

PRODUÇÕES CULTURAIS DE PERIFERIA:¹ *Legitimidade e tensões*

Vera V. França²
Denise Figueiredo Barros do Prado³

Resumo: Apresentamos, neste artigo, as tensões que cercam a produção cultural dos grupos de periferia, no cenário atual, onde ela alcança grande visibilidade midiática. Tomamos como ponto de partida a discussão da teoria da legitimidade cultural (P. Bourdieu) e a hierarquização das diferentes práticas culturais conforme critérios definidos pela classe dominante. Críticas recentes a essa teoria indicam o surgimento de uma pluralidade de produtos e a convivência de diferentes ordens de legitimação, em decorrência de profundas mudanças no panorama contemporâneo — a possibilidades de circuitos periféricos e alternativos de circulação cultural, a formação de redes de sociabilidade ampliadas, o avanço na cena pública de novos sujeitos sociais, a extensão da visibilidade midiática. Mais do que isso, no entanto, é preciso atentar para o quanto alguns critérios ainda vigentes de avaliação dos produtos culturais são inadequados — e não dão a ver — a singularidade da cultura de periferia.

Palavras-Chave: 1. Legitimidade cultural; 2. Cultura da periferia; 3. Visibilidade midiática

1. Introdução

Cidade de Deus (2002), *De passagem* (2003), *Cidade dos homens* (2005), *Falcão — meninos do tráfico* (2006), *Antônia* (2006), *Central da periferia* (2006) são alguns entre dezenas de outros produtos midiáticos lançados desde o ano 2000, enfocando a temática da favela. Esse manancial de novas produções se divide, grosso modo, em duas categorias: aquelas que problematizam a vida nas favelas pelo enfoque da violência e da segurança pública; aquelas que se anunciam capazes de propor um novo enquadramento, de viés culturalista, para tratar da experiência cotidiana dos moradores.

É neste cenário, e situando-se neste segundo filão, que surgiu a série semanal de entrevistas *Minha Periferia*, veiculada pela Rede Globo, como um quadro do programa dominical *Fantástico*, entre julho e dezembro de 2006. Ao todo, foram exibidos 25 episódios, cada um com cerca de 10 minutos. Essa série de entrevistas é um segmento de um projeto

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Vera V. França é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, pesquisadora do CNPq, coordenadora do GRIS/UFMG. Email: veravfranca@yahoo.com.br

³ Denise Figueiredo é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, pesquisadora do GRIS/UFMG. Email: denisefbp@gmail.com

maior denominado *Central da Periferia*⁴, cuja proposta era organizar quatro *shows*, um a cada mês, nas periferias de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre, com músicos das periferias de diversos estados do Brasil. Também foram realizadas, além dos *shows*, visitas a várias periferias brasileiras e realizadas entrevistas *in loco* com artistas que já moraram na periferia, agentes sociais e moradores das favelas. A proposta editorial do programa era apresentar a produção cultural da periferia aos telespectadores e mostrar como ela é valorizada em seu contexto de origem, independente da divulgação nos meios de comunicação ou das produções culturais do “centro”.

Estudos sobre a vida cultural das favelas, bem como crítica da representação redutora dominante de que elas têm sido alvo, são de longa data, mas esta era uma perspectiva praticamente ausente do cenário midiático, cujo foco dominante estava centrado no tráfico de drogas e violência. Com o projeto *Central da Periferia*, veiculado pela Globo, essa temática ganhou ressonância num meio de comunicação abrangente e poderoso, com repercussão e desdobramento em outras mídias da época. A situação que vem a tona com esse produto é reveladora de tensões tanto em torno do lugar conferido à periferia e a suas práticas culturais, como da questão da visibilidade midiática *versus* pluralidade (de discursos, produtos e compreensões da dinâmica da vida social).

Estratégias dominantes de valorização da produção cultural da periferia geralmente se expressavam em políticas de resgate e defesa de sua singularidade⁵, atribuindo-lhe nichos específicos de circulação e mesmo de preservação. Sua inclusão no cenário da visibilidade midiática — que pode se converter, no mesmo movimento, em mecanismo de legitimação — é uma prática nova, com profundas implicações no seu posicionamento e nos próprios critérios vigentes de legitimação da cultura.

