seus papéis artísticos como na combinação que alguns deles realizam em projetos autorais através de contactos e circuitos de dimensão internacional. Estar em movimento para a maior parte dos músicos é algo que é necessário, uma vez que têm de demonstrar as suas capacidades, apresentar os seus repertórios e os seus temas perante uma audiência que os quer ver ao vivo. A potencialidade da música brasileira para circular e ser recebida em diferentes partes do mundo é um recurso que permite construir repertórios que se integram em festivais nacionais e internacionais, como é o caso dos festivais de *forró* que existem na Alemanha, Inglaterra, Espanha, França ou Itália, apenas para mencionar alguns.

O acompanhamento dos circuitos urbanos por onde estes músicos se movem por certas áreas da cidade mostrou, assim, as estratégias cooperativas, as decisões pessoais e as situações através das quais se incorporam na vida local, projetando as suas aspirações em múltiplas dimensões. As atuações em bares, restaurantes, associações, teatros, salas de concertos, praças e ruas como forma de inserção laboral, e simultaneamente, o processo impulsionador para atuar em instâncias mais consagradas coexistem com a participação em diversas *praxis* comunitárias, seja no âmbito da realização de projetos mais pessoais ou profissionais, seja na expansão de novas relações sociais e institucionais que modificam os cenários da vida urbana desses lugares.

Contudo, quando intersetamos a noção de carreira com a de circuito, entendida como um percurso de mobilidade social que nem sempre é linear, conectando dimensões territoriais e a fluidez da experiência urbana, característico da irregularidade de quem trabalha por projetos, contrariamente a quem está integrado em estruturas do meio artístico mais estabilizadas, verificamos que há uma ausência de lugares de consagração dentro do circuito. Esta é uma lacuna sentida pelos próprios que dificulta a rotina de um trabalho mais prestigiado e que pode levar ao próprio abandono da atividade, tendo em conta que são apenas estes circuitos que mantêm as aspirações de uma carreira artística que se desenrola numa sucessão intermitente de situações e projetos.

Este é um paradoxo que merece ser destacado. Por um lado, Lisboa surge como a cidade escolhida por várias razões que a valorizam aos olhos destes músicos imigrantes: oferece oportunidades diversificadas de trabalho artístico, é uma porta de entrada para os mercados de trabalho mais amplos do espaço europeu, é uma cidade onde se vive com um sentimento de “segurança”, onde se pode circular livremente sem o receio de uma violência fortuita, ou a percepção de uma desigualdade social fraturante; neste sentido, é uma cidade onde algumas das dimensões fundamentais de cidadania estão presentes⁵⁵. No entanto, por outro lado, não existem formas de enquadramento institucional do seu trabalho artístico, o

55 Angela Torresan, 2012 refere o “estranhamento” de muitos brasileiros pertencentes à classe média em relação ao seu país como um dos motivos para iniciarem percursos migratórios, sentindo que as suas aspirações sociais e os seus direitos de cidadania não seriam cumpridos durante o seu período de vida.

que não permite o seu desenvolvimento. É certo que as redes de parentesco, vizinhança e amizade em que se inserem estes músicos imigrantes operam como formas de apoio, trazendo benefícios recíprocos como contactos de trabalho e de residência.

Mas as criações saídas desta rede de afinidades associada às práticas musicais, que poderia ajudar a fazer nascer “uma cena musical local” (Heine, 2012), deparam-se com obstáculos na hierarquia organizacional da cidade, como se a cena de música brasileira local tivesse uma fragilidade intrínseca, uma vez que os lugares de maior consagração são usados sobretudo pelos artistas brasileiros de renome, deixando de fora os músicos que produzem localmente, muito embora alguns deles o consigam fazer internacionalmente, fora de Portugal.

A identificação de alguns lugares concretos e a importância das práticas que aí se desenvolvem permitiram situar estes artistas imigrantes e reconhecer os seus estilos de vida e as motivações que fazem parte do seu processo migratório, como podemos aferir pelas descrições do trabalho artístico que fomos encontrando nos bares, nas salas de concerto, associações e, sobretudo, no estúdio informal situado na proximidade do Bairro Alto. Este lugar liminar entre o trabalho e o lazer, é, para estes músicos imigrantes, um ponto de referência crucial, uma ponte e uma rede de apoio para oportunidades de trabalho, relações de interconhecimento e formas de autoria que abrem caminho a interações criativas com legitimidade artística e social. Nesse sentido, mereceu a nossa particular atenção e foi aí que descobrimos, neste enquadramento informal, a real dimensão de práticas artísticas inovadoras que aqui acontecem, quase subterraneamente.

Na realidade, este estúdio é, talvez, um dos principais lugares onde o encontro e a abertura a novas experimentações artísticas e ao exercício das capacidades individuais ou coletivas nas diversas esferas da cidadania se dá. Por isso voltamos a ele, ilustrando com a descrição, registada no diário de campo de Ricardo Bento, de uma dessas situações de encontro entre diferentes tradições musicais:

“Naquela noite, Adrix, um músico de origem cabo-verdiana, que nunca frequentou a escola formal para aprender música erudita, e Leonardo, um professor brasileiro de guitarra e aluno de mestrado em teoria musical e composição, entraram num diálogo entre diferentes linguagens e melodias, criando contrastes e empatias entre guitarra e voz. Leonardo vai

mexendo os dedos no braço da guitarra primeiro com alguma dificuldade para responder aos sinais de Adrix, mas a destreza dos movimentos e a sensibilidade convencem a voz de Adrix que sorri de forma larga e satisfeita. Os presentes quando termina a música aplaudem com entusiasmo. O tempo vai passando e já são altas horas da madrugada, quase cinco da manhã. Alguém menciona a preocupação com o barulho e com os vizinhos. A sala dos sofás não tem o isolamento acústico que o estúdio possui. Vamos todos para o estúdio que tem paredes e portas à prova de som. Adrix e Leonardo continuam a cantar e a tocar temas cabo-verdianos que o Adrix vai desenrolando. Agora somos todos convidados a participar na percussão ou na voz. Eu seguro uma espécie de reco/reco em tecido que tem um som de areia e chuva. Adrix entoava a canção do Caetano Veloso, “fala que me ama só que é da boca para fora... ou você me engana, oohh... ou não está madura, ohohohyyye onde está você agora?...aqui!” (Diário de Campo, RB, 26 de fevereiro de 2015).

Esta experiência é mais do que pontual – e por isso merece ser registrada. É o tipo de experiência reveladora do modo como a interação entre diferentes pode levar a processos coletivos de criação artística que questionam fronteiras entre mundos sociais de partida e de chegada. Este episódio é mais do que um simples episódio, pois revela o “ponto zero” do encontro musical entre tradições diferentes, que está na base da constituição de certas bandas, como os *Guents dy Rincon* ou os *Luso Baião* onde as interações entre músicos de origens diferenciadas (brasileiros, cabo-verdianos, argentinos e portugueses) transformam códigos e modos de fazer (Certeau, 1980) numa cidade atravessada por intensos fluxos de diversidade cultural.

E é este tipo de interação criativa, localmente produzida através do encontro entre artistas provenientes de diferentes partes do mundo e internacionalmente difundida, que merece a nossa maior atenção. Como contava Cícero, um dos elementos dos *Luso Baião*, banda que procura conjugar sonoridades brasileiras, portuguesas e africanas, reinventando a sua própria projeção internacional:

“Agora vamos a Munique com os LusoBaião. Existe um crescimento na europa desse ritmo, da procura, começa pela dança e de as pessoas quererem aprender a dançar o forró, que não é aquela coisa de dois para lá e dois para cá. É todo cheio de voltinha e sacanagem. As pessoas começam a apaixonar-se pela dança e a gostar do ritmo e a querer ouvir as bandas. Na Europa agora tem mais ou menos uns vinte e cinco festivais de forró. Tem na Espanha, França, Itália, Suíça, Alemanha, Rússia, Inglaterra e dois em Portugal.” (Cícero, cantor e compositor, 23 de abril de 2015).

