

# Mahragan: Classe, Lazer e Política no Cairo\*

José Sánchez García\*\*

## Resumo

Para os jovens homens dos bairros populares do Cairo, a música *mahragan* tornou-se, desde meados dos anos 2000, uma forma de mídia importante para criticar sua condição de marginalização. A música *mahragan* já era popular entre todos os grupos sociais quando ocorreram os eventos políticos de 2011 no Egito, tendo se espalhado por toda cidade do Cairo, se tornando uma expressão cultural associada aos discursos de contracultura. *Mahragan* desafia a marginalização dos jovens Cairenes de classe baixa. Este artigo examina como os produtores e consumidores de *mahragan* (re)produzem espaços sociais informais para organizar suas próprias “festas” noturnas - tradução literal do termo *mahragan* - no Cairo. O argumento é que essas raves populares representam uma alternativa à marginalização cultural de jovens Cairenes das classes baixas. O artigo fornece uma visão de como o *mahragan* representa independência e de como esses jovens encarnam um desafio direto por mudanças nas formas de soberania do Estado e no campo da governança neoliberal da cultura no Egito contemporâneo.

**Palavras chaves:** Jovens, Música Mahragan, Cairo, Marginalização.

\* Traduzido do original em inglês por Frank Marcon.

\*\* Pesquisador Sênior da Universidade de Lleida e membro do Grupo de Pesquisa de Jovens e Sociedades (JOVIS) na mesma instituição. Sánchez é também professor associado do Departamento de Antropologia Social e Cultural da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). É formado em Antropologia Social e Cultural, com uma tese doutorado sobre as culturas juvenis na cidade do Cairo. O projeto que originou esta pesquisa tem recebido fundos do *European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement MSCA- RISE – CRIC No 645666*. E-mail: sanchezgarciajose@gmail.com

## Mahragan: Class, Leisure and Politics in Cairo

### Abstract

For the young men of the Cairo neighborhoods, mahragan music has become, since the mid-2000s, an important media form to criticize its condition of marginalization. Mahragan music was already popular among all social groups when the 2011 political events took place in Egypt, having spread throughout the city of Cairo, becoming a cultural expression associated with counter culture discourses. Mahragan - challenges the marginalization of young, lower-class Cairenes. This article examines how producers and consumers of mahragan (re) produce informal social spaces to organize their own night “parties” - a literal translation of the term mahragan - in Cairo. The argument is that these popular raves represent an alternative to the cultural marginalization of young Cairenes of the lower classes. The article provides insight into how the independence that the mahragan represents and affords these young men embodies a direct challenge to state sovereignty and neo-liberal governance in the field of culture in contemporary Egypt.

**Keywords:** Young, Mahragan Music, Cairo, Marginalization.

## Mahragan: Clase, Ocio y Política en El Cairo

### Resumen

Para los jóvenes hombres de los barrios populares de El Cairo, la música mahragan se ha convertido, desde mediados de los años 2000, en una forma de medios importante para criticar su condición de marginación. La música Mahragan ya era popular entre todos los grupos sociales cuando ocurrieron los eventos políticos de 2011 en Egipto, extendiéndose por toda la ciudad de El Cairo, convirtiéndose en una expresión cultural asociada a los discursos de contracultura. Mahragan desafía la marginación de los jóvenes Cairenes de las clases bajas. Este artículo examina cómo los productores y

consumidores de mahragan (re)produzem espaços sociais informais para organizar suas próprias “fiestas” noturnas -a tradução literal do termo mahragan- em El Cairo. O argumento é que essas raves populares representam uma alternativa à marginalização cultural de jovens Cairenses das classes baixas. O artigo proporciona uma visão de como o mahragan representa independência e de como estes jovens encarnam um desafio direto por mudanças nas formas de soberania do Estado e no campo da governança neoliberal da cultura no Egito contemporâneo.

**Palabras Claves:** Jovens, Música Mahragan, Cairo, Marginalização.

We made music that would make people dance  
but would also talk about their worries  
(Músico de *mahragan*: Alaa 50 Cent)

Dar as Salam é um bairro popular com cerca de 100.000 pessoas localizado em frente à ilha de Dahab, no Cairo. Todos os anos, redes informais de moradores organizam o *Sidi Al Agami mulid*, que é celebrado na segunda semana do mês de *Yumada al Thani*<sup>1</sup>. Para tal *mulid*<sup>2</sup>, jovens se organizam em redes informais

1 O calendário muçulmano é lunar e os meses começam quando a primeira crescente de uma lua nova é avistada. Em consequência, os meses mudam anualmente a sua posição se comparados com o calendário solar ocidental. Em qualquer caso, *Jumada al Thani* é o sexto mês do calendário islâmico.

2 O termo *mulid* (pl. *Mawālid*) tem dois significados principais. Em primeiro lugar, refere-se ao tempo, lugar ou celebração do nascimento de uma pessoa, embora originalmente se refira ao aniversário do Profeta Muhammad ou um santo [*walī*] e, também, o panegírico em homenagem ao Profeta. Coloquialmente no Egito e no Sudão, o termo coloquial *mulid* designa um festival em homenagem a um santo. A tradição de celebrar o aniversário do Profeta remonta a tempos fatídicos, embora a celebração tenha um caráter político oficialista que tem pouco a ver com as peregrinações das ordens sufis que, a partir do século VII da Hégira (XIII), atraiu multidões para os mausoléus de seus principais mestres, como o fundador de Ahmadiyah, Sayid Ahmed al Badawi, em Tanta. A partir desses primeiros dias, eles foram associados com *futuwa*, associações juvenis que defendiam os bairros em que viviam.

e alugam quartos e equipamentos portáteis, contratando DJs, como aqueles que são comumente encontrados em casamentos locais. O DJ mistura músicas *inshad*, músicas *shabi* e ritmos elétricos e - fazendo eco à citação Alaa 50 Cent que inicia este tópico - improvisa letras sobre as condições relacionadas à sua vida cotidiana, bem como às suas restrições e aspirações sociais locais<sup>3</sup>. O resultado é uma música informalmente produzida e consumida por homens jovens de classe baixa.