Este é o tema de uma pesquisa maior que estamos realizando, em torno do programa *Minha Periferia* e do quadro no qual ele se insere - quadro de debates e de questionamento de um sistema instituído de hierarquização das práticas e produtos culturais, bem como do papel

⁴ O projeto foi idealizado pela produtora Pindorama Filmes que pertence à atriz e apresentadora Regina Casé, ao cineasta e diretor de televisão Guel Arraes e ao antropólogo Hemano Vianna.

⁵ Essa singularidade era estabelecida frente às práticas culturais dominantes, que são tanto aquelas da cultura erudita, dotadas de um lugar institucional, quanto as que são fartamente disponibilizadas pelas mídias massivas e pela indústria fonográfica. A cultura dos grupos periféricos aconteceria em circuitos próprios (e fechados), à margem desse centro dominante de produção e irradiação de bens culturais.

e valor das práticas culturais da periferia diante desse sistema⁶. Nos limites deste artigo, nosso objetivo é trazer algumas das instigantes questões que atravessam essa discussão; na impossibilidade de nos estendermos aqui na análise do programa propriamente dito, ele fica aqui citado como nosso pano de fundo e referência de onde traremos alguns aspectos pontuais.

2. A questão (e uma teoria) da legitimidade dos produtos culturais

O problema que nos propomos a discutir aqui não é exatamente a exclusão dos produtos culturais da periferia (ou das classes desfavorecidas) do circuito de difusão dominante da cultura — pois esta formulação, ao tomar como eixo a oposição incluído / excluído, oculta, de certa forma, a questão que funda a exclusão, e torna-a mais difícil de ser superada. Ele é maior que alcançar o espaço da visibilidade, e tem a ver com valor e legitimidade: os produtos culturais da periferia, historicamente tratados como “não-cultura”, alcançaram agora, nesse contexto de maior visibilidade, um estatuto de produção cultural legítima?

O tema (e uma teoria) da legitimidade cultural foi introduzido por Pierre Bourdieu nos anos setenta⁷, tendo prevalecido por mais de duas décadas no universo acadêmico da França. Curiosamente, esta teoria não entrou nos debates brasileiros sobre a comunicação, e o próprio Bourdieu, que teve uma influência grande no campo da educação no Brasil, apenas é lembrado na comunicação a partir de seu conceito de “campo”. No entanto, essa teoria traz elementos que nos ajudam a compreender não apenas o posicionamento da produção cultural das classes periféricas no sistema dominante da cultura, como o lugar que ela ganha nos próprios debates acadêmicos.

Para Bourdieu (apresentando de forma bastante esquemática), numa sociedade de classes, prevalece clara e naturalmente a supremacia das práticas culturais da classe dominante, e a conseqüente desvalorização de outras práticas. Isto não acontece como mera transposição de uma relação de dominação, mas através da criação e validação dos critérios

⁶ O projeto de tese “Cultura, mediatização e legitimidade cultural: o tratamento das práticas culturais dos grupos periféricos” está sendo desenvolvido por Denise Figueiredo, com orientação de Vera França, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, no Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Gris).

⁷ A obra que apresenta mais diretamente a teoria da legitimidade cultural é “A distinção: crítica social do julgamento”, publicada em 1979. Alguns dos trabalhos anteriores que indicam o interesse do autor no sistema escolar e familiar como instâncias de legitimação cultural são as obras “Les héritiers: les étudiants et la culture” (1964) e “La reproduction: éléments pour une théorie de la violence symbolique” (1970).

de valorização e hierarquização dos produtos culturais. Em outras palavras, a classe dominante não apenas impõe sua cultura, mas estabelece os critérios que validam certas práticas (as suas) em detrimento de outras. Assim, a exclusão da produção cultural da periferia não se faz — ou não se justifica — por ser de periferia, mas por não atender aos critérios de valorização que vigoram e são aceitos consensualmente. Em corolário, podemos dizer também que os critérios vigentes não contemplam (e, portanto, excluem) a singularidade da produção cultural periférica, não dão conta de apreender os elementos dessa experiência cultural diferenciada. Daí decorre que o problema é mais complexo – e mais profundo – do que entrar ou não entrar no circuito midiático, mas se traduz em entrar revestido de que valores, e com qual legitimidade.

Dentre os critérios de valorização da cultura dominante elencados na teoria da legitimidade cultural de Bourdieu (2007), dois são particularmente importantes e significativos para a discussão que nos interessa: a *despesa pura* (ou o desprendimento das condições de necessidade/utilidade) e o *distanciamento*. O primeiro se baseia na idéia de que a cultura tem uma existência válida por si mesma, seguindo uma lógica próxima àquela da “arte pela arte”, em que experiências culturais devem ser vividas sem qualquer interesse de retorno para o produtor ou consumidores. Assim, a despesa pura se refere à capacidade de despender riquezas sem se preocupar com a necessidade de sobrevivência, sendo esse um gasto supérfluo que não interferiria na supressão das condições de necessidade. A cultura não é criada para servir a alguma coisa, pois este “utilitarismo” mataria no nascedouro qualquer iniciativa.

Já o distanciamento se refere ao despojamento de qualquer interesse na relação de acesso à obra, seja ele buscar conhecer ou sofrer qualquer tipo de emoção ou afetação. Ao contrário disso, é preciso entregar-se à contemplação, pois só assim é possível aproximar-se da obra desinteressadamente, desvestir-se de emoções, surpresas ou vontades. Essa seria a forma adequada de se produzir e se relacionar com os produtos culturais da cultura legítima, mais especificamente, da cultura erudita. Uma relação de proximidade, ou fusão emocional com a obra, impediria a verdadeira fruição e interpretação.

Tais critérios restringem sobremaneira o número de pessoas habilitadas a acessar o universo das obras culturais. A bem dizer, o contato com a “verdadeira” cultura apenas se tornaria acessível para as classes elevadas, pois somente elas poderiam vivenciar a obra sem esperar nada em troca (nem mesmo o espírito cultivado), investir em cultura sem se importar

com os custos nem com outras necessidades econômicas. E só elas, e seus filhos, poderiam dispor do capital cultural (de uma formação) que habilitasse uma real apreciação.

Segundo Bourdieu, o que mantém esse sistema operante é seu potencial de auto-legitimação, pois afirma no campo da cultura diferenças que já existiam no âmbito social e econômico. Assim, a luta pela posse e acesso a bens culturais está ligada à compreensão de que esses bens são sinais distintivos entre as classes sociais, e seu consumo vem reafirmar a posição dos indivíduos no sistema de classes. Esses sinais passam a ser vistos como “naturais” para tal classe, e dispor de certos produtos, saber apreciá-los diz da posição social de um indivíduo, e ajuda a elevá-lo. Desta maneira, esses elementos passam a ser valorizados também — e sobretudo — como instrumentos de distinção, e buscados e defendidos como tal.

As relações entre as classes mais elevadas e as mais baixas são também marcadas pelo menosprezo para com práticas das classes inferiores, o que inscreve essas relações no seio de uma luta simbólica pela diferenciação social. A alta cultura e a média só existiriam uma para a outra, uma marcando a distinção da outra, e a crença no valor da cultura supõe a aceitação tácita dessa ordem de classificação. Quanto à cultura popular, considerada nesse sistema como vulgar e bárbara, surge enquanto oposição a tudo aquilo que é legítimo, pois marcada pelo seu senso de utilidade.

Assim é que, nos diz ainda Bourdieu, a própria reverência que as classes médias têm para com os objetos legitimados pelas classes dominantes atesta o reconhecimento dessa ordem das legitimidades, ainda que não se tenha o capital cultural necessário para compreendê-la. Aliás, a própria adaptação dos gostos tendo em vista as práticas das classes superiores, seria uma aceitação dessa ordem:

o estilo de vida das classes populares é caracterizado pela presença de substitutos em saldo de um grande número de bens raros, espumante à guisa de champanha, corino em vez de couro, reproduções de quadros, indícios de desapossamento em segunda potência que se deixa impor a definição dos bens dignos de serem possuídos (BOURDIEU, 2007, p. 360-361).

É a partir dessas constatações que Bourdieu afirmou que os gostos e hábitos culturais não se constituem apenas de percepções socialmente diferenciadas, mas dizem respeito ainda a valores hierarquizados pelos “jogos de poder”. Com isso, as preferências estéticas e as práticas culturais participam de rituais de identificação de classe, e o que situa hierarquicamente um produto cultural dentro de uma ordem advém de uma legitimidade

arbitrária, que se constrói pelo cruzamento do gosto enquanto julgamento estético com a posição social da classe a que o produto está relacionado.

Durante muitos anos esta compreensão da constituição da legitimidade das práticas culturais foi tomada como uma interpretação fiel das relações sociais e da dinâmica de legitimação dos bens culturais. Porém, nas últimas décadas, no quadro de profundas mudanças que temos vivido — e que concernem à expansão da presença da mídia, reposicionamento e luta de novos sujeitos sociais, ampliação do debate e do pensamento acadêmico —, a teoria da legitimidade cultural de Bourdieu, e o funcionamento dos critérios de legitimação e valorização das práticas culturais vêm sendo profundamente questionados.

3. Pluralidade de ordens

O pensamento de Bourdieu, na França, se manteve hegemônico por mais de duas décadas, influenciando sobremaneira a interpretação da cultura e mesmo as análises dos meios de comunicação. Após sua morte, no entanto, vários autores (e inclusive ex-discípulos) levantam sérios obstáculos à sua teoria, e especialmente à teoria da legitimidade cultural.

Para o sociólogo francês, não apenas a classe dominante assegura sua dominação cultural, como dispõe de algumas instituições — a família e, particularmente, o sistema de ensino — que garantem a manutenção e reprodução da ordem de legitimidade e da hierarquia dos valores culturais. As críticas a ele hoje dirigidas tanto se endereçam ao uso da categoria de classe, como apontam uma mudança nas instituições legitimadoras. Para alguns autores, o problema estaria na determinação de classe, apontando o equívoco de se estabelecer uma equivalência entre classe e homogeneidade de gostos. As pesquisas de B. Lahire (2006), por exemplo, vão mostrar variações individuais significativas entre os membros de uma mesma classe, sobretudo os membros das classes dominantes, portadores de um “cardápio” de interesses culturais bastante diversificado⁸. Conforme Lahire, a constituição do repertório

⁸ A discussão sobre o ecletismo no consumo de produtos culturais levou Peterson (*apud* Lahire, 2005) a criar, na década de 1980, as denominações “onívoros” e “unívoros” para classificar os consumidores. Os onívoros seriam aqueles indivíduos pertencentes às classes mais elevadas que teriam liberdade de consumir produtos tanto legítimos quanto ilegítimos ou em fase de legitimação. Assim, eles possuiriam um repertório cultural mais amplo para julgarem as práticas culturais e poderiam transitar entre os gostos e, inclusive, atribuir legitimidade a certas práticas que eles considerassem merecedoras de tal classificação. Já os unívoros seriam os indivíduos das classes baixas que teriam consumo cultural mais restrito. Lahire critica essa denominação, pois ela supõe que o consumo cultural se daria por um trânsito horizontal entre os produtos e práticas, como se a legitimidade dos bens e seu valor social fossem negligenciados; associa o ecletismo a um maior respeito às práticas culturais de outros grupos (indicando assim que os unívoros seriam intolerantes) e, finalmente, acredita que os membros das

cultural está muito ligada à trajetória de vida dos indivíduos, e escolhas culturais seriam fruto não de critérios sociais de valorização dos bens culturais, mas de opções culturais calcadas no gosto individual.

Se essa perspectiva individualista é também polêmica (diferenças de gosto seriam explicadas por diferenças individuais – minimizando completamente a vivência de classe), uma crítica consensual diz respeito ao declínio da escola como instância legitimadora central, substituída largamente pelos meios de comunicação. Em nossos dias, a mídia seria responsável não apenas por promover a visibilidade de produtos e questões até então de penetração restrita no domínio social, como por favorecer o próprio debate e questionamento da ordem da legitimidade estabelecida.

Diversos fatores se somam, estimulando esse questionamento: a visibilidade midiática, mas também as possibilidades de circuitos periféricos e alternativos de circulação cultural, a formação de redes de sociabilidade ampliadas, o avanço na cena pública de novos sujeitos sociais em busca de espaço e legitimidade⁹. Tal cenário assinala um panorama de diversidade cultural e a convivência de critérios de valorização diferenciados. O monopólio da atribuição de critérios de legitimidade pela classe dominante e o estabelecimento de uma ordem hierárquica única se vêem substituídos por uma pluralidade de critérios e, mais ainda, por uma pluralidade de ordens (GLEVAREC, 2005).

Graças à mídia e circuitos alternativos que ganham peso, as possibilidades de produção e a circulação de produtos se multiplicam. Inaugura-se a possibilidade de se atribuir aos grupos de fãs, faixas geracionais, redes de sociabilidade ou relações parainstitucionais e/ou escolares um ambiente de legitimação *in situ* de suas práticas (COULANGEON, 2005; PASQUIER, 2005). Torna-se possível compreender a dinâmica interna de cada prática a partir de seu contexto de produção, e produtos passam a ser avaliados dentro do gênero a que pertencem e conforme critérios que atentam para sua especificidade, e não em concorrência com produtos de outra natureza, ou segundo critérios exógenos ou universais. A legitimação conquistada em circuitos próprios, e inclusive a força alcançada por alguns desses circuitos na relação com outros, seriam responsáveis por “lançar”, por assim dizer, um produto para

classes mais baixas não têm contato com práticas diversificadas, tornando o ecletismo um privilégio das classes elevadas. (LAHIRE, 2006; COULANGEON, 2005).

⁹ Veja-se, entre outros, Canclini (1998; 2008); Coulangeon (2005); Glevarec (2005); Pasquier (2005); Sarlo, (1997).

além de seus espaços de surgimento, nas redes midiáticas de maior alcance — como a televisão.

Multiplicidade de produtos, pluralidade de ordens, visibilidade e diversidade — o cenário se apresenta bastante mudado. Essa nova conjuntura explicaria a recente onda de produtos midiáticos enfocando a dimensão cultural da vida nas favelas, e a circulação na mídia de produtos culturais da periferia, constituindo o pano de fundo onde se insere o programa *Minha Periferia*.

É preciso, no entanto, rejeitar uma visão muito risonha desse quadro de mudanças, e tensionar esse processo de abertura e diversidade do cenário midiático, bem como da nova exposição alcançada pela vida cultural da periferia. Deve-se evitar que a crítica — pertinente — ao determinismo classista e mesmo ao estreitamento de algumas leituras de Bourdieu (avessa ao contraditório e à diversidade que sempre permearam o estabelecimento das ordens culturais) leve à neutralização de aspectos fundamentais por ele levantados. A produção cultural e a maneira como diferentes produtos circulam e são dispostos na sociedade constituem, sim, elementos de distinções e terreno de luta simbólica; ordens de legitimidade são armas políticas, e seu surgimento e apropriação nos dizem do andamento desse embate.

Assim, o “fenômeno” da nova visibilidade da cultura de periferia não pode se traduzir (se reduzir a) um “ganho” advindo da mídia, um lance de marketing para lançar mais um produto no mercado. Ele deve ser compreendido como uma disputa por um lugar simbólico e pela reelaboração discursiva do lugar social ocupado pelos grupos periféricos. É a força de uma produção cultural ativa, substantiva e forte em seu contexto de origem, e a busca por alteração no quadro de invisibilidade imposto a esses atores que permitem que eles se articulem para exigir a revisão dos critérios de valorização das práticas culturais, a fim de serem incluídos como parte da cultura contemporânea.

Vários aspectos e elementos estão envolvidos nessa disputa e devem ser objeto de nossa reflexão. Entre eles, destacamos aqui uma releitura e uma revisão dos critérios que atribuem legitimidade a alguns produtos e práticas e desclassificam a natureza cultural de outros (ou os inscrevem numa rubrica distinta).

4. A valorização do envolvimento e proximidade

Dois critérios de valorização da cultura erudita foram elencados neste trabalho, *despesa pura* e *distanciamento*; ambos estão relacionados à produção e consumo dos produtos. A

despesa pura envolve tanto o processo de produção, no que se refere ao tempo de dedicação, investimento e difusão, quanto o consumo, considerando não só o gasto monetário para possuir o bem cultural, como também o investimento na formação necessária para a fruição do bem.

O distanciamento, por sua vez, trata mais especificamente da relação entre consumidor e produto — mas não deixa de falar também das características de origem da própria obra. Ele supõe operações de racionalização das emoções, contemplação e afastamento para evitar que sua interpretação seja movida pela percepção emotiva ou sensorial da obra. Em outras palavras, exige um aprendizado de apagamento do corpo para entregar-se à percepção intelectual/racional.

Vemos então que para o cumprimento de ambos os critérios é preciso algum tipo de preparação formal específica para a relação de apreensão do produto cultural:

A disposição estética — que tende a deixar de lado a natureza e a função do objeto representado, além de excluir qualquer reação “ingênua”, ou seja horror diante do horrível, desejo diante do desejável, reverência piedosa diante do sagrado, assim como todas as respostas puramente éticas para levar em consideração apenas o modo de representação, o estilo, percebido e apreciado pela comparação com outros estilos — é uma dimensão da relação global com o mundo e com outros, de um estilo de vida em que se exprimem, sob uma forma incognoscível, os efeitos das condições particulares de existência: condição de qualquer aprendizado da cultura legítima, seja ele implícito ou difuso como é, quase sempre, a aprendizagem familiar, ou explícito e específico tal como a aprendizagem escolar, estas condições de existência caracterizam-se pela suspensão e pelo *sursis*¹⁰ da necessidade econômica, assim como pelo distanciamento objetivo e subjetivo em relação à urgência prática, fundamento do distanciamento objetivo e subjetivo em relação aos grupos submetidos a tais determinismos. (BOURDIEU, 2007, p.54)

Assim, quando os critérios de julgamento da cultura erudita são convocados para justificar o repúdio às práticas culturais dos grupos periféricos¹¹, fica evidente que tais critérios não dão conta de compreender o contexto e as distintas relações com a vida nas quais elas se constituem. Se na cultura erudita pressupõe-se que a produção e aprendizado são desvinculados de qualquer interesse, na cultura de periferia é inerente ao modo de produção a visada do lucro e da captação de novos recursos e investimentos; se a primeira

¹⁰ (*fr.*) Prorrogação, suspensão.

¹¹ A título de exemplo, citamos o artigo de “Crença na cultura de periferia é coisa de gente de miolo mole”, de Reinaldo Azevedo, em 5 de dezembro de 2007, no qual ele diz: “Os nossos antropólogos da maldade não chegam exatamente a se identificar com a “civilização” do morro e da periferia, mas têm por ela um respeito basbaque e reverencial. Lutam para preservá-la da nefasta influência da cultura central, esta nossa – vocês sabem, corroída pelo materialismo, pelo capitalismo e por um moralismo de fachada. Que coisa formidável! Estamos diante da defesa de uma nova forma de apartheid, um dos refúgios do “pensamento” da esquerda contemporânea. Se a tentativa de ver a “cultura da periferia” como um sistema com valores próprios é só coisa de gente de miolo mole, uma banalidade, essa visão “preservacionista” da civilização da miséria pode assumir uma face cruel quando o assunto é, por exemplo, segurança pública”.

pede a contemplação e o distanciamento como modo de acessar a obra, a outra convoca ao engajamento, à participação coletiva. Se na cultura erudita espera-se a supressão das emoções para se compreender as sutilezas e nuances dos produtos culturais, naqueles da cultura de periferia dá-se acento a elas; se a produção da obra pede sua total desvinculação dos desejos e do sentimento do outro, a arte da periferia é feita de apelo, de chamada à identificação, e criação do sentimento de pertencimento comum¹².

A contribuição de dois autores, Walter Benjamin (1985) e Martha Nussbaum (1995), se faz bastante oportuna na crítica ao uso desses critérios como elemento de distinção, desvelando sua natureza de classe. Para eles (por caminhos diferentes), modos de fruição marcados pela necessidade, pela proximidade, pelo sentimento e emoção não apenas podem ganhar validade, como se mostrarem reveladores de novas percepções da vida social.

Benjamin destaca que o sistema de reprodução técnica dos produtos culturais estabeleceu uma relação de proximidade entre os indivíduos e as obras e expandiu os modos de acesso aos bens. Embora o autor destaque que a produção e difusão em larga escala foram responsáveis pela destruição da “aura”¹³ dos objetos de arte, não há motivos para lamentar essa condição, afinal foi esse abalo da tradição, o desenraizamento da obra de sua aparição única e ritual, que inaugurou outro modo de acesso aos produtos culturais:

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 (...) afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda como recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. 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 mostra a recepção “distraída” das massas como diferente, de outra ordem, mas nem por isso inferior. A obra, pela sua reprodutibilidade e acesso

¹² Na maioria das emissões da série de entrevistas *Minha Periferia* e, especialmente no *Central da Periferia*, há grande quantidade de cenas de shows, bailes e apresentações públicas das bandas e grupos musicais. As imagens captadas geralmente mostram uma cena panorâmica das apresentações, mostrando o volume e concentração de pessoas, e também as danças, expressões faciais de alegria, movimentos corporais e o contato físico. Nas entrevistas é destacado o caráter envolvente das músicas, sendo que os participantes e transeuntes são chamados a dançarem juntos quando algum dos entrevistados canta um trecho de alguma música local. Em muitas das emissões é ressaltada a necessidade de geração de renda e empregos pela produção cultural (a título de exemplo citamos a emissão “Mudanças sociais por meio da cultura” (3 de setembro de 2006), no qual são apresentados jovens participantes de um projeto de formação de jovens para a produção de conteúdo midiático).

¹³ Segundo Benjamin, a aura é aquilo 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.

diferenciado, passa a ser absorvida pelas massas por uma relação contínua de proximidade e hábito. É o uso e o contato rotineiros que dão conta dessa nova forma de recepção, realizada por meios táteis e óticos, construindo uma outra relação entre o indivíduo e obra. Assim, a recepção tátil e ótica seria da ordem do habitual, aconteceria pela observação continuada e distraída, pelo convívio e pela proximidade. Este é um *outro* modo de acesso, e existem elementos que só por eles podem ser percebidos,

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) (grifo nosso)

Já Martha Nussbaum (1995) destaca que as emoções são comumente desvalorizadas como forma de intermediação ao mundo, porque são encaradas a partir de duas perspectivas: a de que a emoção é um sentimento irracional em si, logo deveria ser afastada para se chegar à racionalidade (ao conhecimento racional, inteligente do mundo); e uma segunda, que diz que as emoções, embora sejam fruto de uma capacidade intelectual complexa e inteligente, causam distorções no julgamento dos objetos, pois os indivíduos, ao se dirigirem àquilo que lhes suscita emoção, não alcançam uma apreensão objetiva e clara.

Discordando da necessidade (e da validade) dessa apreensão objetiva e desvestida de interesse, a autora argumenta: para emitir um julgamento, sabe-se da impossibilidade de eliminar completamente a emoção em favor da objetividade. No entanto, ainda que isso fosse possível, o julgamento seria incompleto, pois a emoção faz ver elementos que a pura racionalidade objetiva não veria (NUSSBAUM, 1995). Ou seja, em lugar de distorcer e comprometer um pretense julgamento racional e verdadeiro, a emoção se apresenta como *outra forma* de conhecimento, e representa outras possibilidades de abordagem e apreensão dos objetos e do mundo.

Ora, os produtos da cultura produzida pelos grupos populares são sabidamente permeados de sentimento, de resquícios de vivência, e objetivam provocar e partilhar emoções, fazer ligar pela emoção. Isto que os desvalorizaria segundo os critérios que conferem legitimidade somente à fruição desprendida e distanciada pode ser visto, elegendo outros critérios, como instrumento de conhecimento e como forma de instaurar relações.

A análise das práticas culturais dos grupos periféricos e seus produtos identifica muito claramente como eles são marcados por seu contexto de surgimento e pela experiência de vida de seus produtores e praticantes, como eles guardam proximidade com os interesses e as demais práticas dos envolvidos. As produções culturais desses grupos geralmente relatam

aspectos e momentos do cotidiano nas favelas, o relacionamento em comunidade, os relacionamentos pessoais, as aventuras e desventuras amorosas, a sexualidade, os desejos. Elas também refletem e dialogam com as condições de sua inserção na sociedade mais ampla, como as diferenças, o preconceito e o estigma social¹⁴.

Além disso, tais produções estão calcadas em diferentes necessidades, e entre elas, a de captação de recursos; elas despontam também como meio de obter independência financeira tanto para os produtores quanto para o próprio ambiente, por ser um modo de circulação interna de recursos.

O modo de acesso costuma ser realizado pela participação em situações coletivas (bailes, shows e festas) e a emoção é um componente precioso para o engajamento nessas situações, pois elas trabalham com a excitação dos sentidos através do som, ritmos, danças, gestos, cores, expressões, corporeidade. Os trajés e adereços primam pelo exagero nas formas, cores e adornos, visando atrair, convocar, provocar o outro¹⁵.

Com isso, podemos dizer que a produção cultural da periferia possui três características que a distanciam da cultura dominante e marcam sua natureza distinta:

a) está umbilicalmente ligada ao seu contexto de origem e dialoga com as experiências de vida de seus praticantes, aproximando-se assim da relação tátil e habitual anunciada por Benjamim;

b) é marcada por necessidades, se distancia da despesa pura e ganha uma inserção concreta e pragmática em suas vidas;

c) seu modo de acesso e fruição, longe do distanciamento, se caracteriza pelo envolvimento dos participantes, pela expressividade corporal, pelo engajamento e emoção. Em lugar da relação individual e isolada, caracteriza-se por sua natureza essencialmente coletiva.

¹⁴ Na emissão intitulada “O batuque das periferias” (10 de setembro de 2006) é relatado um caso de preconceito, quando Regina Casé pergunta a um dos entrevistados, músico, sobre o que é ruim de morar na favela e ele responde: o preconceito. Ele conta que ao atravessar a rua junto com os colegas do grupo, uma senhora que estava com o carro parado no sinal subiu o vidro. Após isso, a apresentadora perguntou se as pessoas têm medo deles e eles confirmam que sim.

¹⁵ Num dos episódios, “Minha Periferia: Morro de São Carlos, Rio de Janeiro” (26 de agosto de 2006), a apresentadora passa a mostrar as singularidades dos adereços dos moradores da periferia, dando destaque às cores e formas. Lá ela mostra os shorts curtos das garotas que deviam “atrapalhar a construção civil” (Regina Casé, 26/08/2006), os cortes de cabelo personalizados, com desenhos de letras, folhas e formas geométricas, os bigodes e cavanhaques descoloridos, as unhas coloridas com flores. Nas palavras da entrevistada Shirlene, cabeleireira, na periferia, “[o/a cliente] vai vim fazer unha tem que sempre sair com uma florzinha, seja velho, criança, qualquer pessoa... (intervenção de Regina Casé: porque ninguém aqui na favela gosta de nada básico!) Nada básico!”.

Tais características vêm indicar que a entrada dos produtos culturais da periferia no circuito da visibilidade midiática traz mais que um novo gênero: ela tensiona os critérios de legitimidade dominantes¹⁶ e, mais ainda, ela escancara a relação umbilical entre cultura e vida social — aspecto que a cultura dominante sempre buscou mascarar.

5. Apontamentos finais

Finalizando, gostaríamos de retomar e ressaltar o eixo que julgamos oportuno e pertinente aprofundar em nossa reflexão sobre cultura de periferia e, de forma particular, no estudo sobre o programa *Minha Periferia*. Primeiramente, cabe indagar que conceito de cultura, e que critérios de legitimidade estão subjacentes no enquadramento midiático dado a tal produção, e nos estímulos e justificativas acionados pelos sujeitos envolvidos (produtores / consumidores). Interessa-nos perceber em que medida esse quadro traduz – camufla tensionamentos, e o quanto uma “nova produção cultural” se apresenta seja como novidade, seja como questionamento de um quadro hierárquico há muito disposto e estabelecido.

Nesse sentido, o estudo da circulação e ampla divulgação de tais produtos também politiza o conceito de visibilidade midiática, e indica a mídia e outras instituições (como a escola) como instâncias conflitantes na formação cultural das novas gerações.

Finalmente, nosso estudo vai contrapor, a uma visão de cultura que teria sido imposta e legitimada por muito tempo pelas classes dominantes, mas também pela academia (o par cultura-arte, e arte entendida dentro de certos critérios e numa certa hierarquia), uma outra concepção de cultura. Lembrando Williams (1969, 1992), as práticas culturais e seus substratos são resultado da experiência cotidiana dos indivíduos e do mundo em que vivem, e revelam a dinâmica das relações que regem a sociedade. A reivindicação de legitimar as práticas culturais da periferia enquanto cultura ganha força quando se compreende o conceito de cultura não como a expressão máxima da produção intelectual humana, mas como conjunto de relações e práticas significativas que dizem do contexto em que estão inscritas. Também com as contribuições de Certeau (1994), cabe ressaltar que é por meio da cultura, numa atuação tática, que os produtores e praticantes da cultura de periferia têm encontrado meios de sobrevivência e espaço para se posicionar diferentemente numa sociedade cuja ordem

¹⁶ Lembramos que, nesse aspecto, a produção cultural da periferia não está sozinha, e vários outros produtos de característica midiático-massiva também se opõem ao distanciamento preconizado pelos critérios de distinção da “boa” cultura. As relações com outras formas culturais da contemporaneidade, no entanto, não poderão ser desenvolvidas no âmbito deste artigo.

hierárquica lhes é totalmente desfavorável. