

Central da Periferia e as práticas culturais: uma revisão dos critérios de valorização cultural

Central da Periferia and cultural practices: a review of the cultural valuation criteria

Denise Figueiredo Barros do Prado

Professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais - GIRO. E-mail: denisefbp@gmail.com.

SUBMETIDO EM: 19/09/2014

ACEITO EM: 27/07/2015

PERSPECTIVAS

RESUMO

Neste artigo, discutimos como os critérios de valorização cultural dialogam com formas sociais de justificação do gosto. Para isso, propomos a análise do projeto “Central da Periferia”, com o objetivo de compreender como a categorização e valorização das práticas culturais realizadas dentro da emissão são sustentadas por critérios de valorização criados no decurso do projeto. Para empreendermos esta análise, buscamos as contribuições de Pierre Bourdieu, a partir da sua teoria da legitimidade cultural, e também de Lahire (2005), Coulangeon (2005) e Glévarec (2005). Além disso, somamos as contribuições de Certeau (2009) quanto às discussões de cultura popular e suas formas de acesso e produção.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Legitimidade Cultural; critérios de valorização cultural; gosto cultural; Central da Periferia.

ABSTRACT

In this article, we discuss how the cultural valuation criteria dialogue with social forms of choice justification. For this, we propose the analysis of the show “Central da Periferia”, with the goal of understanding how the categorization and appreciation of cultural practices are supported by valuation criteria established during the project. To undertake this task, we seek the contributions of Pierre Bourdieu, from his theory of cultural legitimacy, and also Lahire (2005), Coulangeon (2005) and Glévarec (2005). In addition, we add the contributions of Certeau (2009) and the discussions of popular culture and its forms of access and production.

KEYWORDS: Theory of Cultural Legitimacy; cultural valuation criteria; cultural choice; Central da Periferia.

“É disso que o povo gosta”. Esta afirmação, dita em tom lacônico por intelectuais ou de forma exultante pelos apresentadores de tevê, vem, com relativa frequência, associada a grupos musicais que estão no topo das paradas de sucesso. A reboque dela, está a ideia de que o “povo” não tem lá muito “bom gosto”. Significa, por vezes, assumir que, enquanto prática cultural, as músicas populares podem até ter um público amplo, mas carecem de qualidade, de precisão técnica e, especialmente, de relevância cultural.

Neste cenário, surgiu em 2006 o projeto televisivo *Central da Periferia*, comandado por Regina Casé e transmitido pela rede Globo. Partindo do pressuposto que as práticas culturais ditas populares são desvalorizadas junto a determinados tipos de público, o programa se propôs a subverter este quadro através de duas estratégias discursivas: (1) apresentar as características destas práticas culturais pela perspectiva de seus públicos e produtores e (2) trazer à tona as práticas mesmas, através da apresentação do momento agonístico em que figuram no palco e fazem emergir uma experiência cultural conjunta entre artistas e públicos.

Neste movimento, o *Central da Periferia* situa tais práticas em categorias e as posiciona como *culturais*, o que lhes confere valor em face das demais práticas culturais brasileiras. Ao pontuá-las como relevantes, caracterizá-las, identificar seus públicos e produtores, o programa as inscreve (ou ao menos tenta inscrevê-las) como parte do panorama cultural brasileiro. Com isso, esboça-se um questionamento relativo às formas através das quais as sociedades conferem valor às suas práticas e lhes alçam como pertencentes à cultura.

Problematizar as formas de atribuição de valor e legitimação das práticas culturais não é um problema recente das sociedades. No entanto, foi na sociologia da cultural — cujo pontapé inicial foi dado pela Teoria da Legitimidade Cultural de Pierre Bourdieu, do final dos anos 1950 — que emergiu um ponto de vista interessante para se compreender este tema ao correlacionar questões sociais ao campo da cultura.

A teoria da legitimidade cultural e novas entradas

Segundo Berger e Luckmann (2008), conferir legitimidade é atribuir um lugar de

inscrição a certas práticas e objetos através de uma forma relacional de atribuição de valor. Isso porque o posicionamento social de objetos, temas e práticas é realizado a partir de critérios de categorização e classificação, capazes de inserir ou relegar a segundo plano conforme esquemas sociais de organização. Questionar os critérios que orientam estas formas de classificação permite refletir sobre o funcionamento das culturas e, mais do que isso, compreender os esquemas de posicionamento que emanam da sociedade.

Diante disso, recuperar (ainda que rapidamente) a teoria da legitimidade cultural bourdiesiana nos auxilia a refletir sobre as formas sociais de atribuição de legitimidade a determinadas práticas culturais e, por conseguinte, a compreender as relações sociais que alicerçam esse sistema. Segundo essa teoria, as maneiras de se consumir certos produtos culturais e o tipo de objeto consumido estão relacionados a aprendizagens sociais (ou disposições estéticas) adquiridas principalmente no âmbito da família e da escola e intrínsecas à classe social a que o indivíduo pertence.

Bourdieu (2007) explica que essas aprendizagens são determinadas pela conjugação de diversos fatores, entre eles o capital escolar adquirido, a origem social e o *habitus*¹ da classe. Nessa perspectiva, mais do que uma condição de classe limitadora e conformadora dos hábitos sociais de consumo, há processos simbólicos de valorização e legitimação dos bens e dos consumos culturais que auxiliam nas formas sociais de identificação.

Assim, os fatores ligados aos âmbitos familiar e escolar e as limitações de ordem econômica seriam conformadores do gosto e do acesso às formas culturais. Esse sistema estaria ainda assentado sobre uma suposta unidade de valor entre as produções culturais. Ou seja, haveria determinados critérios de valorização universalmente partilhados a partir dos quais as práticas culturais seriam posicionadas numa escala de legitimidade e teriam sua posição aí assegurada pelos praticantes e detentores do poder de reafirmação de seu valor em ambientes institucionais (como a escola e a família). Nesse cenário, os grupos sociais tomam as regras de valorização e posicionamento como naturais, deixando espaço apenas para a continuação da

1 Conforme Bourdieu, “o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação (principium divisionis)* de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o *mundo social representado*, ou seja, o *espaço dos estilos de vida*. A relação estabelecida, de fato, entre as características pertinentes da condição econômica e social (...) e os traços distintivos associados à posição correspondente no espaço dos estilos de vida não se torna uma relação inteligível a não ser pela construção do *habitus* como fórmula geradora que permite justificar, ao mesmo tempo, práticas e produtos classificáveis, assim como julgamentos, por sua vez, classificados que constituem essas práticas e estas obras em *sistema de sinais distintivos*” (Bourdieu, 2007, p.162-163).

ordem social instaurada.

Bourdieu explica que esse sistema se baseia na concepção kantiana de julgamento estético, em que são estabelecidas normas de avaliação do belo com base em categorias universalizáveis. Segundo a estética kantiana, o belo pode causar prazer ou estranheza — mas um prazer espiritual, desvinculado das emoções —, leva ao equilíbrio o espírito e a consciência. Ele deve ser acessado pela *contemplação*, forma distanciada e reflexiva de acesso à obra de arte. Esse momento contemplativo só se realiza plenamente se não suscitar qualquer impulso de ação ou busca de satisfação do espírito e dos prazeres sensoriais. Ao contrário, a obra deve ser acessada com *desinteresse*, destituída do senso de utilidade, e apreciada como uma “finalidade sem fim”, somente como uma forma bela, destituída de função.

A justificativa para a impossibilidade de se valorizar o papel das emoções diante das obras de arte, na compreensão kantiana, é que elas vulgarizam e se alimentam da própria obra. Quando as emoções fazem parte da apreciação, ela se converte numa aproximação vulgar e fácil, contamina a obra com suas impurezas, torna a apropriação bárbara e destituída de autenticidade, afinal “o gosto permanece bárbaro enquanto ele requer, para se satisfazer, a mistura das *atrações* e das *emoções*; e, mais do que isso: enquanto ele procurar aí a sua aprovação” (Kant, 1977, p.17, grifos do autor)².

Nesse sistema, tudo o que é genérico, humano, e toda apreciação que derive da valorização da obra enquanto forma realista de representação é visto como uma apreciação empobrecedora e destituída de valor estético. A normatividade desse sistema prescreve que é necessário

rejeitar tudo o que é genérico, ou seja, *comum*, “fácil” e imediatamente acessível, e, em primeiro lugar, tudo o que reduz o animal estético à pura e simples animalidade, ao prazer sensível ou ao desejo sensual, é opor ao interesse pelo próprio conteúdo da representação que leva a afirmar como bela é a representação de belas coisas e, em particular, daquelas que falam de modo mais imediato aos sentidos e à sensibilidade (Bourdieu, 2006, p. 35).

Diante disso, são afastadas, *a priori*, uma forma de apreensão e um tipo de produção: a apreensão emocional da obra e a produção relacionada ao cotidiano e ao vivido.

Ao instaurar essa capacidade de desprendimento como condição de acesso à arte, exclui-se qualquer pessoa que esteja inevitavelmente presa a necessidades materiais

2 No original, « le goût reste barbare tant qu’il requiert pour se satisfaire le mélange des *attraits* et des *émotions*, bien plus : qu’il y cherche la mesure de son assentiment »

de consumo, intenções de prazer sensorial ou afetação emocional diante da obra. Dessa maneira, instaurou-se um sistema de legitimação com critérios bastante restritivos para a participação. Considerados inaptos para a relação distanciada e contemplativa com a obra, os indivíduos das classes baixas ficam excluídos da possibilidade de produção, reconhecimento e consumo de tudo o que seja arte.

Bourdieu destaca que a “estética popular”, especialmente interessada em ter na obra de arte uma continuidade da vida cotidiana, acaba por subordinar a forma à função, instaurando uma relação de familiaridade, proximidade, expressividade e uma expectativa profunda de participação. Destarte, o gosto dessas classes seria a expressão daquilo que Bourdieu chama de “gosto bárbaro”, pois estaria ligado às necessidades materiais, baseado no senso de utilidade e o modo de acesso se daria pela excitação dos sentidos, familiaridade, emoção e proximidade, bem avesso às exigências de desinteresse e contemplação das obras de arte legítimas. Em face dessa incompatibilidade entre a estética popular e a erudita, fica posta a fronteira entre essas duas vertentes de produção, na qual a produção popular é posicionada no baixo escalão, ou melhor, posicionada como oposta às práticas eruditas no sistema de legitimação dominante.

Já as classes mais elevadas, por possuírem o controle de âmbitos institucionais (como a escola), participam dos processos de legitimação das obras e práticas emergentes. Por serem desprezados das condições de necessidade/utilidade, pode-se ainda atribuir aos membros das classes elevadas o privilégio de serem os únicos capazes de experimentarem a fruição, reafirmando assim sua posição de instância legitimadora e julgadora das artes.

Para Bourdieu, essa forma de distribuição entre o que cabe a uns e o que cabe a outros no âmbito da cultura é uma estratégia de manutenção do sistema de separação e distanciamento social. Segundo ele, o modo de acesso (resultado do aprendizado pelo cultivo do espírito) e a interiorização das escalas de valor se tornam importantes ferramentas de manutenção de um sistema de diferenciação social em ambientes simbólicos.

Como toda espécie de gosto, ela [a disposição estética] une e separa: sendo o produto de condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros (Bourdieu, 2007, p. 56).

Bourdieu ressalta, ainda, que nesse sistema de legitimação os sinais distintivos como elementos de diferenciação social são tomados como marcas “naturais” do sistema social, cujos critérios e fundamentos não são problematizados. Assim, o valor atribuído aos produtos indica a aceitação da ordem de valorização e de legitimação das práticas: a crença no valor da cultura só se dá pela aceitação dessa ordem de classificação das práticas³.

Dessa maneira, o que constitui uma obra como legítima e hierarquiza as práticas conforme uma ordem de legitimidades definida advém de uma legitimidade arbitrária e se constrói pelo cruzamento do gosto enquanto julgamento estético e da posição social da classe a que a obra está relacionada.

A partir dessas constatações, na Teoria da Legitimidade Cultural os gostos e hábitos culturais não se constituem apenas de percepções socialmente diferenciadas, mas dizem respeito ainda aos valores hierarquizados pelos “jogos de poder”. A legitimidade cultural seria então construída por duas asserções: a legitimidade ou ilegitimidade de uma prática seria definida pela posição social daqueles que a exercem e pela a admissão de que as classes dominantes tendem a ter práticas mais legítimas. Essa teoria, durante muitos anos, foi tomada como uma interpretação fiel das relações sociais e da dinâmica de legitimação dos bens culturais.

No entanto, mais recentemente, têm surgido uma série de críticas à teoria da legitimidade cultural bourdiesiana, cujo destaque daremos para aquelas que se focaram nos critérios de valorização cultural. Um desses críticos é Bernard Lahire (2004), para quem só faz sentido falar em legitimidade cultural em contextos onde há uma “sociologia de crença e dominação”. Ou seja, num universo social diferenciado e hierarquizado no qual as pessoas, ainda que pertençam a diferentes grupos sociais, tenham, em maior ou menor grau, a consciência da “dignidade” e “indignidade” cultural dos objetos e das práticas.

Para ele, somente as pessoas de elevado capital cultural ou crentes de outro sistema de classificação estariam em condições de questionar as legitimidades e teriam capacidade de resistência às imposições de legitimidade presentes nas escolas e em outras instituições. Assim, para Lahire, o “efeito de legitimidade” não é estável nem

³ Segundo o autor, “o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário” (Bourdieu, 1998, p. 14).

perene, ele é construído coletivamente e afeito às mudanças do tempo, aos meios de resistência e à disputa por legitimidade de instâncias de legitimação concorrentes.

Lahire indica que os indivíduos, embora mesclam práticas mais ou menos legítimas na vida cotidiana, não as posicionam num mesmo patamar de legitimidade. O autor destaca que indivíduos transitam entre práticas dignas/indignas e legítimas/ilegítimas e suas escolhas não estão marcadas somente pela dinâmica das classes sociais, mas também dizem dos formatos de interação social e da forma de se julgar os comportamentos próprios e dos outros. Lahire entende essa forma de consumo cultural como resultado de “variações intra-individuais”, sendo que elas seriam responsáveis por articular um gosto singular. A partir destes consumos cruzados, o autor propõe que se analise o contexto atual de legitimidades como permeado por uma “pluralidade de ordens de legitimidades”.

As contribuições de Lahire foram valiosas para problematizar as interpretações (e revisões) da concepção de homologia do mundo social, a estrutura de atribuição de legitimidade cultural mapeada por Bourdieu e a flexibilização das fronteiras da legitimidade. No entanto, cabe criticá-lo pela constante referência que faz às “variações intra-individuais”, pois entendemos que o processo de formação do gosto se dá no meio social pelo partilhamento e construção de referências e identificações, o que impede que pensemos o gosto conforme uma lógica individualista.

Somado às contribuições de Lahire e avançando na leitura da dinâmica do sistema social de legitimação das práticas, temos as contribuições de Phillippe Coulangeon (2005) e Hérve Glevarec (2005). Para Coulangeon, a teoria da legitimidade cultural subestima a autonomia e a segmentação dos sistemas de valores e normas estéticas das classes populares. Segundo ele, essa teoria não tratava da possibilidade dos indivíduos se posicionarem com indignação diante da cultura dominante e atribuía uma coerência artificial aos grupos sociais, o que não permite contemplar a pluralidade e heterogeneidade das relações sociais.

Coulangeon explica também que a mudança nos gostos e o ecletismo das práticas se tornaram relativamente comuns depois da década de 1980, pois houve certa flexibilização das fronteiras entre as músicas popular e clássica. Para ele, esta mudança nos gostos — e no menor constrangimento em assumi-los — está ligada aos movimentos político-sociais para a valorização dos gêneros musicais tidos como “menores”.

Já Glevarec compreende que a teoria da legitimidade cultural supõe uma ampla

aceitação da ordem das legitimidades, certa homogeneidade entre os indivíduos de mesma classe e pretende ter o poder de desvalorizar os bens considerados ilegítimos.

O autor destaca que a legitimidade possui três manifestações sociológicas: a simbólica, a social e a cultural ou axiológica. A primeira trata do reconhecimento, por parte do indivíduo, do valor do bem cultural; a segunda está ligada à renda e às instituições sociais (como a escola), e desvaloriza as práticas não reconhecidas como legítimas por essas instâncias e seus praticantes; e a terceira se refere à agregação de valor a certas práticas culturais em detrimento de outras.

Glevarec ressalta que o “legitimismo” da teoria da legitimidade cultural situa as práticas e os traços culturais das classes populares como destituídas de valor, visto que, neste sistema, ele só é atribuído àquilo que corresponde à ordem legítima. Deste modo, os indivíduos das classes populares são tomados como infratores, errantes, malandros, privados de códigos, distanciados, desonrados, simplesmente por não serem “legítimos” (Glevarec, 2005).

O autor também destaca que, atualmente, há instâncias de definição de legitimidade que estão além da noção de pluralidade de gostos, mas contemplam uma heterogeneidade de práticas legitimadas em instâncias diferentes — sem estabelecer hierarquias entre as ordens de legitimidade —, justificando assim a expressão cunhada por ele, a “heterogeneidade das ordens de legitimidade”. Sobre este conceito, ele entende que a validade desta noção está em compreender que cada prática responde a uma ordem interna de valorização de práticas e não estabelece relações comparativas (muito menos legitimistas) com outras práticas diversas.

Com esta perspectiva, Glevarec acaba por propor a transição de uma teoria de legitimidade para uma teoria cultural, no qual os regimes de escolha das práticas passariam “da exclusão para o ecletismo”. Dessa forma, o campo da cultura não seria visto somente como o lugar de disputas de classe, e as práticas culturais como símbolos de distinção social, mas sim marcado por um constante tensionamento por disputas pelo lugar de inscrição e em constante rearticulação e reflexividade.

Com isso, Glevarec identifica um nível de disputa também política nessa discussão, pois para ele um regime contemporâneo não poderia mais, dada a necessidade de justiça cultural, validar um sistema que não aceitasse diferenças e fosse guiado por valores absolutos entre as culturas. Segundo ele, somente pelo reconhecimento destes direitos que se torna possível falar numa democracia cultural.

Assim, as críticas à teoria da legitimidade cultural aparecem, sinteticamente, por duas vias complementares: pelo questionamento da homologia das classes sociais (ou seja, a possibilidade de que tanto os gostos de classe quanto a aceitação social das escalas de legitimação sejam compartilhados pelos membros) e pelo entendimento de que há mudanças de cunho contextual que interferem nas formas sociais de atribuição de valor. Um ponto em comum entre a teoria da legitimidade cultural e seus críticos é a compreensão de que os critérios de valorização cultural são resultado de complexos processos sociais de posicionamento simbólico tanto das produções quanto de seus produtores e públicos.

O estudo das formas de constituição desses critérios passa por reconhecer a arbitrariedade dos mesmos e a sua ligação com o momento em que foram produzidos. A compreensão do que figura como obra de arte e merece ser valorizado e acessado está ligada às condições sociais (materiais e simbólicas) de sua época. Diante disso, Certeau (2008) argumenta que o padrão vigente nas últimas décadas (quicá no último século) está alicerçado numa compreensão elitista do lugar da arte, concepção essa que nega o lugar do prosaico e do cotidiano na constituição cultural da época.

De certo modo, um meio particular impõe a todas como *a* lei aquilo que é somente a *sua* lei. Uma classe privilegiada marca assim seu poder na educação e na cultura. Ela valoriza indevidamente os instrumentos e o material de que se utiliza, exatamente como sua possibilidade de dispor de tempo (Certeau, 2008, p. 245)

Somada a essa perspectiva, temos a contribuição de Benjamin (1985) que nos ajuda a pensar outras formas de acesso e constituição das práticas culturais. Ele explica que, apesar da produção e difusão em larga escala terem sido as responsáveis pela destruição da “aura” — que remontava ao momento único da criação da obra e exigia, pela unicidade e autenticidade da obra de arte, certa reverência e ritualização no acesso —, não se deve lamentar essa condição, pois isso inaugurou outras possibilidades, como a “desritualização” do acesso à obra, seu destacamento do contexto original e o estabelecimento de uma relação de posse e afeto com a obra de arte enquanto objeto reproduzido industrialmente. Isso resulta em um abalo da tradição, um desenraizamento da obra de sua aparição única e ritual, o que transforma o modo de acesso:

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. Quantidade converteu-se em qualidade. O

número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação (...). A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser formulado assim; quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve (...). A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (Benjamin, 1985, p. 192-193).

Ao dizer isso, Benjamin deixa clara a intenção de mostrar a recepção “distraída” das massas como diferente, de outra ordem, mas nem por isso inferior. A obra, pela sua reprodutibilidade e acesso diferenciado, passa a ser absorvida pelas massas por uma relação contínua de proximidade e hábito. Como caso exemplar de uma recepção que se dá pelo hábito, Benjamin fala da arquitetura: o seu acesso se dá coletivamente e pela dispersão. É o uso e o contato rotineiro que dão conta dessa nova forma de recepção, ou seja, é por meios táteis e óticos que se constrói a relação entre o indivíduo e a obra. Assim, a recepção tátil e ótica seria da ordem do habitual, aconteceria pela observação continuada e distraída pelo convívio e pela proximidade. E, mais do que instaurar um novo modo de acesso, existem elementos que só podem ser percebidos por uma recepção tátil e ótica, “pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela percepção tátil, através do hábito” (Benjamin, 1985, p. 193).

Também pensando o momento de acesso das obras da cultura popular, Certeau destaca que essa relação de proximidade com a obra e o acesso habitual estão relacionados ao fenômeno do contato coletivo. Aliás, ele destaca que o contato coletivo, mais do que modo de acesso ou elemento transformador da natureza da obra, é gerador da própria obra. A recepção inaugura um momento de criação pelo engajamento, um ato produtor de uma linguagem calcada na experiência coletiva de acesso.

Um concerto pop, uma representação teatral, uma manifestação (...) [é] também um *ato* produtor e, quando coloca em jogo funções diversificadas, não mais obedece à lei que separa os atores dos espectadores. (...) A festa não se reduz aos registros e aos restos que ela deixa, por mais interessantes que sejam, esses objetos “culturais” são apenas resíduos do que não mais existe, a saber, a expressão ou a obra — no sentido pleno do termo (Certeau, 2008, p. 243, grifos do autor)

É também por isso que as práticas culturais dos grupos populares não podem ser compreendidas na mesma lógica das produções que almejam a permanência e a

conservação. Longe de participar dos rituais de contemplação e visitação (típico das obras clássicas em museus), ela é marcada pela efemeridade e pela fluidez⁴. Para Certeau,

Ligada desse modo à atividade social que ela articula, a obra perece, portanto, com o presente que ela simboliza. (...) Muito ao contrário de se identificar com o raro, o sólido, o dispendioso ou o “definitivo” (características da obra-prima, que é uma patente), ela visa a se esvanecer naquilo que a torna possível (Certeau, 2008, p.243-244).

Assim, adotamos a compreensão de que essa produção não se realiza apenas em produtos (ou resíduos), mas no momento de fundição entre obra e público. Daí a necessidade de se referir a ela frequentemente como prática, destacando assim a força da ação como elemento gerador da própria forma cultural.

Desse modo, o contato frequente com o produto cultural e a relação de emoção e engajamento acabam por estabelecer uma nova forma de se relacionar com os produtos culturais. Eles desenvolvem uma compreensão muito singular das relações dos indivíduos com as práticas culturais e permitem que elas sejam pensadas como da ordem do engajamento, do prazer, da proximidade e da emoção.

Mudanças no cenário social

Numa apreensão global desses autores, percebemos que eles nos sinalizam que há muito se vem pensando a forma como a cultura popular, seus praticantes e sua estrutura têm sido tematizados. No entanto, longe de tomar esse quadro de revisão e indagação sobre a conformação da cultura como uma perda de referências, ele revela um ambiente em que são repensadas as relações de autoridade, normatividade e legitimidade de atores e instituições sociais.

Contudo, diagnosticar essa instabilidade nunca é tarefa fácil. Aliás, para Certeau (2008), há quem tente negar a força dessas mudanças, numa tentativa atrapalhada de preservar as formas instituídas. Mas quem resiste a reconhecer as alterações e fissuras no tecido social se esquece de que a manutenção dos lugares sociais depende não só

⁴ Nas palavras de Certeau, “de onde dois aspectos importantes da cultura. Por um lado, presa na efêmera liga coletiva, cuja possibilidade ela cristaliza, por um momento, destinada a desaparecer com ela, a expressão cultural depende, ao mesmo tempo do instante que ela marca e da morte na qual ela retorna. Ela representa um risco que não poderia ser eliminado de um dos seus sinais, tal como um pássaro metamorfoseado em pedra” (Certeau, 2008, p. 244).

da tomada de posição ou da materialidade das instituições sociais que o alicerçam, mas também do reconhecimento intersubjetivo da validade e legitimidade dessas formas e posições. Diante dessa perspectiva, Certeau relembra que “toda autoridade repousa sobre uma adesão (...). Somente um acordo espiritual, enfim, confere legitimidade ao exercício de um poder: é uma convicção (que consiste em um *controle*) proporcionada a uma representação (do qual constitui uma consequência)” (Certeau, 2008, p. 37).

Se esse acordo espiritual intersubjetivo tem suas bases numa sociedade em que as adesões vêm sendo modificadas e revistas, a autoridade se converte num lugar um pouco fragilizado e está sujeita aos questionamentos e revisões de sua atuação por meio de ações cotidianas no âmbito da cultura.

A força das ações vigora justamente porque elas evidenciam a organização situacional que as precederam ao reposicionarem elementos. Afinal, “não é possível exprimir o sentido de uma situação senão em virtude de *uma ação empreendida* para transformá-la. Uma produção social é a condição de uma produção cultural” (Certeau, 2008, p. 208). Assim, as ações empreendidas no campo da cultura, no momento mesmo que se efetivam, põem em evidência uma forma de organização e dinâmica institucional. Nesse sentido, enquanto produção expressiva da inserção e experiência dos sujeitos no mundo, as produções culturais dizem das disputas que são travadas no tecido social para deslocar elementos e reconfigurar a dinâmica social.

Tais disputas não se referem somente à negação do dominante, mas também pelo embate e pela coexistência. Neste quadro, a cultura dos grupos populares nem sempre é dotada de um espaço de inscrição próprio, mas coexiste e se mistura com outras práticas sociais. Assim,

(...) A cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento das tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas (Certeau, 2009, p. 44).

Essas mudanças que se processam no seio da cultura contemporânea e encontram sua expressão em consumos, produtos e práticas furtivos e, talvez ainda irregulares e destituídos de periodicidade (chamadas por Lahire de “recorrentes, mas estatisticamente indesejáveis”), têm sua importância por transitarem e inaugurarem

caminhos nas trajetórias cotidianas de consumo, apreensão e produção. Pelo deslizamento entre as fronteiras, questiona-se a rigidez das normas e a existência de barreiras realmente resistentes (seriam elas mais resistentes que os sujeitos?). Por seu comportamento errante, anárquico e, muitas vezes, questionador, põe-se em xeque a validade da norma.

É aí que encontramos um ponto de convergência entre os autores que discutiram o sistema de legitimidade cultural: eles inauguraram e firmaram a problematização da inscrição dos produtos culturais situando o lugar dos “excluídos” ou “ilegítimos” nesse sistema.

Diante da compreensão do campo da cultura como móvel e instável, interferindo tanto na constituição dos laços sociais como na produção do conhecimento científico sobre seu próprio campo, refletimos sobre o projeto *Central da Periferia* com o desafio de pensar que esse movimento desabonador das linhas de demarcação estanques passa também por rever os critérios de legitimação que sustentam o tensionamento de tais linhas. Não se trata, por conta disso, de abolir a existência de critérios nem negar a necessidade deles, mas antes de compreender quais são as novas propostas que emergem em face dessa ordem social contemporânea e quais as características que passam a figurar no rol de elementos de valorização. Dessa maneira, apresentamos adiante mecanismos construídos no discurso do programa que propõem outros critérios de valorização cultural (capazes então de contemplar as produções enfocadas) como forma de legitimar certos gostos e práticas no panorama cultural brasileiro.

Análise: os critérios de valorização no *Central da Periferia*

O projeto *Central da Periferia*, exibido pela rede Globo e apresentado por Regina Casé em 2006, compreendia dois formatos televisivos complementares: o conjunto de shows *Central da Periferia*, exibidos um sábado ao mês, após o programa *Caldeirão do Huck*; e a série de entrevistas *Minha Periferia*, exibida como um dos quadros do programa dominical *Fantástico*. Essas duas emissões se propunham a apresentar as produções culturais emergentes em regiões consideradas periféricas. No decorrer dos programas, as práticas culturais enfocadas são apresentadas e caracterizadas pelos próprios artistas, seus públicos e moradores das regiões visitadas. Em geral, são feitas enquetes com públicos e moradores para aferir a apreciação das práticas e a inserção

dos artistas no contexto local.

Ao longo das emissões, extraímos tanto elementos que caracterizam as práticas quanto argumentos que lhes conferem valor. Esses movimentos são marcados por uma tentativa de definir e justificar o gosto dos artistas e públicos como forma de posicioná-los no quadro cultural brasileiro. Ao afirmar a particularidade da prática e a relação que o público nutre com ela, emerge um tipo de “gosto” no quadro social que não era contemplado pelas formas convencionais de valorização.

As práticas são caracterizadas tanto pela apresentação de seus elementos quanto pelas relações que tecem junto a seus públicos. Assim, elas são destacadas como capazes de revelar elementos do cotidiano local e empreender franco diálogo com seus públicos sobre seus modos de vida; emergem como capazes de vocalizar demandas sociais locais, tornando-se, com isso, auxiliares na organização de um ator discursivo visível socialmente em outros âmbitos da cidade; e surgem como práticas dotadas de formas de participação variadas, na qual o público não adotaria uma postura contemplativa, mas seria capaz (e necessário para) de participar da composição e execução das obras.

A partir do esforço de caracterização, são destacados três elementos que colaboram para conferir valor a essas práticas: a visibilidade alcançada por elas; a conquista de um público numeroso e o engajamento dos públicos no cerne da prática.

No decorrer da emissão, a visibilidade midiática é valorizada como um recurso capaz de alçar os dizeres sociais destes grupos a públicos mais amplos. Além de viabilizar a inscrição de novas formas de representação da realidade local, a divulgação destes dizeres promove a identificação entre os públicos, que reconhecem aí interpretações da realidade social. É neste sentido que são exaltadas produções do grupo *Racionais*, conforme relata uma entrevistada após declamar a letra de “Homem na Estrada”. Segundo ela, “isso é muito forte para a gente. (...)Você vê uma música... ‘Homem na estrada’. Fala que ele lutou, que ele sofreu, que ele tá ali até o último e que nunca vai abandonar aquele lado dele, que ele tem. É isso que a gente tá querendo buscar” (6’14”, *show em São Paulo, 2006*).

Além disso, a visibilidade é pensada com relação ao seu papel na conquista de um público numeroso. Nesse viés, a visibilidade é aquilo que permite não só veicular um discurso marcado pela tonalidade local e em consonância com a perspectiva de seu público, como também um elemento chave para a compreensão do seu sucesso.

Destaca-se durante a caracterização destas práticas no *Central da Periferia* o fato da

adesão dos públicos ser considerada a tal ponto relevante que seria capaz de alavancar o debate sobre a legitimação das práticas. Nas palavras da apresentadora, “a periferia é maioria! O centro é que tá por fora! O centro é a periferia da periferia!” (Regina Casé, *Minha Periferia: Regina Casé mostra a cultura da periferia*, 2006, 4’49”). Ou ainda quando ela ironiza o possível desconhecimento destas práticas por públicos externos às regiões visitadas (no caso, o telespectador a que ela se dirige), ao dizer, na mesma emissão, “aí, não conhece? A maioria conhece!” (*idem*, 3’57”). Neste quadro, o desconhecimento dos públicos ditos de centro faz com que eles sejam os “excluídos” da discussão cultural. Partindo deste pressuposto de que o acesso por um público numeroso é capaz de inverter a lógica da valorização cultural entre “centro” e “periferia”, passa-se a um outro movimento para estabelecer as hierarquias internas a essas práticas: os níveis de sucesso.

Na introdução dos quadros no *Fantástico*, os entrevistados são descritos por qualificativos ligados ao seu grau de sucesso: o *consagrado*, que é tomado como inquestionável e consolidado (no qual se encaixam Elza Soares, Luiz Melodia e Buchecha) e suas produções são tomadas como referências facilmente reconhecíveis; o *sucesso recente ou ampliado*, um tipo de sucesso inferior, cuja sustentação está associada à alguma produção recente do artista que tenha alcançado visibilidade midiática, embora esta projeção não tenha sido suficiente para mantê-lo entre os artistas célebres (conforme ocorre com Mc Leozinho, considerado a “grande sensação do funk”, por Glória Maria, e compositor do hit “Se ela dança, eu danço”) e o *sucesso local ou de periferia*, conferido a artistas como Mc Novinha, que não são introduzidos na chamada dos apresentadores do *Fantástico*, mas aparecem no decurso das emissões. Esta última categoria circunscreve os artistas conhecidos localmente, mas que não tiveram projeção nas mídias convencionais nem produziram um *hit* de sucesso, sendo conhecidos somente na sua região de origem.

Reafirma-se, assim, uma importante estratégia de aferição de sucesso das práticas culturais: o reconhecimento do público. Com o argumento de que “o Brasil inteiro tá nisso” (Regina Casé, 0’10”, *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006), atribui-se à prática um tipo de valor que emana do público e da capacidade de chegar a grupos mais amplos. Nessa abordagem, alcançar um público numeroso confere maior valor ao artista e a sua produção:

Regina Casé: quero saber como é que foi acontecendo isso, quer dizer, você já tinha uma outra música que tinha estourado antes?

Mc Leozinho: que tocava por aqui, porque tem esse lance da localidade, tocar só aqui, né, comunitário...

Regina Casé: mas aqui que você diz é aqui Niterói, Caranguejo, Largo da Batalha...

Mc Leozinho: das comunidades, Niterói, só que um pouco restrito... não está na Zona Sul de Niterói, só nas periferias mesmo, nas comunidades.

Regina Casé: entendi

[...]

Regina Casé: então você já conhecia o sucesso, mas *um sucesso de periferia*

Mc Leozinho: é... isso aí

[...] [*mais adiante, após Regina Casé contextualizar que ele é o compositor da música "Se ela dança, eu danço", cujo sucesso se deve ao fato de ela ter tocado no celular de Ronaldo Fenômeno, durante uma entrevista televisiva, eles retomam o tema*]

Regina Casé: todo mundo em cadeia nacional, geral! E a música ainda não tava estourando, tava?

Mc Leozinho: tava na comunidade, tinha um certo andamento, mas depois... uma semana depois tava no Faustão

Regina Casé: que hora você falou assim: "cara, to famoso!"?

Mc Leozinho: Agora, que Regina Casé tá na comunidade pra me entrevistar! [*risos*]

(Regina Casé e Mc Leozinho, 1'22", *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006)

Por essa sequência, vemos que a própria apresentadora instaura diferentes graus de sucesso ao hierarquizá-los de acordo com o nível de visibilidade alcançado pelas produções. Ela delimita o que seria um sucesso "de periferia", conferido aos artistas que tocam suas produções nas comunidades onde vivem e em comunidades semelhantes, e o sucesso ampliado, no qual os artistas alcançam visibilidade na grande mídia. A reboque do sucesso das produções vem a fama do artista, que só se dá conta de que é famoso quando a mídia desloca suas atenções para trazê-lo à cena. Portanto, a visibilidade midiática atua como uma chave para ampliação dos públicos e, conseqüentemente, para a valorização do artista e de suas produções.

Nesse quadro, aparecer na grande mídia seria ocupar espaços de visibilidade mais consagrados (e com mais poder de consagração) do que circuitos alternativos (como sites de compartilhamento na internet). Somado a isso, torna-se também salutar o lugar dos meios de comunicação como participantes dos processos contemporâneos de valorização das produções culturais, afinal o aparecimento na mídia não vem

desvestido de um esforço de caracterização e posicionamento em escalas de valor em relação às demais práticas culturais.

Associada a esta participação do público na consagração da produção, aparece também um outro tipo de atuação capaz de subverter os critérios de valorização: a participação do público na realização da obra. Tal participação se dá pelo envolvimento de diversos atores no processo de produção e construção da prática e pelo presenteísmo da prática. A primeira forma de participação está relacionada ao engajamento na cadeia produtiva da prática, na elaboração de elementos que a constituem e a conformam.

Já o presenteísmo da prática deriva do entendimento de que a realização da produção e o acesso estão inextricavelmente ligados, pois a obra teria sua expressão no tempo presente em que é vivida. Aquilo que resulta do encontro entre acesso e produto, a prática cultural, não pode ser remontada apenas pelos vestígios que a sucedem. Ela só se realiza no momento mesmo da ação, da ação emotiva conjunta.

A primeira forma de proximidade, manifesta pela participação da comunidade local e na construção das produções, em especial as produções musicais (que ganham mais espaço nas emissões), ganha destaque quando a cantora de brega Michelle Melo conduz Regina Casé ao *backstage* de seu show e exhibe as fases da produção e as pessoas envolvidas nessa etapa. Desse momento, damos relevo a cabelereira Janaina Megahair. Sua participação na constituição da prática aparece de modo indireto, atravessando um dos elementos que contribuem para a composição da vivência da prática. A cena que abre a entrevista com Janaína é o comentário de Michelle de que “o cabelo da mulher é a moldura do rosto e ele deixa a mulher mais sensual. Então eu peço sempre para as minhas dançarinas o seguinte: joga o cabelo assim, põe a mão assim no cabelo por baixo” (Michelle Melo, 26’01”, *show em Recife*, 2006). Nesse momento, ela gira a cabeça e performa um estilo sedutor. Ainda nessa entrevista, Regina Casé conversa com a cabelereira responsável pelo alongamento dos fios das dançarinas e fica explícito que alongar os fios é um elemento fundamental para uma performance adequada e, por conseguinte, participa da constituição da prática.

Quanto ao presenteísmo da prática, destacamos que o convite ao engajamento do público é feito, muitas vezes, antes da entrada do artista, por uma incitação da apresentadora. Todavia, a resposta a essa convocação só ganha relevo quando os artistas entram no palco e no início das provocações entre eles e o público.

Essa adesão do público é confirmada pelo engajamento através do canto e da dança junto dos artistas e é ressaltada por Regina Casé, que identifica essa ligação e

reafirma a força desse contato ao final da apresentação. Isso aparece, por exemplo, na apresentação do grupo *Turma do Pagode*, quando eles cantam a composição “A gente já não rola”, que tematiza o fim do namoro decorrente do enfraquecimento da ligação amorosa. Durante a apresentação desse grupo, os artistas se inclinam em direção ao público, tocam a mão de pessoas próximas ao palco, dançam juntos e chamam o público para cantar e pôr “as mãozinhas para cima” junto com eles. Alguns dos artistas repetem a coreografia e pedem que as pessoas já engajadas na dança ajudem a “ensinar o pessoal do fundão” (Grupo Turma do Pagode, 32’09”, *show em São Paulo*, 2006)⁵. O público adere e a câmera trabalha tanto com planos abertos, captando o movimento sincronizado das mãos do público do show, quanto com planos fechados no rosto de rapazes e moças cantando o refrão da música.

Essa ligação estabelecida entre público e artistas, advinda do envolvimento coletivo, fruto da adesão passional à apresentação, cria conexões e faz com que o público se movimente de modo cadenciado, conjugando ações e associando à prática essa carga expressiva. É essa ligação, instaurada pela emoção e pelo jogo de afetos, que leva o público a gritar efusivamente ao final da apresentação. Enquanto isso, Regina Casé, com ar festivo, olhando ora para os artistas, ora para o público, exalta a ligação nascida desse encontro ao dizer: “ah, deixa eu falar: rolou o maior sentimento!” (Regina Casé, 32’29”, *show em São Paulo*, 2006) (estabelecendo uma referência explícita ao refrão da música que afirma, sistematicamente, a frase: “*tá faltando sentimento / a gente já não rola há muito tempo / não rola há muito tempo/não rola há muito tempo*”).

Assim, a recepção da produção cultural se faz distraída, habitual e tátil — como foi descrita por Benjamin— e se mostra característica da forma de contato estabelecida na vivência dessas práticas culturais. Elas ocupam ruas de comércio e passos de dança são traçados nas calçadas, na soleira das portas e nas lajes. DVDs de shows recém-vividos, com as interferências e participações de seus públicos, são comprados ao final da festa. Tudo isso mostra que a recepção, nesses casos, funde e reorganiza a própria prática, fazendo dela momento de ação e corpo, imiscuindo-a “no ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (Benjamin, 1985, p. 193).

Já a inscrição forte do público no interior da prática acontece no momento da declamação dos poemas da *Coperifa*. Assim que um dos poetas finaliza sua apresentação com a repetição do verso “nós é ponte e atravessa qualquer rio”, o público se une em coro e

5 A coreografia dessa música é a repetição, durante o refrão, de um movimento circular dos braços a frente do corpo, com as mãos fechadas em punho, girando uma mão em torno da outra. Ao final do refrão, bate-se duas palmas e levanta-se os braços verticalmente, acima da cabeça.

repete, sobrepondo-se à voz do próprio artista, o referido verso, criando, dessa maneira, um tipo de dizer coletivo que recria a obra e lhe confere um alto valor expressivo. Aqui, o engajamento do público se revela um ato produtor de uma linguagem calcada na experiência coletiva de acesso, inscrevendo suas marcas no momento de vivência e surgimento da própria prática.

Assim, a força do coletivo e a estrutura do show permitem recuperar a interpretação de Certeau de tais fenômenos, para quem “a festa não se reduz aos registros e aos restos que ela deixa, por mais interessantes que sejam, esses objetos ‘culturais’ são apenas resíduos do que não mais existe, a saber, a expressão ou a obra — no sentido pleno do termo” (Certeau, 2008, p. 243). Com isso, interpretamos que os shows, enquanto ápice da vivência das práticas, momento mesmo da ação conjugada, é a obra em si, envolvendo o coletivo em sua estrutura e fazendo dele (e com ele) a conformação da prática cultural.

Considerações finais

Percebemos que a valorização das práticas no *Central da Periferia* não se dá somente através de falas argumentativas da apresentadora ou dos artistas. Ao contrário disso, a maior parte dos argumentos de valorização aparecem subjacentes à caracterização das práticas: ao elencar suas características, deixa-se entrever o porquê de seu valor.

Ao destacar a capacidade dessas práticas de dialogar com as formas de vida, veicular dizeres sociais diversos ou aproximar artistas e público, valoriza-se a singularidade destas práticas. Considerando a relevância da pluralidade discursiva no quadro social, essas práticas ganham saliência, pois são tomadas como formas de veiculação da perspectiva dos grupos sociais de seus produtores e públicos.

Neste ponto, o alcance a públicos amplos emerge como um argumento forte, pois reforça a ideia de que o discurso contido nas práticas dialoga com grandes públicos. Além disso, a valorização das práticas em seu contexto de origem e o peso da “maioria” ajudam a justificar para os “de fora” o porquê da emissão se interessar por (e declarar interessantes) tais práticas. Ou seja, essas práticas culturais devem ser notadas porque elas têm mobilizado um grande grupo da sociedade e, dessa maneira, os outros setores não deveriam ignorá-las. Além disso, ao se fazerem presentes na mídia (através de suas celebridades) ou em seu contexto de surgimento (no caso dos sucessos locais), a força das maiorias e suas táticas de difusão tornam-se um mecanismo de validação

da relevância desse fenômeno, reafirmando a emergência de um novo ator no cenário cultural.

Diante disso, associa-se a visibilidade midiática aos processos contemporâneos de valorização das práticas culturais. Tal atitude, antes de conceder às mídias um poder, reconhece sua força e potencial de afetação na dinâmica das instituições sociais. Se em algum momento partiu-se das classes elevadas (Cf. Bourdieu) ou dos eruditos (Cf. Certeau) para se avaliar as práticas emergentes quanto à sua qualidade e valor, nessas emissões aponta-se (e propõe-se) outros estamentos para a condução desse processo. Convocam-se aqui artistas expressivos das práticas em questão, seus praticantes, as particularidades e revelações advindas dessas práticas para assegurar seu valor.

Assim, o valor das práticas é justificado pelas suas características e pelo modo como o público responde a ela: a proximidade e emoção inerente a sua forma de vivência, a força do cotidiano em seus discursos, sua ligação com as formas de vida locais e a proximidade que seus artistas nutrem com seus públicos. Com isso, estabelecem-se outros critérios de valorização. Procura-se, nessas práticas, traços do cotidiano e das formas de vida locais, acesso coletivo e aproximado, ligação dos artistas com seus públicos, engajamento da população local na criação e constituição das obras e o acesso concebido como vivência, marcado pelo contato aproximado, sensível, passional.

No seio das emissões, constitui-se então uma outra escala de valor que alicerça e justifica o gosto dos públicos. Nessa matriz, o gosto não existe puro, essencial ou universalizável. Ela revela formas sociais de inserção e legitimação do gosto: seu valor é traçado no cerne das relações, nas produções discursivas sobre quem somos e a que grupos pertencemos.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2008.

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

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes do fazer**. Vol.1 Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 2008.

COULANGEON, Philippe. **Sociologie des pratiques culturelles**. Paris: La Découverte, 2005.

GLEVAREC, Hérve. **La fin du modèle classique de la légitimité culturelle**. In : MAIGRET. E. ; MACÉ, E. (Orgs). **Penser les médiacultures**. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde. Paris: Armand Colin, 2005, p. 69-102.

KANT, Immanuel. **Le jugement esthétique**. Paris: Presse Universitaire de France, 1977.

LAHIRE, Bernard. **A Cultura dos Indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Referências do corpus

SHOW CENTRAL DA PERIFERIA. Belém. In. **Central da Periferia (DVD)**. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006.

_____. Recife. In. **Central da Periferia (DVD)**. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006.

_____. Salvador. In. **Central da Periferia (DVD)**. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006.

_____. São Paulo. In. **Central da Periferia (DVD)**. Rio de Janeiro: Globo marcas, 2006