Como o Kuduro em Angola (Marcon e Tomás, 2012), o Raï na Argélia ou o Rap na Palestina, o *shabi* pode ser entendido como

---

3 Em termos gerais, a *inshad* está relacionada com a música urbana árabe do primeiro terço do século passado (Al Faruqi, 1993). Os instrumentistas mantêm sua personalidade expressando-o em arabescos ricos, incluindo improvisações, facilitadas pela flexibilidade nas formas. Eles incorporam todos os tipos de modulações fluando de um modo (*maqam*) para outro, suportado pelos ritmos melódicos de percussão (*qafla*). O músico em seu canto busca abandonar a corporeidade, em conjunto com o conjunto, dissolvendo outro dos limites diários; razão (*aql*) que governa os assuntos humanos. A *inshad* é considerada pelos ouvintes como uma arte egípcia arquetípica cuja força emocional os domina e obriga-os a participar da dança *dhikr*. Com seu gênero distinto e o contexto religioso, a *inshad* pode parecer mais tradicional do que outras formas de herança musical, ou ser mais fácil de identificar como tal, emprestando ritmos e modos de todo o espectro musical egípcio. Por outro lado, a música *shabi* é um gênero urbano, apesar das raízes rurais, com alto dinamismo, forte pulso rítmico feito pelos cantores com mais frequência (mas não exclusiva) masculina. Geralmente foi comparado com o *rembetika* grego e o fado português. Seus principais temas são a má sorte, a invasão informal, a sexualidade ilícita e os crimes de paixão. Até as datas recentes, essas músicas, muitas das quais oficialmente proibidas, evitavam uma alusão explícita à política. No entanto, sua própria natureza geralmente transmite uma forte sensibilidade ao *shabi*, denunciando o descontentamento social e econômico (Ambrust, 1994). É um estilo de música muito orientado para os trabalhadores que vivem nos arredores do Grande Cairo e se caracteriza pelo uso do dialeto das ruas. Alguns intérpretes veem a música *shabi* como a única que não é adulterada pelo mundo exterior, em comparação com a música modernizada por mudanças instrumentais, juntando tambores, bateria, órgãos, sintetizadores ou guitarras elétricas que invadiram a música egípcia contemporânea. No entanto, criou a oportunidade de permitir que os indivíduos “contestem” o Estado desde que o *shabi* foi censurado no Egito, para tornar muito mais visível do que antes a “natureza inculta” das classes inferiores egípcias (jovens, mas não apenas). Além disso, o *shabi* deriva do nome *shab*, pessoas, sempre com um significado coletivo que implica uma grande carga política. A manipulação da classe dominante egípcia e dos grupos políticos islâmicos tem sido constante desde o início do processo de independência no primeiro terço do século XX. Por outro lado, *shabi* também designa um grupo social e se refere à uma ampla gama de práticas nativas, gostos e padrões de comportamento na vida cotidiana que deu origem a um estilo musical com o mesmo nome.

música de resistência. Nesse caso específico, a música e as letras denunciam desigualdades sociais e de classe no Egito, como fizeram os cantores *shabi* nos anos 80 e 90. A continuidade do legado da música *shabi* é crucial para entendermos porque as classes dominantes locais consideram esta música produzida e consumida por jovens de classe baixa masculina de Cairene como “vulgar” e “inculta”. No entanto, o desdém por este tipo de música também tem muito a ver com o fato de que essa expressão musical - que é popularmente chamada de música *mahragan* - desafia a marginalização dos jovens de classe baixa de Cairene. O que desafia as oportunidades e padrões de consumo locais de lazer, (re)produzidos e controlados tanto localmente quanto nacionalmente pela classe social dominante. Em outras palavras, a principal preocupação das classes dominantes no Cairo seria a ruptura que a música *mahragan* representa para integrar as regras do mercado neoliberal no Egito contemporâneo. As políticas liberais começaram no Egito com o chamado impulso “Infitah” de Saddat, que abriu o país para investimentos privados, principalmente dos Estados Unidos. As políticas de privatizações foram totalmente completadas pelo regime de Mubarak, como observam Ayubi (1999), Mitchell (1988) e Belov (2001).

Para os jovens homens dos bairros populares do Cairo, a música *mahragan* tornou-se, desde meados dos anos 2000, uma forma de mídia importante para criticar sua condição de marginalização. A música *mahragan* já era popular entre todos os grupos sociais quando ocorreram os eventos políticos de 2011 no Egito, que se espalhou por toda cidade do Cairo e se tornou uma expressão cultural associada aos discursos de contracultura. Seu “minuto de glória” foi durante 2012, quando alguns DJs e cantores populares foram levados para Londres, onde jornalistas ocidentais e documentaristas procuravam algo parecido com uma “revolução rock” egípcia. Por exemplo, diversos projetos sociais, como Cairo Calling, foram financiados pelo British Council (ver <http://music.britishcouncil.org/projects/cairo-calling>). Seis anos depois de 2011, no entanto, o *mahragan* foi marginalizado

como resultado de sua corrente articulação com o secularismo e as orientações ideológicas religiosas da cena noturna do Cairo.

Este artigo examina como os produtores e consumidores de *mahragan* (re)produzem espaços sociais informais para organizar suas próprias “festas” noturnas - tradução literal do termo *mahragan* - no Cairo. O argumento é que essas raves populares representam uma alternativa à marginalização cultural de jovens de classe baixa Cairene. O artigo fornece uma visão de como o *mahragan* representa independência e de como esses jovens encarnam um desafio direto por mudanças nas formas de soberania do Estado e no campo da governança neoliberal da cultura no Egito contemporâneo.

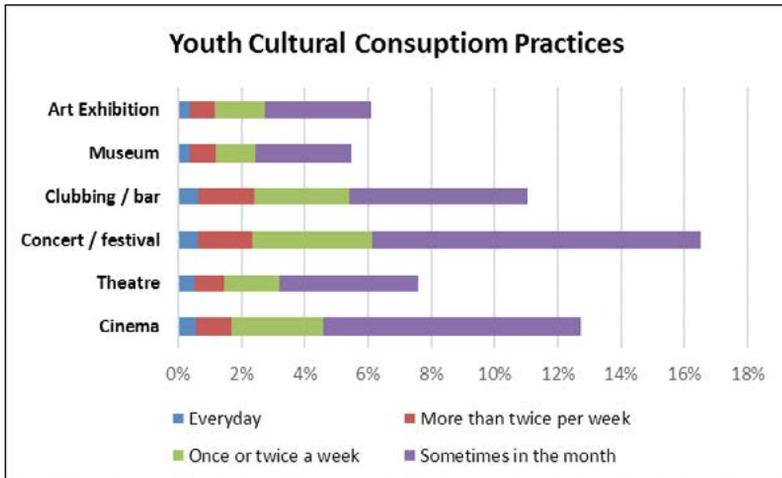
### Marginalização de Classe, tempo de lazer e Maghragan

De acordo com Wacquant (2007), os processos de marginalização não são residuais, cíclicos ou de transição, mas estão organicamente ligados aos setores mais avançados da economia política contemporânea e, principalmente, ao capital financeiro. A marginalização é entendida aqui como um processo no qual certas atitudes, ideologias, valores, práticas, discursos e crenças são excluídos da esfera pública. Ou seja, é um processo que envolve elementos simbólicos, culturais e materiais que nega e subordina alguns grupos, como os jovens homens de classes baixas no Egito. Como observa Saad, podemos considerar dois tipos de processo de marginalização que afetam essa marginalidade demográfica: cultural e social (Bayat, 2013).

Uma análise sobre as atividades de lazer de jovens do Egito nos fornece informações sobre essa marginalização. Os resultados do Estudo da Juventude da SAHWA (2016) mostram que as práticas de lazer de jovens mulheres e homens no Egito estão re-

lacionadas principalmente às atividades grupais e às relações sociais. O uso da Internet também está diretamente relacionado com suas práticas de sociabilidade: uma proporção significativa de 64% usa a Internet para participar de redes sociais, enquanto 57% dos 9860 entrevistados da SAHWA a utilizam para conversar com amigos. No que diz respeito a outras práticas de lazer, como ir ao cinema, teatros, concertos, clubes, espetáculos esportivos ou exposições, o consumo cultural juvenil é praticamente inexistente, devido a uma série de dificuldades. A falta de autonomia econômica, dificuldades laborais e responsabilidades financeiras com a família são os motivos mais significativos que explicam as desigualdades sociais e de classe quanto ao nível de acesso a essas instalações culturais e de entretenimento. Embora ultrapasse o escopo deste artigo, pequenas opções de transporte e mobilidade, problemas com infraestrutura e outros problemas de governança também contribuem para moldar as oportunidades e restrições de lazer (Sánchez García e Feixa, 2016).

Gráfico 1. Neste gráfico, “Práticas de Consumo Cultural da Juventude”, não consideramos a resposta majoritária “nunca” que representa mais de 90% das respostas.



Fonte: SAHWA, *Youth Survey*, 2016

Como em muitas outras cidades globais, as paisagens no Cairo estão claramente segmentadas social, racial e espacialmente. No caso das paisagens urbanas no Egito, essa disjunção está claramente associada à classe, mas enquanto se podem encontrar facilmente atividades de lazer noturnas orientadas para jovens da classe média e alta em áreas centrais do Cairo ou Alexandria, várias outras atividades de lazer noturnas ocorrem de forma oculta em bairros e vias informais em ambas as cidades. Esses espaços mais informais são importantes como espaços onde a música *mahragan* desempenha um papel fundamental no estabelecimento de agendas politicamente alternativas para a juventude de classe baixa Cairene. Este grupo cria ao mesmo tempo um espaço onde seus próprios discursos sobre a(s) sua(s) realidade(s) cotidiana(s) são produzidos livremente, reproduzidos (e consumidos). Em outras palavras, a música *mahragan* permite aos jovens de classe baixa Cairene manifestar politicamente suas próprias posições na esfera pública egípcia (às vezes auto engajadas).

Além das dificuldades geralmente experimentadas no acesso a outras formas de lazer e espaços culturais por parte da juventude masculina de classe baixa no Cairo, a marginalização da música *mahragan* é tipicamente baseada em letras que se referem diretamente aos caiotas da classe média alta, que ignoram amplamente os registros morais múltiplos, muitas vezes contraditórios na sociedade egípcia, e os desejos complexos que moldam a vida cotidiana das pessoas (jovens). Pode-se facilmente ter a impressão de que o país está sob uma forma de governança secular-liberal que enfatiza os constrangimentos políticos e econômicos. No entanto, a cultura liderada pelo Estado no Egito visa representar a nação globalmente como árabe, secular, liberal e livre das complexas contradições culturais, sociais, geracionais ou religiosas. Isso explica porque, na visão das classes dominantes, a música *mahragan* deve ser apresentada simplesmente como resultado de ignorância e atraso. O governo egípcio procura desenhar “a verdadeira música egípcia” sobre a melhor prática musical oci-

dental, misturada ao mesmo tempo com elementos locais, encarando autenticamente a especificidade e o cosmopolitismo do Egito. Por sua vez, a “música verdadeiramente egípcia” não pode incluir temas considerados vulgares ou desagradáveis, ou seja, as três partes da trilogia proibida da produção cultural egípcia contemporânea: sexo, religião e política. Esta é uma trilogia que os músicos *mahragan* costumam usar de maneira semelhante à cena da música rock ocidental (sexo, drogas e rock and roll). Nesses termos, a marginalização dos jovens homens de classe baixa não está especificamente relacionada à falta de estruturas de lazer à sua disposição, mas, sim, uma marginalização política da cultura material que produzem e consomem.

Na verdade, algumas expressões informais de resistências sociais, políticas, culturais e até generacionais levadas a cabo por jovens de bairros informais das maiores cidades egípcias, como Cairo e Alexandria, foram vistas como perigosas pela maioria dos discursos islâmicos no Egito, isto é, dos *shayks* oficiais aos pregadores salafistas, com exceção das irmandades sufis. Essas preocupações “oficiais” são muito devotadas em contrariar a imoralidade de produções cinematográficas e musicais específicas, produzidas informalmente e altamente orientadas para a juventude, já que ambos os *shayks* e os pregadores salafistas argumentam que tais produtos culturais informais e politizados podem colocar em risco o processo de construção da Umma<sup>4</sup>. De fato, os discursos islâmicos dominantes que operam atualmente no Egito sobre o que constitui a boa arte e cultura e o potencial desta boa arte e cultura para civilizar a nação, alinham com os discursos dominantes das instituições culturais egípcias, que também ressoam com os do Iluminismo Europeu e da Modernidade. Essa longa política de afiliação e orientação cultural é semelhante ao ser “culto”. O oposto da cultura (*thaqafa*) é a igno-

4 De acordo com o dicionário de Oxford, *umma* é toda a comunidade de muçulmanos unidos por laços de religião. No contexto político pós-colonial, o conceito tornou-se um importante definidor identitário transnacional para os membros da diáspora muçulmana.

rância (*jahl*) e é assim que os artistas *mahragan* de Cairene são estigmatizados, como também ocorreu com cantores de *shabi*. Esse é o contexto político atual da música popular no Egito, que tem sido frequentemente usado como “barganha” entre os grupos Estatais e Salafistas, que eram dominantes na vida política do país antes dos eventos de 2011 (Schielke, 2006).

### A Estética Mahragan

A seção introdutória deste artigo mostrou como *mahragan* pode ser entendido como uma prática criativa informal que é produzida e consumida em oposição aos circuitos culturais formais existentes no Egito, como, por exemplo, *shababiya*, que é a música liderada pelo Estado para jovens. As músicas *shababiya*, interpretadas por artistas como Amr Diab ou Cairokee (entre outros), parecem muito com a música de dança global e podem ser vistas como um método de elite, conduzido pelo Estado, para reviver *inshads* canções (árabes). Em contraste, o *mahragan* incorpora elementos tanto da música *shabi* quanto das músicas *inshads* tradicionais que são reorganizadas e ressignificadas a partir de uma perspectiva geracional e de classe. As melodias adquirem a atmosfera da espiritualidade *sufi*, estão cheias de harmonia emocional e são reforçadas com a repetição de convicções religiosas conhecidas inseridas pelos DJs de forma profundamente ambíguas. Em *mahraganscapes*, o amor ao Profeta e ao *Wali* pode ser percebido como amor não correspondido, frustrado pelas relações de gênero rígidas que ainda hoje estão em vigor e impostas pela ordem social no Egito. É por isso que a maioria das expressões verbais e não-verbais do *mahragan* é simultaneamente associada a músicas *inshads* tradicionais (Sánchez García, 2010).

O *mahragan* também está conectado com noções de autenticidade e herança para as jovens classes baixas do Egito através do uso de música *shabi* e *inshad*, como mencionado acima. Embora este último esteja relacionado com eventos ocorridos em outros lugares e com outros estilos em todo o mundo islâmico, ambos

os estilos de música são percebidos como tipicamente egípcios e servem como marcadores de identidade. Como essa autenticidade cultural tira proveito de algum patrimônio local (como o uso de alguns elementos das músicas *inshad* tradicionais), o *mahragan* é tolerado por adultos de classes *shabi*, apesar da profanação e vulgaridade que pode ser ouvida em algumas músicas. Através do uso de eletrônicos, amostragens e remixes, o *mahragan* cria material genuíno com vários estilos vocais e temas como: frustração sexual, emprego informal e a busca por narcóticos.

Depois dessa explanação sobre o *mahragan*, este não deve ser visto como uma forma de cultura islâmica que abalou o mundo muçulmano, nem é uma forma de nova música mundial enraizada na tradição islâmica *sufi*. O *mahragan* é um estilo musical sem concessões aos gostos ocidentais, longe dos delicados tons de fusão étnica da *World Music* e da nova e refinada emergente cena da música islâmica. Em contraste, é sombrio, afiado, brincalhão e ambíguo, como as paisagens urbanas em que vivem os músicos e os consumidores de *mahragan*, que estão associados ao mau gosto, à vulgaridade e às classes mais pobres.

O *mahragan* é amplamente difundido entre seus seguidores através do compartilhamento de cartões de memória e dispositivos MP3. Ele também é carregado em plataformas de redes sociais, como o YouTube. Ao fazê-lo, seus seguidores tornam-se agentes ativos de certo cosmopolitismo complexo, não-linear, variado, mas particular, que está relacionado aos modos de resignificar as noções de autenticidade e patrimônio cultural local. As gravações de música *mahragan* se espalharam por outros espaços urbanos da cidade e também por outros grupos sociais - o que ouvi também quando realizei trabalho de campo em um shopping. O que possibilita a divulgação da mensagem política desse tipo de música a grupos não marginalizados na sociedade egípcia. Em suma, a divulgação formal e informal da música *mahragan* e a sua crescente popularidade, especialmente a partir de 2013, possibilitaram que ela extrapolasse seu “berço” - de

uma pequena pista de dança em um bairro informal do Cairo até a presidência de El Sisi. Apesar disso, o *mahragan* ainda é conceituado de acordo com a classificação da classe para jovens grupos de *shabi* no Egito e continua a funcionar como um tipo de marcador étnico como *ibn al balad* (El Messiri, 1978). O que demonstra sua importância crítica na divulgação dos discursos *Pós-Tahrir* no Egito, onde jovens blogueiros, fãs de futebol e qualquer tipo de crítica política juvenil, estão proibidos e são violentamente reprimidos pelo regime neoliberal do general El-Sisi, apoiado pelo G20.

No *sampling* e na remixagem das canções *inshad* de tradição Sufi (embora não seja a “versão culta” promovida pelo Ministério egípcio da Cultura) e a música *shabi* (mas não a música *mainstream* árabe), os seguidores *mahragan*, cantores e músicos produzem o que Willis descreve como uma “cultura comum” (1990). A criação do que se poderia chamar de estética baseada no *mahragan*, seguindo Willis, permite uma compreensão desta forma cultural como ligada à semântica local, constituindo uma resposta a outros estilos tradicionais da juventude, como *Shababiya*. Essa estrutura estética se torna visível em outras expressões que também transformam a imagem corporal, as formas de dança e o comportamento cotidiano, como no Rap e no Hip Hop. Os cabelos longos, bonés de beisebol e camisetas de equipes de futebol podem parecer exóticos para os vizinhos, e o uso de drogas e álcool em suas reuniões pode facilitar a crença de que esta é uma ordem social desviante. As letras da música *mahragan* mudaram quando a revolta anti-Mubarak entrou em erupção em janeiro de 2011. Naquele tempo, Abdel-Aziz, um músico *mahragan*, cantou uma música chamada *The People and the Government*.

O povo e o governo, as metralhadoras e os discípulos do Egito se levantaram, e mesmo aqueles que não roubaram mergulharam nele. Eu falarei sobre aqueles que estão de pé, os sobreviventes e os mortos. Eu falarei sobre a igreja, a mes-

quita e a Irmandade. As pessoas querem a queda do regime. As pessoas querem cinco libras de crédito para o celular<sup>5</sup>.

Após a revolução Tahrir, no Egito, em 2011, as letras *mahragan* foram politizadas e atraíram diferentes gerações e grupos sociais, mesmo que “você não entenda três quartos das letras, mas então você ouve algo bom e percebe que toda a música se relaciona com você”, como explica um garçom de 47 anos. Isso levanta o principal perigo para o regime do general El-Sisi: a capacidade do *mahragan* de estender um discurso político resiliente como o Rap, nos Estados Unidos, ou como os *banlieurs*<sup>6</sup>, em Paris, que são produzidos a partir dos bairros das maiores cidades do país por uma juventude masculina desviante. Em suma, o *mahragan* é simultaneamente percebido como algo intrinsecamente egípcio, assim como a música *shabi* dos anos 1980 e 1990, e, como antes, considerado potencialmente perigoso pelas classes médias e altas ocidentalizadas: “Criamos uma música que faz as pessoas dançarem, mas que também fala sobre suas preocupações”, como diz Alaa al-Din Abdel-Rahman, também conhecido como Alaa 50 Cent, um *mahraganian* de 23 anos, durante meu trabalho de campo: “Todos podem escutar e ouvir o que está em suas mentes”.

## Mahragan como prática de lazer no Cairo

*Os Mawlid* e as noites de casamento, entendidos aqui como “hipernoites”<sup>7</sup>, são os principais espaços populares utilizados

5 Cinco libras egípcias equivalem de R\$ 2,50 a R\$ 3,00 e é o valor mínimo para carregar um celular.

6 Assim são chamados os bairros isolados das periferias francesas, em especial da cidade de Paris, onde se reproduzem as formas coloniais para discriminar e marginalizar seus moradores.

7 Segundo Schnepel (2006), sobre “hipernoites” contrastando com as “hiponoites”, “descobrimos que os atores procuram transformar o fenômeno, as coisas, os seres e as ações dos cronotopos noturnos (Bakhtin) em algo mais intensivo e vibrante e que representa uma alternativa ou mesmo um contraponto ao dia. As “hipernoites” são noites que oferecem espaços para formas de comportamento rebeldes e até revolucionárias, espaços

para executar o *mahragan*<sup>8</sup>. Essas festividades têm um caráter multitudinário e, ao mesmo tempo, são eventos ambivalentes. Os *sufis* apreciam os *mawlid* pelo fervor religioso dos rituais, porém, ao mesmo tempo, os moradores constroem um sentido de identidade coletiva organizando desfiles de caráter carnavalesco onde tanto as autoridades religiosas islâmicas como governo são abertamente criticados. Como observa Schielke (2003), a *mulid* é criticada por sua própria ordem, flexível e ambígua, bem como pelo tipo de atividades que ela implica. Seu caráter inculto e vulgar é amplamente afirmado como uma “invenção” (*bid’a*), por atores culturais liderados pelo Estado, instituições oficiais e vários grupos islâmicos que propõem sua proibição. O efeito dessas críticas levou a diferentes tentativas para reformar essas festividades. Em primeiro lugar, as instituições culturais lideradas pelo Estado fizeram um esforço para transformar as festividades em eventos que mostram uma aparência mais civilizada e organizada. Apesar disso, seu caráter foi bastante modificado, especialmente nos últimos anos, em grande parte devido à introdução de novas práticas *shabi* que simbolicamente transformaram o *mulid* em um lugar onde há uma suspensão da ordem cotidiana. Por conseguinte, a *mulid* se opõe não apenas ao laicismo da hegemonia cultural ocidental e ao puritanismo islâmico, mas também à imposição de ambos os tipos de valores morais na vida cotidiana dos bairros locais.

Apesar de dominar a opinião islâmica e que o Egito contemporâneo considere o *mulid* como religiosamente herético, não há dúvida sobre sua autenticidade cultural - *asl’* - em termos semelhantes a outros tipos de manifestação da religiosidade popular no país. Além disso, o *mulid* é categorizado como uma atividade

---

em que a forma de vida normal e diária, com todos os seus padrões comportamentais e valores morais, é questionada, zombada e até transgredida” (Schenpel, 2006, p. 8).

8 A prática de *dhikr* consiste em formar um círculo ou duas fileiras, voltadas uma contra a outra, em que as invocações são repetidas, acompanhadas de movimentos rítmicos dos braços, corpo e cabeça repetidas vezes até que se caia exausto. Os exercícios são acompanhados por um ou mais jogadores, uma flauta dupla e outras vezes percussões, acompanhada de cantores de expressões religiosas.

cultural *shabi* que influencia os participantes além da compreensão rigorosa da religião entre os grupos salafistas e outros islâmicos. Durante a festa, é decretado o reinado dos *Shabi* e os participantes são obrigados a seguir o comportamento “correto”, como comer com as mãos, e mostrar solidariedade e hospitalidade aos peregrinos e a todas as pessoas que desejam participar das festividades. Portanto, a *mulid* é uma forma de internalizar a ideologia e os referentes simbólicos que a contracultura popular propõe. Esta é, na verdade, uma das principais razões pelas quais a juventude popular masculina se sente fortemente atraída a participar dessa festa que corresponde ao seu potencial de rejeição política aos discursos hegemônicos do atual regime autoritário e da ordem social considerada opressiva.

Nessas circunstâncias festivas, alguns jovens em *Dar as Salaam* ocupam espaços vazios no bairro e instalam sistemas de som e luz portáteis. As redes informais estabelecidas ao longo do ano permitem a coleta de doações para alugar equipamentos que são semelhantes aos usados por DJs nas festas de casamento. Nesses espaços-tempo, os jovens dançam *dhikr* adaptado, com movimentos dos braços e mãos similares ao rap e *breakdance*. Os jovens ultrapassam os limites do que normalmente é permitido na atual ordem social no Egito, embaraçando a divisão entre o sagrado e o profano e tentam reproduzir os estados mentais alcançados tipicamente no *mulid* Sufi, mas com um caráter original. Eles juntam o irreverente ao sério, mas dentro de alguns limites. Apesar da sua ambígua aproximação à espiritualidade, a festiva atmosfera *mulid* permite que a geração de jovens e adultos *shabi* geralmente considere a celebração como *halla*<sup>9</sup>.

9 A dicotomia *Halla* e *Haram* categoriza todas as práticas dos crentes segundo a ação, se é permitida (*halla*) ou proibida (*haram*) pelas tradições de jurisprudência religiosa. Por tradição, me refiro a tudo que se pretende apresentar como típico dos primeiros tempos do Islã. É uma manipulação de certos elementos pelos diferentes grupos envolvidos na discussão por determinar o que é islâmico (*halla*) e o que não é (*haram*), legitimando algumas ações e condenando outras. Em geral, todos esses discursos baseiam-se no encontro entre *fiqh* e as “estruturas espontâneas” das quais fala Boudhiba (2004).

No Egito, *Farah* é uma palavra que descreve a atmosfera festiva de um casamento local. Essa é a mesma palavra que é usada para descrever a atmosfera nas celebrações de rua, como os *mulids* liderados pela juventude. A percepção geral entre os participantes é que a *mulid* permite a quebra das fronteiras sociais. A música, a dança e o uso do corpo desafiam a separação entre os gêneros, entre “o sagrado” e o “profano”, entre “público” e “privado”, entre *haram* e *hallal*. No entanto, preservam o caráter espiritual associado às demonstrações *sufi* alegres tradicionais, fazendo desta orientação jovem *mulid* um elemento particular, mas intrínseco, de veneração a Deus, ao Profeta e ao *Wali*. Sem dúvida, a ambivalência dos *mulids* orientados para a juventude pode parecer como se fossem dramaticamente diferentes dos *mulids sufies*. O *mulid* jovem representa uma transição temporária da ordem profana para uma ordem sagrada e anormal (Leach, 1971). Durante o *mulid* o mundo é bom, livre de opressão e ganância, as preocupações cotidianas desaparecem e não há ansiedade sobre o futuro. Essas transgressões da ordem social em relação ao gênero, à geração e às práticas religiosas permitem a criação de um discurso novo e a-secular (Agrama 2012), isto é, religioso e secular ao mesmo tempo.

Quando as festas progridem para hipernotes nos bairros informais, *bango* (marihuana) e álcool ajudam os jovens a encontrar o *tarab*<sup>10</sup> através de ritmos *trance* como aqueles usados no *dhikr*. A presença de mulheres jovens vestidas de forma “decente” e “moderna” ao mesmo tempo não é incomum (um lenço de ca-

10 Como Frishkopf (2001, p. 67) ressalta sobre o conceito estético de *tarab* na tradução em árabe. “Estreitamente definido, refere-se à emoção musical e aos recursos musicais-poéticos tradicionais para a sua produção, especialmente expressivo, apenas cantando poesia evocativa, em um estilo improvisado, empregando o sistema tradicional de *maqam* (modo melódico) ... *Tarab* também depende da consoante interação artista-ouvinte, nas quais ouvintes experientes (*sammica*) reagem à música, expressando emoção através de exclamações e gestos vocais, especialmente durante a pausa que segue o *qafila*. O cantor, por sua vez, é movido e dirigido por tais comentários. Além disso, é uma intensa diversão musical sentida pelo público e pelo intérprete”.

beça para esconder os cabelos, mas com blusas e jeans). Os jovens dançam e provocam as mulheres jovens encorajando-as a acompanhar as danças sensuais da maneira descrita acima. As jovens parecem ter vergonha, mas, ao mesmo tempo, demonstram prazer em ser um objeto de desejo para seus parceiros de sessão. É uma atmosfera festiva, sem restrições, e homens jovens dançam em círculos em que aqueles que ocupam o centro entram em competições. Isso é feito para demonstrar suas habilidades na frente das mulheres jovens e envolve exagerar na sua virilidade. Os DJs improvisam elogios orais ao santo do bairro, ao Profeta, Deus e ao principal patrocinador da festa. Os dançarinos (homens) respondem a ele em coro, enquanto seguem a batida e o ritmo, deixando-se ir, movendo o tronco para frente e para trás até chegarem ao esgotamento. O *dhikr* desse jovem é apreciado minuciosamente, mas não é levado a sério como um ritual místico. O que se torna um jogo frenético alimentado pela mistura de música moderna *inshad* (mhragan), álcool e *bango* (maconha). A admiração e irreverência simultâneas pela música *sufi* são uma ambiguidade que eles incorporam ao seu cotidiano, sem que ela possa ofender a sensibilidade de qualquer participante piedoso.

Nos termos descritos acima, a celebração agrupa seus participantes assumindo uma alteração radical da vida cotidiana no Cairo neoliberal. O delírio festivo é tal que os participantes parecem estar em transe, como se suas personalidades comuns fossem suplantadas por outras. Nesses termos, a sessão funciona como uma vacina, que injeta na vida social uma dose controlada e inofensiva de transgressão, inversão e caos ordenado, principalmente devido à mistura de gêneros; estando situado no plano do utópico e do impossível na vida cotidiana.

## A Política do Mahragan

A música *mahragan* gravada é o gênero resultante da transformação da música *Sufi Mulid* em música de dança de ritmos variados que pulou para a cena musical Cairene em 2011. A seção anterior mostrou como a marginalização da música *mahragan* poderia ser explicada como um espaço liminar entre o secularismo e as orientações ideológicas religiosas que ocorrem em espaços públicos noturnos durante a celebração de uma *mulid*. É também onde uma relação complexa e caleidoscópica entre religião e política, que se tornou um elemento-chave no atual Egito a-secular. Segundo Agrama (2012), as gramáticas e práticas dos músicos e consumidores *mahragan* são expressas em termos seculares ou religiosos, mas não abraçam nenhum deles. Como o autor argumenta: «No sentido de que ele [*mahragan*] vinha antes da religião e da política e que era indiferente à questão de sua distinção, a base da soberania manifesta pelos protestos iniciais estava fora do espaço-problema do secularismo” (Agrama, 2012, p. 29). O *mahragan*, em outras palavras, oferece aos jovens de bairros informais novas maneiras de compreender e ver o seu mundo.

Por outro lado, enquanto durou a Revolução Tahrir em 2011, artistas do *mahragan*, como DJ Islam Chipsy, podiam tocar no Al Azhar Park (um complexo de lazer entre Muqattam e El Hourreya no centro do Cairo), hoje, a música *mahragan* voltou para os becos dos assentamentos informais nos arredores do Cairo. As autoridades seculares e islâmicas continuam nos dias de hoje a criticar a música *mahragan* com os mesmos argumentos que foram empregados antes da Revolução de 25 de janeiro: sendo entendido como mau gosto e como influência vulgar e ocidental. De maneira significativa, entender o *mahragan* como essencialmente secular ou religioso é analiticamente insignificante para a análise etnográfica, o interessante é observar como o secular, o religioso e as ordens sociais normativas propostas por esses relatos devem ser examinados através das formas particulares que adquirem em diferentes contextos sociais.

Foi em 2011 que o *mahragan* se espalhou dos becos dos bairros pobres do Cairo para centros comerciais localizados em áreas centrais da cidade, casamentos de alta classe e programas de TV. Ao mesmo tempo, jovens homens de classe baixa e seguidores da música *mahragan* disseminaram suas ideias (de alguma forma politizadas) através de canais de mídia social. Em contrapartida, os programas culturais liderados pelo Estado - criados, implementados e administrados pelas classes altas urbanas - são fortemente orientados à promoção da ideia de nação egípcia através das artes em que o Islã é um aspecto entre muitos outros. Isso ocorre porque o regime egípcio pós-Tahrir continua a ver a “cultura” como um “processo civilizador” (na terminologia de Norbert Elias) para as classes *shabi* egípcias. Mas, como afirmado anteriormente, esses programas políticos e culturais dirigidos pelo Estado ignoram os múltiplos e muitas vezes contraditórios registros morais e desejos que moldam a vida cotidiana dos jovens de classe baixa no Egito. Um exemplo seria o número de reivindicações feitas por funcionários e intelectuais seculares que trabalham (ou trabalham para) no Ministério da Cultura, que argumentaram amplamente a urgência de abordar iniciativas de combate à ignorância e ao atraso que o *mahragan* representa. Para a intelligentsia oficial, uma cultura hegemônica baseada na mistura entre expressões locais e o “melhor” das artes ocidentais deve possibilitar que se construa com sucesso um novo cosmopolitismo egípcio, social, moral e politicamente sanitizada. No caso da música, como uma arte, esta deve pressupor a criação do gosto público através do ensino das artes para as crianças na escola - desenhando edifícios, realizando filmes, obras de teatro ou canções consideradas como belas desde os cânones da estética oficial.

Esta seção mostrou como o *mahragan* desafia a sensibilidade de muitas elites religiosas e secularmente orientadas, que defendem claramente a liderança do Estado na implantação de ideias e projetos que evitem a vulgaridade na música, civilizando não só a música *shabi*, mas também os eventos relacionados à sua

performance, como os descritos anteriormente (*mulid*). Um exemplo dessa estratégia de sanitização moral das práticas culturais populares dos jovens liderada pelo Estado seria o apoio do governo a alguns DJs pertencentes à cena musical oficial no Egito, como Amr Diab ou Cairokee. O regime de El-Sisi recentemente facilitou o investimento nacional e transnacional na construção dessa nova cena musical, social, política e moralmente sanitizada, promovendo o surgimento de um novo corpo de jovens empreendedores apoiados (e controlados) pelo Estado. Muitos pregadores promovem um imaginário capitalista “pacífico” de cosmopolitismo empresarial e sucesso pessoal. Esse “imaginário capitalista pacífico”, juntamente com a cena da música juvenil sanitizada liderada pelo Estado, mencionada anteriormente, orienta-se a produzir e reproduzir a nova imagem dos “muçulmanos”: bem-sucedidos internacionalmente, cosmopolitas, empresários, competitivos, urbanos, educados, civilizados e vestindo o mais atual da moda ocidental.

No entanto, a nova imagem dos “muçulmanos” está longe do mundo semiótico dos músicos, produtores e seguidores do *mahragan*. Para este último, a capacidade de quebrar a dicotomia secularista / religiosa significa a capacidade de contestar a ordem neoliberal, repressiva, social e política no Egito pós-Tahrir. É por isso que, ao definir, de igual forma, as gramáticas e práticas que os produtores, cantores e seguidores *mahragan* realizam nas noites urbanas informais do Cairo, podemos entender melhor o conjunto muito complexo e caleidoscópico de significados que a música *mahragan* - vista como uma criação cultural de juventude de classe baixa - tem hoje na esfera pública egípcia.

## Algumas notas finais

Este artigo mostrou como a música *mahragan* no Cairo pode ser vista como uma prática inovadora e criativa que os jovens em bairros informais da capital egípcia produziram para esca-

par da sua marginalização social, cultural, geracional, política e econômica. Nas atividades imediatas do dia a dia, eles lutam compartilhando serviços urbanos, estratégias econômicas alternativas, meios de produção alternativos e formas alternativas de comunicar seus sentimentos, expectativas e frustrações. Eles estão reivindicando seu “direito ao lazer”, parodiando as palavras bem conhecidas de Lefebvre (1968), e o seu sentido de “direito à cidade”. Os “prosumidores”<sup>11</sup> de *maharagan* no Cairo criaram espaços sociais para estabelecer e auto gerenciar suas composições musicais, que representam uma alternativa à sua marginalização política e cultural. Por sua vez, as novas TICs e as mídias sociais permitem que esses jovens “prosumidores” de *maharagan* divulguem mais amplamente seus sentimentos contra as classes adultas hegemônicas. Os milhões que acabam por assistir os vídeos com as canções de *maharagan* no YouTube tomam consciência das preocupações, aspirações e discursos dos jovens homens de classe baixa, que residem em bairros informais e populares do Cairo. As festas noturnas celebradas no espaço social representado pelo casamento, *mulids* e outros eventos festivos noturnos especiais, desafiam o mercado dominante e a espacialização do consumo de lazer no Cairo.

A economia da música *mahragan* significou a distribuição de milhões de cópias informais de músicas produzidas pelas principais figuras do gênero. Essas cópias são vendidas principalmente nos mercados informais do Cairo, que se tornaram canais econômicos alternativos para aqueles que escapam do controle do Estado e do mercado neoliberal atualmente dominante. Paralelamente, a música *maghragan* tocada nos bairros populares do Cairo durante horas da noite e ouvida durante o dia pode ser vista como uma expressão da capacidade desses jovens produtores de romper com a hegemônica dicotomia secularista / religiosa, não só no consumo de lazer, mas na sociedade Egípcia

11 Com o termo prosumidores quero dizer que são os próprios jovens das classes populares estão produzindo e consumindo o *mahragan* sem utilizar nenhum canal formal.

como um todo. A soberania coletiva e popular que representa a produção e o consumo de música *mahragan* contrasta com a soberania do Estado repressivo ou a “soberania nua”, na terminologia de Agrama (2012). Portanto, não seria arriscado sugerir que vejamos a música *mahragan* como uma contrapartida cultural para os recentes processos de neoliberalização econômica realizados no Egito antes e depois da Revolução Tahrir de 2011, colonização cultural ocidental e dicotomias da modernidade, como a formada pelo “secular” e “religioso”. Nesse sentido, sob os tempos atualmente repressivos, a música *mahragan* tornou-se o principal meio cultural para que os jovens de classe baixa nos bairros informais do Cairo possam recuperar a plenitude de suas expectativas e experiências de vida e protestar contra a repressão “adulta”.

A música *mahragan* significa muito mais do que simplesmente fazer de seus seguidores e artistas assuntos políticos. Permite a criação de espaços novos, informais e não reprimidos de (auto) identificação, tanto quanto novas oportunidades de (auto)empoderamento, a fim de que eles possam encontrar caminhos fora de sua classe social e de sua subsequente marginalização impostas pela ordem social no Egito. As classes dominantes veem a música *mahragan* como um conhecimento “subjugado” sem o nível de erudição exigido para se tornar parte do atual projeto nacional-cultural moral e politicamente sanitizado do Egito. Além disso, e simultaneamente como resultado desse “processo civilizador” no Egito, a marginalização resultante ocorrida em bairros informais no Cairo tem consequências inegáveis na subjetivação e estilos de vida juvenis. Em particular, os jovens egípcios de classe baixa parecem ter internalizado as representações negativas sobre seus estilos de vida, ideologias e gostos transmitidos pela mídia convencional, mas isto não os impede de estar conectados a redes sociais virtuais e que as utilizem para os seus próprios propósitos. A marginalização parece também favorecer os sentimentos de desconfiança que eles

sentem em relação a instituições específicas, o que é expresso pelo distanciamento da juventude no que diz respeito às iniciativas culturais do governo. Deve-se notar que, no caso da música *mahragan*, não se questiona os pilares dominantes da sociedade egípcia. Enquanto o trabalho, a escola e a família continuam a ser espaços privilegiados em que os jovens ancoram sua (auto) identidade e seu (auto)reconhecimento, *mahragan* e *mulids* representam um desafio ao *mainstream* do Cairo, comercializado, das noites das classes altas. Se por um lado o *mahragan* desafia os canais oficiais do consumo de lazer e os discursos políticos hegemônicos, por outro lado não rejeita as regras sociais dominantes das classes *Shabi*.

## Referências

- AGRAMA, Hussein Ali. Reflections on Secularism, Democracy, and Politics in Egypt. **American Ethnologist**, v. 39, n. 1, pp. 26-31, 2012.
- AYUBI, N. **Over-stating the Arab State**. London, Tauris and Co, 1995.
- BAYAT, Asef. **Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East**. Stanford: Stanford University Press, 2013;
- BELEV, Boyan. Privatization in Egypt and Tunisia: Liberal Outcomes and/or Liberal Policies?. **Mediterranean Politics**, vol 6, n. 2, 2001.
- FRISHKOPF, Michael. Tarab in the Mystic Sufi Chant of Egypt. In: Zuhur, Sherifa (org.). **Colors of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East**, Cairo: The American University in Cairo Press, 2001, pp. 233-270.
- LEACH, Edmund R. Dos Ensayos sobre la Representación Simbólica del Tiempo. In: **Replanteamiento de la Antropología**, Barcelona: Seix Barral, 1971, pp. 192-211.
- MARCON, Frank e TOMÁS, Claudio. Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: Estética da diferença e cenário de escassez. **Revista Tomo**, São Cristóvão/SE, n. 21, 2012, pp. 137-167.
- MITCHELL, Timothy. **Colonisign Egypt**. Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- SAHWA Youth Survey 2016. Disponível em: <<http://sahwa.eu/Media/Sahwa/Youth-Survey>>. Acesso em 31 de agosto de 2012.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jose. De las celebraciones para los santos a la Mulid Music Dance: utopia, identidad y juventud en espacios comunitarios en Egipto. **Revista Trans de Etnomusicología**, Revista Transcultural de Música, n. 14, 2010.

SÁNCHEZ GARCÍA, José; e FEIXA, Carles. **Musicians, Artists and Players: Leisure Education as a source for Job Opportunities in Arab Mediterranean Countries**. Barcelona: SAHWA Policy Reports Series, 2016. Disponível em: <<http://www.sahwa.eu/OUTPUTS/SAHWA-Policy-Reports/Policy-report-on-leisure-education>>. Acesso em 31 de agosto de 2012.

SCHIELKE, Samuli. **Snacks and Saints: Mawlid Festivals and the Politics of Festivity, Piety and Modernity in Contemporary Egypt**. Tese. University of Amsterdam, Faculty of Social and Behavioural Sciences, 2006.

SCHIELKE, Samuli. Habitus of the Authentic, Order of the Rational: Contesting Saints' Festivals in Contemporary Egypt. **Middle East Critique**, v 12, n. 2, 2003, pp. 155-72.

SCHNEPEL, Burkhard. Strangers in the Night: The Making and Unmaking of Differences from the Perspective of an Anthropology of the Night. In: ROTTENBURG, Richard; SCHNEPEL, Burkhard; SHIMADA, Shingo. **The Making and Unmaking of Differences: Anthropological, Sociological and Philosophical Perspectives**. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2006, pp. 123-44.

WACQUANT, Loïc. Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality. **Thesis Eleven** v. 91, 2007, 66-77.

WILLIS, Paul. **Common Cultures. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young**. Boulder, Westview Press, 1990.

Recebido em 24/09/2017

Aprovado em 08/10/2017