Ou, também, como testemunhava Lobão sobre os *Guents dy Rincon*, que, além de atuarem nos palcos das ruas e praças de Lisboa, também entram no circuito internacional dos “festivais étnicos” europeus: *“Tocamos na rua, mas como se tocássemos em qualquer palco, sempre com muita disciplina. Eu queria ter essa experiência. Hoje, por exemplo, tenho muita mais satisfação no trabalho da música que eu faço, do que*

quando tocava com a minha banda (Praise the Machine) para milhares de pessoas... que era legal, mas tenho muito mais satisfação hoje. É irrelevante se toca num palco ou não. A gente vive bem. Quando a gente toca está tudo bem, a grana entra sem problema. A gente já vendeu quase duzentos mil discos. Agora estamos entrando num novo patamar...Desde que voltámos já fizemos uma tournée internacional, Holanda, Espanha, Portugal, Itália... e estivemos esse mês (fevereiro) envolvidos no estúdio, gravando o novo disco "Nova Afrika" ... Agora com esse disco, a gente quer começar a vender esse projeto para os festivais do mundo, festivais étnicos porque já temos muitos contactos." (Lobão, percussionista e ator, 10 de abril de 2015).

Fica claro que estas experimentações são dirigidas a públicos vastos, desde a rua a salas de concertos mais prestigiadas, ultrapassando, até, as suas próprias comunidades de partida. Podemos afirmar que estas formas de expressão artística, interligadas por fluxos de migração territorialmente estruturados através de redes de sociabilidade locais, provocam recursividades culturais que decompõem estereótipos e negociam fronteiras de vários tipos. Seguindo as sugestões de Tim Sieber (2002) e Vanspauwen (2013), Lisboa surge, assim, como um lugar propício para se criarem pontes, diálogos, confrontos e combinações entre expressões musicais imigrantes, produzindo uma “cena musical vernacular emergente” (Sieber, *op. cit.*: 179). O modo como esta comunicação entre artistas imigrantes e artistas locais se dá, com que tipo de enquadramentos, através de que formas e conteúdos, para que públicos, será, sem dúvida, uma pista para trabalhos futuros – aprofundando o modo como Lisboa poderá ser um dos palcos de acolhimento destes artistas imigrantes, e não apenas um palco de “passagem”.

CONCLUSÕES

Como ficou claro ao longo do texto, foram desenvolvidas diferentes abordagens teórico empíricas às práticas, experiências, condições e circuitos dos artistas imigrantes em Portugal e em Lisboa, em particular. Do nosso ponto de vista, as reflexões sobre os diversos dados recolhidos não podem ficar apenas pela caracterização das condições de vida e experiências dos protagonistas deste livro. O conhecimento aprofundado é o melhor instrumento para a elaboração de políticas públicas dedicadas a promover a inclusão social. Assim, partindo das diferentes frentes em que se desenvolveu esta pesquisa, apresentamos um conjunto de conclusões aliadas a sugestões concretas para a intervenção social. Começaremos pela exposição das conclusões da abordagem extensiva para passarmos depois às notas conclusivas e recomendações para políticas públicas a partir dos casos explorados etnograficamente. Finalmente, iremos voltar-nos para as questões transversais que atravessaram toda a pesquisa.

1. PARTINDO DA ABORDAGEM QUANTITATIVA AOS ARTISTAS IMIGRANTES EM PORTUGAL

A especificidade social dos trabalhadores artísticos fica patente na caracterização estatística e na análise de correspondências múltiplas cujos resultados são apresentados no Capítulo 3. Tal verifica-se em 2001 e em 2011, embora com algumas reconfigurações. Em 2001, as atividades artísticas e culturais desenvolvidas por indivíduos estrangeiros estavam associadas sobretudo aos indivíduos oriundos da UE e a elevados níveis de escolaridade (2º e 3º ciclo do ensino superior), tratando-se, portanto, de um grupo particularmente qualificado entre os trabalhadores estrangeiros em Portugal; em 2011 a proximidade aos graus de ensino mais elevados é menos óbvia. O exercício de atividades artísticas por estrangeiros em Portugal, continuando a apresentar uma especificidade própria, perdeu em parte a sua proximidade às características sociodemográficas e profissionais da imigração altamente qualificada e integrada no segmento primário dos mercados de trabalho, atendendo às suas origens europeias e níveis de escolaridade.

O grupo dos artistas profissionais nacionais de países terceiros à União Europeia continua a ser composto desproporcionalmente por homens, embora com uma ligeira atenuação de 2001 para 2011. Falamos do grupo de profissionais das artes e da cultura mais jovem a trabalhar em Portugal, concentrando-se na faixa etária entre os 30 e os 44 anos. A maior juventude dos profissionais artísticos em geral, relativamente à restante força de trabalho tem sido observada em estudos internacionais, refletindo o dinamismo destes segmentos profissionais, com fluxos abundantes de entrada e renovação, mas também a dificuldade de muitos artistas em permanecer na sua atividade e construir uma carreira relativamente estabilizada ao longo do tempo (Menger, 1999; Martiniello, 2015).

Os dados indicam que se acentuou, entre 2001 e 2011, a tendência de concentração dos profissionais das artes e da cultura na zona de Lisboa. Em 2001 as principais zonas de residência dos artistas eram Lisboa e o Norte, verificando-se uma distribuição bastante equitativa entre estas duas regiões; os artistas estrangeiros, da UE ou de países terceiros, já registavam então uma grande concentração geográfica em Lisboa. Assim, devemos reconhecer os obstáculos ao florescimento de certos domínios artísticos fora das grandes cidades e o potencial de atração da cidade de Lisboa para estes profissionais, possivelmente incrementado pelas dinâmicas urbanas e económicas geradas pelo aumento dos fluxos de turistas na cidade. Lisboa assume-se como uma metrópole onde a atração coexiste com as desigualdades sociais entre os vários grupos de profissionais das artes. Portes (1999) e Pires (2003) mostram que diferentes tipos de imigração estão associados a diferentes modos de inserção social. Uma das formas de enquadramento laboral são os chamados enclaves étnicos, frequentemente localizados nos espaços urbanos e com um certo grau de fechamento social e territorial, que se interligam em graus variados com outras atividades produtivas e padrões de consumo das populações nativas.

Seguindo a tendência geral de aumento do desemprego em Portugal, verifica-se o aumento da taxa de desemprego entre os profissionais das artes e cultura de 2001 para 2011, importando referir que a taxa de desemprego dos artistas de origem portuguesa é superior à dos profissionais oriundos dos países terceiros quando nos concentramos no grupo das profissões TAC. No

que diz respeito às profissões GAC, os artistas oriundos de países terceiros registam a taxa de desemprego mais elevada, apesar de serem mais escolarizados que os de origem portuguesa. Este grupo regista também o maior nível de concentração em Lisboa; portanto, estão na sua maioria geograficamente próximos dos locais em que as atividades culturais e artísticas se desenvolvem com mais intensidade.

Tal como noutros ramos de atividade, também nestes segmentos dos mercados de trabalho os imigrantes provenientes de fora da UE se confrontam com dificuldades de acesso ao emprego e de construção da carreira que nada se relacionam com a proximidade geográfica, como documentado em estudos recentes cuja pesquisa empírica se focou em Estocolmo (Borén e Young, 2013) ou Oslo (Bergsgard e Vassenden, 2015). Estes autores sublinham que aos obstáculos típicos do campo artístico acrescem, no caso dos imigrantes, barreiras à aquisição de estatuto legal e ao reconhecimento de diplomas obtidos no estrangeiro, elementos que contribuem para amplificar a relevância das redes sociais e do trabalho informal.

A elevada taxa de desemprego dos indivíduos de países terceiros conforme registada nos Censos e o decréscimo, de 2001 para 2011, dos seus números nos grupos profissionais examinados (período em que a proporção de indivíduos de outros países da UE, pelo contrário, aumentou) sugere a coexistência de vários elementos, entre os quais lógicas de exclusão e discriminação, passagem do exercício de atividade formal para informal e a simultaneidade do exercício de atividade artística com um outro emprego eventualmente mais vantajoso em termos de remuneração ou estabilidade. A informalidade no trabalho artístico e a sua relação com dinâmicas de precariedade e desemprego é um tema de grande pertinência e que requer aprofundamento futuro.

2. PARTINDO DO ESTUDO DE CASO ETNOGRÁFICO DOS ARTISTAS IMIGRANTES NO BAIRRO ALTO

Os dados empíricos da pesquisa etnográfica com músicos imigrantes no Bairro Alto (sobretudo de origem brasileira) revelaram uma complementaridade das suas práticas profissionais

entre aquilo que podemos designar como projetos de desenvolvimento artístico e pessoal e as práticas laborais quotidianas destes músicos em bares, restaurantes, na rua, para obter rendimentos. A falta de enquadramento institucional para a prática quotidiana de desenvolvimento artístico, mais valorizada, leva estes atores a “inventarem” formas de a colmatar criando, por exemplo, estúdios informais onde podem desenvolver o seu trabalho sem custos muito elevados. A partir deste estudo de caso ficaram claras duas fragilidades, sobretudo espaciais e simbólicas. Por um lado, verifica-se que a área central de Lisboa, onde parte destes artistas vivem, não tem qualquer rede de infraestruturas adequadas às atividades referidas e, por outro, sublinha-se a ausência de um lugar central na cidade de Lisboa que seja uma referência da representação simbólica destas expressões musicais.

Tendo em conta que observamos a presença local de muitos eventos de “música brasileira” ao vivo no Bairro Alto, em bares, restaurantes, salas de concertos e associações não podemos deixar de refletir sobre os modos como os recursos humanos, artísticos e económicos são geridos pelas entidades autárquicas e estatais. Alguns destes artistas participam em eventos que permitem realizar capacidades criativas e formas de expressão que em diversas situações são trabalhos de autor, circulando tanto localmente como no âmbito de circuitos internacionais. Os festivais internacionais de *farró* e *samba* que acontecem em dezenas de países por toda a Europa são alguns exemplos de eventos que fazem parte destes circuitos.

Do nosso ponto de vista, a Câmara Municipal de Lisboa, que tem uma agenda associada à multiculturalidade e às manifestações da lusofonia, poderia estar atenta e apoiar mais este fenómeno dos artistas imigrantes de origem brasileira que localmente trabalham para dar visibilidade aos seus projetos pessoais, gerando um circuito de consumo e lazer associado.

A criação de grandes festivais internacionais de referência vinculados ao território da cidade de Lisboa e a ligação com os artistas imigrantes, passa pela reunião de sinérgias e de processos (ex.: festival “Farró de Lisboa”), que sucedem atualmente a nível micro social. As interações entre estes músicos e as cenas locais de música com maior peso na economia do país e da

cidade, como o caso específico do fado, têm permitido uma série de combinações entre músicos de diferentes origens e géneros musicais, levando ao aparecimento de cruzamentos de protagonistas, práticas, espaços e eventos que deveriam ser aproveitadas e potenciadas pelas economias locais e nacional.

Neste sentido, o facto destas manifestações artísticas acontecerem no contexto único da cidade de Lisboa favorece o encontro e a interligação entre diversas culturas e continentes, para além de ser uma plataforma de acesso ao espaço europeu, como *gateway city*. No entanto, se não existirem condições ao nível dos equipamentos e da programação cultural para a realização destas práticas artísticas e culturais, muitos destes artistas vão inevitavelmente acabar por se estabelecer noutros países, criando movimentos económicos e culturais nesses contextos (o que já acontece atualmente).

Ao nível das práticas artísticas dos músicos de rua, onde podemos encontrar muitos imigrantes, foram mencionadas algumas complicações burocráticas, como as licenças temporárias de ocupação do espaço público para os músicos que usam amplificadores com apenas algumas dezenas de watts. Noutra perspetiva, os lugares da cidade para estas performances deveriam ser planeados pela gestão administrativa do território, tendo em conta a itinerância dos artistas e não os lugares fixos alocados a freguesias, por exemplo.

Partindo da reflexão levada a cabo durante a investigação, fizemos o esforço de avançar algumas sugestões de trabalho que vão ao encontro do que discutimos previamente.

Uso planeado do espaço público para aumento da visibilidade social e pública dos artistas imigrantes e das suas práticas: propõe-se o incremento do apoio às “cenas” e movimentos artísticos existentes ao nível local, evitando as programações que se sustentam apenas nos artistas com maior reconhecimento nacional e internacional. Por outro lado, considera-se desejável o aproveitamento dos recursos criativos que existem no território, criando plataformas locais de lançamento para uma circulação estabilizada de artistas em âmbitos e circuitos internacionais.

Neste sentido, seria importante aliar aos incentivos anteriores uma publicação editorial focada nas atividades artísticas da multiculturalidade. Este instrumento de divulgação, planeamento, angariação e fidelização de públicos poderia ter como alvo, toda a Área Metropolitana de Lisboa. No caso das práticas artísticas de rua, os equipamentos e os pontos de atuação poderiam ser pensados em conjunto para valorizar o espaço público e a fruição da própria cidade, configurando soluções de *design* urbano e locais (como os miradouros de Lisboa) para melhorar a visibilidade dos artistas e das suas práticas.

Desenvolvimento e promoção de propostas de programação cultural específicas e transversais às várias expressões da música e da dança: utilizar os meios institucionais para divulgar, promover e apoiar financeiramente os fenómenos “bottom up” protagonizados pelos músicos imigrantes que estão a realizar projetos a nível local, poderia ser uma iniciativa profícua. A realização de festivais que tenham impacto a nível local, nacional e internacional de *samba* e *forró*, realçando projetos que reinventam géneros, ligações entre músicos e expressões lusófonas. Assim, considera-se desejável que organismos e instituições como o Ministério da Cultura, as Direções Regionais de Cultura, o Alto Comissariado para as Migrações, as Câmaras Municipais, a EGEAC, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Culturgest e/ou programadores e organizadores culturais vários a atuar em Lisboa e/ou noutras cidades portuguesas, que possam aproveitar e impulsionar estes recursos para organizar uma programação cultural que produza eventos com dimensão nacional e internacional de modo a incentivar a produção artística e o desenvolvimento pessoal destes artistas, fazendo com que estes atores participem ativamente na programação e produção dos eventos. Considera-se ainda pertinente disseminar uma produção cultural local, em zonas particulares da cidade (como o Bairro Alto) para apoiar a regularidade das realizações artísticas locais.

Criação de um equipamento cultural para a cena artística lusófona: sugere-se a criação de um espaço que seja uma referência ao nível da cena artística da lusofonia, entendendo que as condições relacionadas com este equipamento deverão ter em conta conjuntamente expressões artísticas tais como a música, a dança, o teatro e a performance e as artes plásticas. Para

criação deste novo espaço da arte lusófona poderia aproveitar-se algum equipamento urbano já existente na cidade, não havendo propriamente necessidade de se construir uma nova infraestrutura para o efeito. Recomenda-se uma especial atenção à ausência de lugares para o desenvolvimento das sonoridades lusófonas e de equipamentos de ensaio, gravação e experimentação musical onde se possam integrar as musicalidades portuguesas, cabo-verdianas e brasileiras, entre outras. Do mesmo modo, verifica-se a necessidade de espaços de exposição de peças artísticas (artes plásticas, teatro, performance) produzidas por artistas de língua portuguesa que formam parte deste universo artístico lusófono.

Os benefícios do talento destes artistas, a ter em atenção por redes que já estão instituídas, como escolas públicas, bibliotecas, música nos hospitais, associações e projetos de índole social são dimensões essenciais para a partilha de pontes e a construção de cidadania. Especificamente, alguns destes atores que trabalham e residem na região do Bairro Alto têm ao pé de si a Escola de Música e Dança do Conservatório Nacional, teatros e salas de concertos onde trabalham interlocutores, alguns ligados ao mundo das artes, que poderiam dar apoios enquadrados institucionalmente. No fundo, importa não perder a experiência, as capacidades e o talento que estes artistas mostram com a sua iniciativa pessoal e o seu talento, demonstrado pelo dinamismo cultural local que desenvolvem na cidade.

3. PARTINDO DO ESTUDO DE CASO ETNOGRÁFICO SOBRE AS PRÁTICAS DOS ARTISTAS IMIGRANTES DO CIRCUITO MUSICAL AFRICANO DA AMADORA

Ao longo da história da cidade de Lisboa, a presença africana tem sido fundamental para a cultura desta cidade, fazendo parte da sua identidade. A cultura africana e afrodescendente é atualmente um importante fator de inovação e diferenciação artística de Lisboa como capital mundial. Este cenário cultural já está a dar os seus primeiros frutos. Veja-se, por exemplo, a importância que a banda Buraka Som Sistema tem a nível internacional, ou o destaque que DJ's como Marfox (morador do Bairro da Quinta da Fonte), Firmeza e outros DJ de *afro-house*, ligados à editora *Príncipe*, têm tido nas pistas de capitais culturais como Nova Iorque ou Londres.

Portugal, e Lisboa em particular, têm as características necessárias para se constituírem como vértices de uma triangulação artística global e transcontinental (Europa, África e Américas) com grandes potencialidades, seguindo as pistas de combinação e hibridação cultural sugeridas na noção “Black Atlantic” de Paul Gilroy (1993).

Esta “cena” artística africana e luso-africana está em efervescência nos subúrbios da cidade de Lisboa. São disso exemplo as dinâmicas culturais em bairros como a Cova da Moura, na Amadora, a Quinta do Mocho, em Sacavém ou Arrentela, no Seixal. Na Amadora, um concelho com uma marcada presença africana e afrodescendente, a Cova da Moura, é o principal núcleo cultural dentro de um *continuum* de bairros com uma composição social e cultural semelhante. Neste *continuum*, socialmente aberto e artisticamente ligado, os atores culturais circulam, fazem trocas, aprendendo e colaborando juntos. Alguns destes bairros estão a ser demolidos, e na ausência de políticas que tenham atenção às dinâmicas artísticas existentes, pode haver um enfraquecimento ou mesmo perda desta dinâmica cultural. Entre vários bairros da Amadora com estas características temos os bairros da Cova da Moura, Seis de Maio, Estrela de África, Estrada Militar, Alto da Damaia, Santa Filomena, Casal da Boba e Casal da Mira. Neste *continuum* territorial e artístico encontramos uma cena musical baseada na expressão artística do *rap* crioulo com um grande grau de desenvolvimento e disseminação; uma importante dinâmica de música de dança (quizomba e *zouk*), com repercussões a nível nacional; vários cafés e restaurantes onde atuam bandas de música “tradicional” africana ao vivo; diversos estúdios de gravação musical e uma panóplia de eventos musicais e artísticos.

A Cova da Moura é um bairro central nesta efervescência artística e um importante espaço de encontro de músicos de origem africana, principalmente cabo-verdiana, mas não só. No conjunto destes artistas, encontramos os que constroem estilos mais cosmopolitas e percorrem itinerários culturais transnacionais e os que adotam estilos mais “tradicionalistas”. Para a maioria deles, a música é uma atividade de lazer que exige enorme dedicação, não conseguindo auferir rendimentos que lhes permitam subsistir no dia-a-dia, o que leva a que muitos deles, particularmente os mais jovens, emigrem para outros países europeus.

A vida noturna da Cova da Moura, onde atuam dezenas de artistas e bandas em vários estabelecimentos do bairro, tem enorme importância na cultura e lazer da comunidade imigrante africana. No entanto, constatamos através de entrevistas e trabalho etnográfico, que esta dinâmica tem enfraquecido. Por um lado, devido à crise que leva um menor número de pessoas a frequentar estabelecimentos de lazer e, por outro, por conta da emigração para outros países da Europa. Adicionalmente, uma das maiores preocupações dos donos de estabelecimentos e artistas, tem sido com os episódios de violência policial que assolam o bairro, afastando os moradores da rua e os clientes dos bares da Cova da Moura.

Neste bairro temos dois importantes eventos culturais: o *Kola San Jon* e o *Kova M Festival*. Os dois têm apoio da Associação Cultural Moinho da Juventude. O *Kola San Jon*, está inscrito desde 2013 no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial Português. A sua preservação e apoio são fundamentais. Destacamos o trabalho notável que o Museu Nacional de Etnologia tem feito para a divulgação deste património.

Por outro lado, temos o *Kova M Festival*, organizado pelos jovens do bairro, com uma base expressiva múltipla (dança, cinema, moda, música, artes plásticas, etc...). Trata-se de um evento no âmbito do qual se geram importantes trocas geracionais. Este festival dura uma semana, com *workshops* de dança, *graffiti*, fotografia, literatura, com programação de cinema e eventos de moda. O evento culmina num fim de semana com dança, música e convívio, onde se cruzam expressões tradicionais e mais contemporâneas. O *Kova M Festival* é um evento em crescimento e tem um carácter central numa dinâmica intergeracional, africana e afrodescendente no *continuum* de bairros da Amadora e até da Área Metropolitana de Lisboa. Apoiando as práticas e eventos culturais já existentes, é possível empoderar estes atores culturais.

Outro importante espaço para os artistas da Cova da Moura, assim como de outros pontos de Lisboa, é o *Kova M Estúdio*, um estúdio profissional de gravação, integrado no *Programa Escolhas*. Este estúdio é fundamental para a dinâmica artística do bairro, principalmente para os jovens. Trata-se de um exemplo que poderá inspirar a criação de estruturas semelhantes

noutros bairros. O estímulo de trocas entre os vários atores de uma rede urbana de estúdios musicais poderia ser também uma via válida e criativa para intervir no universo artístico imigrante em Portugal.

Parece-nos que urge realizar mais estudos, mais divulgação e debate sobre a dinâmica artística africana e afrodescendente nos subúrbios de Lisboa, enfocando principalmente: a interculturalidade criada e construída no quotidiano por estes atores; a relevância que tem para a dinamização de bairros pobres e estigmatizados e a construção de comunidades culturalmente diversas; a importância das conexões estabelecidas entre vários bairros e subúrbios; o papel histórico que a cultura africana tem na identidade e dinâmica urbana da cidade e na forma como tem contribuído para a construção de uma cultura portuguesa de diversidade cultural; e a inserção e visibilidade destes artistas na sociedade portuguesa. Estamos convictos de que a promoção de estudos comparativos com cidades da diáspora cabo-verdiana (Roterdão, Boston, Brockton e Paris), tentando perceber como a promoção de diferentes expressões artísticas tem lidado com este problema localmente e como estas experiências circulam (ou não) internacionalmente, poderá constituir um caminho promissor para o aprofundamento do nosso conhecimento sobre estas realidades e munir-nos, assim, de ferramentas para uma intervenção social mais criativa e eficaz.

A promoção de redes e intercâmbios artísticos entre os diferentes bairros da Amadora, e também de toda a Área Metropolitana de Lisboa, poderia ser concretizada através da criação de um centro de recursos online, em forma de portal, com apoios oficiais e/ou de mecenas e co-gerido pelos artistas, que permitisse criar perfis individuais e coletivos, divulgar eventos (*online* e *offline*), partilhar conteúdos, oferecer e contratar serviços artísticos, entre outras valências possíveis.

Os projetos de artes de rua, como os que foram têm sido realizados na Quinta do Mocho, em Sacavém, e na Quinta da Fonte, na Apelação (*O Bairro i o Mundo*), são casos de sucesso artístico e social, promovendo uma reanimação e revalorização dos bairros em que se realizam. Na

Cova da Moura podemos ver *graffitis* únicos de artistas prestigiados no campo da arte urbana, provenientes do próprio bairro (Tazy) e de fora (Odeith). Para além de ser necessário promover mais estas intervenções urbanas, sugerimos a criação de uma rede local, incluindo zonas urbanas mais periféricas, onde existem peças de arte urbana na Área Metropolitana de Lisboa, considerando a edição de mapas, de livros e de visitas guiadas. O trabalho de mapeamento e divulgação da arte urbana em Lisboa tem sido feito pela Câmara Municipal, nomeadamente através da Galeria de Arte Urbana, do Departamento Cultural. Este trabalho apresenta inúmeras virtualidades para a comunidade artística e a cidade, contudo sugere-se que o âmbito de atuação se alargue também para as periferias da cidade de Lisboa, de modo a envolver uma maior diversidade de atores.

Pensamos que a organização de eventos que promovam a cultura africana e afrodescendente, brasileira e outras culturas migrantes em toda a sua heterogeneidade, fomentando trocas culturais entre artistas imigrantes em Portugal, poderá contribuir para a maior visibilidade destes atores e práticas e também para o enriquecimento do campo artístico e das dinâmicas culturais e urbanas das cidades portuguesas. Neste sentido poderia pensar-se num festival que tivesse lugar num espaço periférico e no qual fosse atraída e facilitada a participação de atores de toda a Área Metropolitana de Lisboa e de outros pontos de Portugal, como do Porto e/ou de outras cidades de pequena e média dimensão.

4. REFLEXÕES TRANSVERSAIS À INVESTIGAÇÃO

As diferentes abordagens teórico-empíricas desenvolvidas neste estudo, no âmbito das quais as instituições de apoio aos imigrantes e às práticas culturais e artísticas em Portugal foram ouvidas, sustentam a necessidade de apoiar a mobilidade dos artistas e profissionais do campo artístico, por exemplo, através das possibilidades oferecidas pelos programas *Leonardo da Vinci*, *Erasmus Staff* e *Grundtvig* da União Europeia para melhorar a mobilidade e o intercâmbio dos profissionais que trabalham na gestão e programação das instituições artísticas em geral, e das que apresentam mais relevância para a atuação dos artistas imigrantes,

em particular. A utilização destes programas para promover e fomentar a mobilidade destes grupos de profissionais é essencial para apoiar o desenvolvimento de melhores condições para a criação, produção, distribuição, exposição de obras ou espetáculos de artistas de outros países. O aproveitamento de programas europeus já existentes é fundamental para um reforço das capacidades das equipas ao nível da gestão, da programação e da capacidade técnica.

Como já referimos, a criação de espaços que favoreçam colaborações artísticas parece crucial no que diz respeito ao estímulo das práticas e circuitos artísticos dos imigrantes em Portugal. Diferentes tipos de mobilidade têm objetivos, contextos e efeitos distintos. Se os festivais partem de uma dinâmica de quantidade e concentração, outros projetos, como as residências artísticas, têm condições para proporcionar uma mobilidade com maior qualidade e sustentabilidade, como defendem alguns autores. A organização regular de residências, num programa aberto durante todo o ano, parece ser uma forma privilegiada de viabilizar e impulsionar o encontro entre artistas de diferentes backgrounds, propiciar a integração de criadores estrangeiros em Portugal e convocar possíveis coprodutores. Assim, pretende-se criar uma atmosfera de trabalho onde existam condições e tempo para a experimentação, investigação e para processos de criação coletiva, em simultâneo ou a paredes-meias com profissionais com afinidades artísticas. Assim, é possível um maior nível de complexidade e de profundidade na escala da internacionalização.

A integração de programação específica de artistas de países terceiros/imigrantes nos circuitos de difusão já existentes, nomeadamente a *Artemrede*, fora dos grandes centros urbanos como Lisboa ou Porto, parece fundamental. A apresentação de diferentes espetáculos de um mesmo criador ou coletivo em diferentes zonas do país apresenta várias vantagens: fomenta a cooperação entre municípios e autarquias, mantém ou abre o relacionamento com vários parceiros portugueses, ajuda à construção de pontes entre visões distintas do mundo. Novos padrões de conexões descentralizadas que surgirão, ligando cidades e regiões, podem constituir importantes alicerces de promoção da mobilidade dos artistas.

Os artistas revelam uma grande falta de apoio e informação no que diz respeito a direitos laborais, o que os torna particularmente vulneráveis a processos de exploração, discriminação, extorsão e exclusão. Aconselhamos o apoio à constituição de um espaço que esclareça, proteja e promova os direitos laborais dos artistas radicados no nosso país, com um conhecimento e sensibilidade para as condições específicas dos artistas imigrantes. Um dos trabalhos relevantes a desempenhar neste espaço passaria pela melhoria dos processos de reconhecimento da formação realizada noutros países, através de protocolos com as instituições de ensino portuguesas.

Potenciar a difusão e a discussão dos resultados de projetos de investigação e/ou de intervenção sobre as práticas, as condições e as trajetórias de mobilidade dos artistas, dando atenção à análise das suas virtualidades, fragilidades e impactos. Considera-se que a enorme vitalidade das expressões e circuitos dos artistas imigrantes em Lisboa e em Portugal são merecedores de reflexão específica e sustentada tanto por parte dos cientistas sociais, como dos próprios artistas, das instituições de apoio ao desenvolvimento das artes e da cultura e de suporte à integração de imigrantes e de organismos estatais competentes.

As práticas e as dinâmicas protagonizadas pelos artistas imigrantes contribuem para uma maior diversidade e riqueza cultural e económica, tal como referido pela coordenação do presente projeto em entrevista ao *Jornal de Letras* (Halpern, 2015). O estímulo destas práticas e dinâmicas culturais é necessário e urgente, por todas as razões mencionadas ao longo deste livro. Esperamos que este trabalho seja um contributo para futuras pesquisas e intervenções sociais na área da inclusão social dos artistas imigrantes em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- ADERALDO, G.; RAPOSO, O. (2016), “Deslocando Fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa”, in *Horizontes Antropológicas*, 22(45), pp.279-305.
- AGIER, M. (2012), “El biopoder a prueba de sus formas sensibles”, in *Política y Sociedad*, 19(3), pp.487-495.
- AGIER, M. (2011), *Antropologia da cidade. Lugares, Situações, Movimentos*. São Paulo, Editora Terceiro Nome.
- ALIAGAS, C.; FERNÁNDEZ i GAYÀ, J.; LLONCH, P. (2016). “Rapping in Catalan in Class and the Empowerment of the Learner”, in J. SOLER-CARBONELL, L. GALLEGO-BALSÀ and V. CORONA (org.), *Special Issue Language and Education Issues in Global Catalonia. Questions and Debates across Scales of Time and Space*, Language, Culture and Curriculum.
- ALMEIDA, A. N.; ALVES, N. A.; DELICADO, A. e CARVALHO, T. (2013), “Crianças e internet: a ordem geracional revisitada”, in *Análise Social*, 207, pp.340-365.
- BALULA, L. (2010), “Espaço público e criatividade urbana: a dinâmica dos lugares em três bairros culturais”, in *Cidades, Comunidades e Territórios*, 20 (21), pp.43-58.
- BAPTISTA, L. (2005), “Territórios lúdicos (e o que torna lúdico um território): ensaiando um ponto de partida”, in *Fórum Sociológico*, 13 (14), pp.47-58.
- BASTOS, C. (2001), “Omulu em Lisboa: etnografias para uma teoria da globalização”, in *Etnográfica*, 5 (2), pp.303-324.
- BATALHA, L.; CARLING, J., (org.) (2008), *Carling Transnational Archipelago: perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BECK, U. e BECK-GERNSHEIM, E. (2002), *Individualization*, London, Sage.
- BECK, U. (2000), *The Brave New World of Work*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BECKER, H. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

- BERGER, P. e LUCKMANN, T. (1966), *The Social Construction of Reality*, Garden City, Anchor Books.
- BERGSGARD, N. A.; VASSENDEN, A. (2015), “Outsiders? A sociological study of Norwegian artists with minority background”, in *International Journal of Cultural Policy*, 21 (3), pp.309-325.
- BIESTA, G. et al. (2011), *Improving Learning Through the Lifecourse*, London, Routledge.
- BORÉN, T. e YOUNG, C. (2013), “The migration dynamics of the “creative class”: evidence from a study of artists in Stockholm”, Sweden, in *Annals of the Association of American Geographers*, 103 (1), pp.195-210.
- BOURDIEU, P. (2003), *Questões de Sociologia*, Lisboa, Fim de Século.
- BOURDIEU, P. (1995), *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press.
- BOURDIEU, P. (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- BOURDIEU, P. (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard, HAP.
- BURKE, P. (1980), *Sociology and History*, London, Boston e Sidney, George Allen & Unwin.
- BURT, C. H.; SIMONS, R. L.; GIBBONS, F. X. (2012), “Racial Discrimination, Ethnic-Racial Socialization, and Crime. A Micro-sociological Model of Risk and Resilience”, in *American Sociological Review* 77 (4), pp. 648-677.
- CACHADO, R. (2013), “O registo escondido num bairro em processo de realojamento: o caso dos hindus da Quinta da Vitória”, in *Etnográfica*, 17 (3), pp.477-499.
- CAETANO, A. (2015), “Personal reflexivity and biography: methodological challenges and strategies” in *International Journal of Social Research Methodology*, 18 (2), PP.227-242, DOI: 10.1080/13645579.2014.885154.
- CANCLINI, N. G.; CRUCES, F. e POZO, M. U. C. (org.) (2012), *Jóvenes, Culturas Urbanas e Redes Digitales*, Madrid, Fundación Telefónica.
- CANCLINI, N. G. (2005), *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CARVALHO, H. (2008), *Análise Multivariada de Dados Qualitativos. Utilização da Análise de Correspondências Múltiplas com o SPSS*, Lisboa, Edições Sílabo.

CASACA, S. F.; PEIXOTO, J. (2010), "Flessibilità e segmentazione del mercato del lavoro in Portogallo: genere e immigrazione", in *Sociologia del Lavoro*, 117, pp.116-133.

CERDEIRA, M.; KOVÁCS, I.; PEIXOTO, J.; DIAS, J.; EGREJA, C. (2013), *Percursos Laborais e de Vida dos Jovens Imigrantes e Descendentes de Imigrantes nos novos setores de Serviços*, Lisboa, ACIME - Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas.

CERTEAU, M. de (1980), *L'Invention du Quotidien. "Arts de faire" (Vol. I)*, Paris, Gallimard.

CHERNG, H. et al. (2013), "Along for the Ride: Best Friends Resources and Adolescents College Completion", in *American Educational Research Journal*, 50 (1), pp.76-106.

COELHO, A. P. (2014), "Mocambo o bairro mais africano da cidade", in *Público* 13/07/2014. Página consultada em novembro de 2015.

CONDE, I. (coord.), PINHEIRO, J. (2000), "Profissões Artísticas e emprego no sector cultural", OBS n.º 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

CONTADOR, A. C. (2001), *Cultura Juvenil Negra em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.

CORDEIRO, G. I. e VIDAL, F. (org.) (2008), *A Rua, Espaço, Tempo, Sociabilidade*, Lisboa, Livros Horizonte.

CORDEIRO, G. I. (1997), *Um Lugar na Cidade. Quotidiano, Memória e Representação no Bairro da Bica*, Lisboa, Dom Quixote.

COSTA, P. (2013), "Bairro Alto revisited: reputation and symbolic assets as drivers for sustainable innovation in the city", in *DINAMIA" CET*, WP n.º 2013/14.

CRESWELL, J. W. (2014), *Research Design. Qualitative, quantitative & mixed methods approaches*, LA, London, New Delhi, Singapore & Washington DC, Sage.

DARMON, M. (2007), *La Socialisation*, Paris, Armand Colin.

DIMAGGIO, P.; FERNÁNDEZ-KELLY, P. (2010), *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States*, New Brunswick, Rutgers University Press.

- DRAPER III, J. (2011), "Forró's wars of maneuver and position: popular northeastern music, critical regionalism, and a culture of migration", in *Latin American Research Review*, 46 (1), pp.80-101.
- DUBAR, C. (2000), *La Socialisation*, Paris, Armand Collin.
- FEIXA, C. (2011), "Tarzan, Peter Pan, Blade Runner: relatos juvenis na era global", in J. M. PAIS, R. BENDIT e V. S. FERREIRA (org.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, ICS, pp. 203-222.
- FEIXA, C. (1999), *De Jóvenes, Bandas y Tribus*, Barcelona, Ariel.
- FEIXA, C. (1993), *La Joventut com a Metàfora*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/Secretaria General de Joventut.
- FERNANDES, D.; CASTRO, M. C. (2013), "Migração e crise: o retorno dos imigrantes brasileiros em Portugal", in *Revista Interdisciplinar de Mobilidade Humana*, XXI (41), pp.99-116.
- FERREIRA, E. S.; RATO, H. (2000), *Economia e Imigrantes. Contributos dos Imigrantes para a Economia Portuguesa*, Celta, Oeiras.
- FERREIRA, V. S. (2010), "Cenas juvenis, Políticas de Resistência e Artes de Existência", in *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, 16, pp. 111-120.
- FERRO, L. (2016), *Da Rua para o Mundo. Etnografia Urbana Comparada do Graffiti e do Parkour*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- FERRO, L. (2015), "Jump Lisbon! Notes from an ethnography of urban flows", in *Portuguese Journal of Social Science*, 14(2), pp.177-192.
- FERRO, L.; OLIVEIRA, P.; TRINDADE, S.; PEIXOTO, S. (2014), "Vive o bairro!" A intervenção comunitária como ferramenta da redução de riscos e minimização de danos na Matriz H do Bairro da Flamengo", in *Fórum Sociológico*, 25, pp. 63-72.
- FERRO, L. (2010), "O graffiti mediador. Reflexões sobre as metamorfoses da prática em três cidades" In Gilberto Velho e Luiz Fernando Dias Duarte (eds.), *Juventude contemporânea: culturas, gostos e carreiras*, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, pp.75-91.
- FERRO, L. (2005), "Ao encontro da sociologia visual", in *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15, pp.373-398.

FLETCHER, J. (2015), "They hate black people", *BBC News*, de 23 de janeiro de 2015, disponível em <http://www.bbc.com/news/magazine-32419952>, (Consultado a 10.05.15).

FRÚGOLI JR., H. (2013), "Relações entre múltiplas redes no Bairro Alto (Lisboa)", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 28 (82), pp.17-30.

GILROY, P. (2001), *O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência*, São Paulo, Editora 34.

GOFFMAN, E. (1988), *Estigma. Nota sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

GÓIS, P.; MARQUES, J. C.; PADILHA, B.; PEIXOTO, J. (2009), "Segunda ou terceira vaga? As características da imigração brasileira em Portugal", in *Revista Migrações*, 5, pp. 111-133.

GÓIS, P.; MARQUES, J. C. (2009), "Portugal as a semi-peripheral country in the global migration system", in *International Migration*, 47(3), pp. 21-50.

GÓIS, P. (org.) (2008), *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.).

GOMES, N. (2014), *Trajatórias Profissionais de Imigrantes nas Artes Performativas em Portugal*, Tese de mestrado, Lisboa, ISCTE-Instituto de Universidade de Lisboa.

GRUZINSKI, S. (1999), *La Pensée Métisse*, Paris, Fayard.

GUERREIRO, A. (2012), *Músicos Brasileiros em Lisboa: Mobilidade, Bens Culturais e Subjetividade*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

HACKSTAFF, K.; KUPFERBERG, F. and NEGRONIE, C. (2012), *Biography and Turning-points in Europe and America*, Bristol, Policy Press.

HALPERN, M. (2015), "A Volta ao mundo numa cidade", *Jornal de Letras* (10 de Junho de 2015).

HANNERZ, U. (1980), *Exploring the city. Inquiries Towards an Urban Anthropology*, New York, Columbia University Press.

HEINE, C. M. (2012), "Scene and unscene: revealing the value of local music scene in Savannah, Georgia", in *Ethnographic Praxis in Industry Conference Proceedings*, 1, pp.200-216.

HENRIQUES, J. G. (2015), “Os polícias disseram que nós, africanos, temos de morrer”, Público On-line, de 10 de fevereiro de 2015, disponível em <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/os-policias-disseram-que-nos-africanos-temos-de-morrer-1685599>, (Consultado a 23.5.15).

HOBBSAWM, E. (1984), “Introdução: a invenção das tradições” in E., HOBBSAWN e T., RANGER, (org.), *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp.9-23.

HOERNING, E.M.; ALHEIT, P. (1995), “Biographical socialization”, in *Current Sociology* 43(2), pp. 101-114.

HORTA, A. P. B. (2008), *A Construção da Alteridade. Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-colonial*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

INE (2013), “Censos 2011 - População residente por freguesia”, CAOP 2013 (CSV) Instituto Nacional de Estatística. Site consultado em 14/05/2014.

KUPFERBERG, F. (2003), “The established and the newcomers: what makes immigrant and women entrepreneurs so special?”, in *International Review of Sociology/Revue Internationale de Sociologie*, 13 (1), pp.89-104.

LAHIRE, B. (2002), *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*. Paris, Nathan.

LAHON, D. (2004), “O escravo africano na vida económica e social portuguesa do antigo regime”, in *Africana Studia*, 7, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LEEDS, A. e LEEDS, E. (1978), *A Sociologia do Brasil Urbano*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

LEVINSON, B.; FOLEY, D. and HOLLAND, D. (org.) (1996), *The Cultural Production of the Educated Person: Critical Ethnographies of Schooling and Local Practice*, New York, State University of the New York Press.

LOPES, B. (2008), *Chiquinho*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes/Cotovia.

LUNDIN, R. A. et al. (2015), *Managing and Working in Project Society. Institutional Challenges of Temporary Organizations*, Cambridge, Cambridge University Press.

LUSA/SOL (2015), “Amadora avança com demolições na Damaia” Sol On-line, de 7 de março de 2015, disponível em www.sol.pt/noticia/129615/amadora-avanca-com-demolicoes-na-damaia, (Consultado a 29.4.16).

MAGNANI, J. C. (2005), “Os circuitos dos jovens urbanos”, in *Tempo Social*, 17 (2), pp.173-205.

MAGNANI, J. G. C. (2002), “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17 (49), pp.11-29.

MALET CALVO, D. (2013), “Procesos de revalorización patrimonial en el barrio de Alfama: el papel de los estudiantes Erasmus en la tematización de la ciudad”, in *Etnográfica*, 17(1), pp.31-50.

MALHEIROS, J. M.; VALA, F. (2004), “Immigration and city change: The Lisbon metropolis at the turn of the twentieth century”, in *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 30 (6), pp.1065-1086.

MARTINELLO, M. (2015), “Immigrants, ethnicized minorities and the arts: a relatively neglected research area”, in *Ethnic and Racial Studies*, 38 (8), pp.1229-1235.

MATRIZ PCI (2015), “Ficha de Património Imaterial (Kola San Jon)”, disponível em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?Ideg=337>, (Consultado em 09.06.2015).

MENGER, P.-M. (1999), “Artistic labor markets and careers”, in *Annual Review of Sociology*, 25, pp.541-574.

MENJÍVAR, C. (2010), “Immigrants, Immigration, and Sociology: Reflecting on the State of the Discipline”, in *Sociological Inquiry*, 80(1), pp. 3-27.

MONTEIRO, C. A. (2011), *Música Migrante em Lisboa: Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-verdianos*, Lisboa, Mundo Sociais.

NICO, M.; GOMES, N.; ROSADO, R.; DUARTE, S. (2007), *Licença para Criar Imigrantes nas Artes em Portugal*, Coleção Estudos e Documentos do Observatório da Imigração, 23, Lisboa, ACIME.

OLIVEIRA, C. R. (coord.); GOMES, N. (2014), *Monitorizar a Integração de Imigrantes em Portugal: Relatório Estatístico Decenal*, Observatório das Migrações, Lisboa, ACM.

OLIVEIRA, N.; PADILLA, B. (2012), “A diversidade como elemento de desenvolvimento/atração nas políticas locais urbanas: contrastes e semelhanças nos eventos de celebração intercultural”, in *Revista Sociologia*, pp.129-162. Organização Internacional do Trabalho (OIT) (2016), *Guy Ryder announces Global Youth Initiative*. Consultado a 10/03/2016: http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_447516/lang--en/index.htm.

PADILLA, B.; AZEVEDO J.; OLMOS-ALCARAZ, A. (2015), “Superdiversity and conviviality: exploring frameworks for doing ethnography in Southern European intercultural cities”, in *Ethnic and Racial Studies*, 38 (4), pp. 621-635.

PAIS, J. M. (2009), “A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse.”, in *Saúde e Sociedade Social*, 18 (3), pp.371-381.

PAIS, J. M. (1993), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

PARENTE, C.; NETO, H. V.; RAMOS, M.; CRUZ, S.A.; MARCOS, V. (2014), “Os jovens pouco escolarizados no mercado de trabalho português”, in *Análise Social*, 210, XLIX (1), pp.75-102.

PEIXOTO, J. (2011), “How the global recession has impacted immigrant employment: The Portuguese case”, in G.D, PAPADEMETRIOU; M., SUMPTION; A. TERRAZAS (org.), *Migration and the Great Recession. The Transatlantic Experience*, Migration Policy Institute, Washington, pp.106-125.

PEIXOTO, J. (2008), “Imigração e mercado de trabalho em Portugal: investigação e tendências recentes”, in *Migrações*, 2, pp.19-46.

PEIXOTO, J. (2002), “Strong market, weak state: the case of recent foreign immigration in Portugal”, in *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28 (3), pp. 483-497.

PEREIRA, G. (1994), *Minorias Étnicas na Amadora – Um Percurso pela Cintura Cabo-Verdiana da Amadora: o Bairro da Cova da Moura, na Buraca*, Câmara Municipal da Amadora.

PIRES, R. P. (org.) (2010), *Portugal: Atlas das Migrações Internacionais*, Lisboa, Tinta-da-China.

PIRES, R. P. (2003), *Migrações e Integração*, Oeiras, Celta Editora.

PIRES, R. P.; MARANHÃO, M. J.; QUINTELA, J. P.; MONIZ, F.; PISCO, M. (1984), *Os Retornados – Um Estudo Sociográfico*, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

PORTES, A.; GUARNIZO, L. E.; HALLER, W. J. (2002), "Transnational entrepreneurs: An alternative form of immigrant economic adaptation", in *American Sociological Review*, 67 (2), pp.278-298.

POZO, M. (2012), "De jóvenes contemporáneos: trendys, emprendedores y empresarios culturales" in Néstor CANCLINI; Francisco CRUCES e Maritza POZO (org.), *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Barcelona: Ariel, pp.25-44.

RÁCZ, J. G.; ZÉTÉNYI, Z. (1994), "Rock Concerts in Hungary in the 1980s", in *International Sociology* 9 (1): pp.43-53.

RAPOSO, O. (2010), "Tu és rapper, Representa Arrentela, És Red Eyes Gang: Sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa", in *Sociologia, Problemas e Práticas*, 64, pp.127-147.

RAPOSO, O. (2005), "Sociabilidades juvenis em contexto urbano. Um olhar sobre alguns jovens do Bairro Alto da Cova da Moura", in *Fórum Sociológico*, 13/14 (2), pp.151-170.

SALGUEIRO, T. B. (1977), "Bairros clandestinos na periferia de Lisboa", in *Finisterra*, Lisboa, 12 (23), pp.28-55.

SANSONE, L. (2007), *Negritude sem Etnicidade: o Local e o Global nas Relações Raciais e na Produção Cultural Negra do Brasil*, Salvador, EDUFBA.

SANTOS, C. J. (2012), "Juventude e Educação Não-Formal: Uma Análise das Práticas Educativas do/no Hip Hop Soteropolitano", in *Cidades, Comunidades e Territórios*, 24 (junho), pp.76-87.

SCHERGER S.; SAVAGE M. (2010), "Cultural transmission, educational attainment and social mobility", in *The Sociological Review* 58 (2), pp. 406-428.

SEF (2014), *Relatório de Imigração. Fronteiras e Asilo*. SEF. Consultado a 26.06.2015, em http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2014.pdf.

SIEBER, T. (2005), "Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post Colonial diaspora", in *Etnográfica*, IX (1), pp.123-148.

SIEBER, T. R. (2002), "Composing lusophonia: multiculturalism and national identity in Lisbon's 1998 musical scene", in *Diaspora*, 11 (2), pp.163-188.

- SOEHL, T.; WALDINGER, R. (2012), "Inheriting the homeland? Intergenerational transmission of cross-border ties in migrant families", in *American Journal of Sociology*, 118 (3), pp.778-813.
- TINHORÃO, J. R. (1997), *Os Negros em Portugal: uma Presença Silenciosa*. Lisboa, Caminho.
- TORRESAN, A. (2012), "A middle class besieged: Brazilians" motives to migrate", in *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 17 (1), pp.110-130.
- TVI (2015), "Cova da Moura foi ao Parlamento protestar contra o racismo", TVI.IOL, 12 de fevereiro de 2015, consultado a 31.03.16 <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/bairro/cova-da-moura-foi-ao-parlamento-protestar-contr-o-racismo>.
- VANSPAUWEN, B. P. (2013), "Cultural Struggles in the lusofonia arena: Portuguese speaking migrant musicians in Lisbon", in *Afrika Focus*, 26 (1), pp.67-88.
- VELHO, G. (2010), "Metrópole, cosmopolitismo e mediação", *Horizontes Antropológicos*, 16 (33), pp.15-23.
- VELHO, G. (2001), "Biografia, trajetória e mediação", in Gilberto Velho e Karina Kuschnir (org.), *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Aeroplano, pp.13-28.
- VELHO, G. (1994), *Projecto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- VIANNA, H. (1997), *O Mundo do Funk Carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- VIANNA, H. (1995), *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- YÚDICE, G. (2007), *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*, Barcelona, Gedisa Editorial.

ANEXOS

ANEXO 1. CODIFICAÇÃO DAS PROFISSÕES DA CLASSIFICAÇÃO NACIONAL DAS PROFISSÕES (1994) – CENSOS 2001

Profissões Totalmente Artísticas e Culturais

- 243 “Arquivistas, bibliotecários, documentalistas e profissões similares” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos Arquivista, Conservador de Museus, Outros Arquivistas e Conservadores de Museus, Bibliotecário – Documentalista, Outros Bibliotecários e Documentalistas).
- 245 “Escritores, Artistas e Executantes “ (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Escritor, Crítico, Chefe de Redacção, Jornalista, Correspondente, Redactor Publicitário, Redactor Técnico, Editor, Outros Escritores, Jornalistas e Similares, Escultor, Pintor de Arte, Desenhador Humorístico (Caricaturista), Animador – Cinema de Animação, Visualizador – Publicidade, Desenhador Ilustrador, Restaurador (Técnico de Restauro e Conservação), Desenhador Criador Industrial, Outros Escultores, Pintores e Outros Artistas Similares, Compositor Musical, Maestro de Orquestra (Chefe ou Regente de Orquestra), Regente de Coro, Instrumentista, Cantor, Outros Compositores, Músicos e Cantores, Coreógrafo, Bailarino, Outros Coreógrafos e Bailarinos, Dramaturgista, Actor, Realizador de Cinema, Assistente de Realização – Cinema, Realizador de Televisão, Director de Fotografia – Cinema, Director de Som – Cinema, Realizador de Rádio, Montador – Indústria Cinematográfica, Encenador, Director de Cena, Chefe de Produção Cinematográfica, Contra-Regra – Teatro, Outros Actores, Encenadores e Realizadores).

Profissões Maioritariamente artísticas e culturais

- 121 “Directores Gerais” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Director de Produção Cinematográfica, Director de Estação de Radiotelevisão, Director de Estação de Radiodifusão, Produtor Teatral, Produtor Cinematográfico, Produtor de Televisão)
- 313 “Operadores de Equipamentos Electrónicos” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Fotógrafo, Operador de Iluminação – Cinema e Televisão, Operador de Imagem, Operador de Tratamento de Imagem – Televisão, Sonoplasta, Operador de Som – Cinema, Televisão e Rádio, Operador de Amplificação de Som, Outros Fotógrafos e Operadores de Aparelhos de Registo de Imagem e de Som, Operadores de Equipamento de Emissões de Rádio, TV e Telecomunicações, Operador de Audio – Radiodifusão, Operador de Telecinema, Operador de “Video-Tape”, Assistente de Exploração – Cinema e Televisão, Projecionista de Cinema, Outros Operadores de Equipamento de Emissões de Rádio, TV e Telecomunicações).
- 347 “Profissionais da criação artística, do Espetáculo e do Desporto” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Figurinista, Cenógrafo, Maquinista Teatral, Outros Decoradores e Desenhadores Modelistas de Produtos Industriais e Locutor, Outros Locutores e Apresentadores de Rádio, de Televisão e de Espectáculos, Chefe de Banda, Instrumentista de Banda ou Grupo, Cantor – Música Ligeira, Bailarino – Variedades e Circo, Outros Músicos, Cantores e Bailarinos de Espectáculos de Variedades e Artistas, Palhaço, Ilusionista, Trapezista, Acrobata, Amestrador de Animais, Outros Artistas de Circo).

Profissões Maioritariamente não artísticas e culturais

- 122 “Directores de Produção, exploração e similares” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Director de Serviços Recreativos, Culturais e Desportivos).
- 123 “Outros Directores de Empresas” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Director Artístico e Criativo)
- 131 “Directores e gerentes de Pequenas Empresas” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Director e Gerente de Organização Sanitária, Recreativa, Desportiva, Cultural e Outras).

- 214 “Arquitetos, Engenheiros e Especialistas Similares” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Arquiteto, Urbanista, Arquiteto Paisagista, Outros Arquitectos e Urbanistas).
- 235 “Docentes do Ensino Superior, Básico e Secundário e Similares não classificados em outra parte” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Professor do Ensino Vocacional Artístico).
- 413 “Empregados de aprovisionamento e planeamento do dos transportes” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Anotador – Cinema e Televisão).
- 414 “Empregados de biblioteca, Carteiros e trabalhadores similares” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Empregado de Biblioteca e Documentação, Auxiliar de Biblioteca, Classificador Arquivista, Outros Empregados de Biblioteca e Classificadores Arquivistas).
- 514 “Outro pessoal dos serviços directos particulares” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Animador Cultural, Assistente de Cena – Cinema).

ANEXO 2. CODIFICAÇÃO DAS PROFISSÕES DA CLASSIFICAÇÃO PORTUGUESA DAS PROFISSÕES (2010) – CENSOS 2011

Profissões Totalmente Artísticas e Culturais

- 41 “Artistas criativos e das artes do espectáculo” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Escultor Pintor de arte, Caricaturista, Outros artistas de artes visuais, Compositor, Músico, Cantor, Bailarino, Coreógrafo, Realizador de cinema e teatro, Encenador de teatro, Produtor de cinema e teatro Produtor e realizador, de televisão e rádio, Director de fotografia e de som, montador e relacionados Actor, Locutor e apresentador, de rádio, de televisão e de outros meios de comunicação, Disc Jockey, Outros artistas e intérpretes criativos das artes do espectáculo, n.e.)
- 232 “Professor dos ensinamentos tecnológico artístico e profissional”

Profissões Maioritariamente artísticas e culturais

- 143 “Directores e gerentes de outros serviços” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Director e gerente dos centros desportivos, recreativos e culturais).
- 262 “Bibliotecários arquivistas e curadores de museus e similares” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Arquivista, Curador de museus).
- 264 “Autores jornalistas e linguistas” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: autor e escritor, jornalista)
- 343 “Técnicos de nível intermédio das actividades culturais artísticas e culinárias” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Fotógrafo, Decorador, Técnicos de galerias, bibliotecas, arquivos e museus Toureiro, cavaleiro taumático e outros profissionais similares, Outros técnicos de nível intermédio das actividades culturais e artísticas, n.e.).
- 352 “Técnicos das telecomunicações e da radiodifusão” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Técnico de emissões de rádio Técnico de emissões de televisão Técnico de gravação audiovisual Técnico de sistemas de comunicações via rádio Técnico de telecomunicações).

Profissões Maioritariamente não artísticas e culturais

- 216 “Arquitectos urbanistas agrimensores e designers” (por abranger as seguintes profissões a seis dígitos: Técnico de emissões de rádio, Técnico de emissões de televisão, Técnico de gravação audiovisual, Técnico de sistemas de comunicações via rádio, Técnico de telecomunicações, Designer, gráfico ou de comunicação e multimédia).
- 235 “Outros especialistas do ensino Outros professores de música” (por abranger a seguinte profissão a seis dígitos: Outros professores de arte).
- 441 “Outro pessoal de apoio de tipo administrativo” Classificador arquivista



Acompanhe-nos e subscreva a *newsletter* do Observatório das Migrações em www.om.acm.gov.pt

Investigação com o apoio do Fundo Europeu para Integração de Nacionais de Países Terceiros (FEINPT)

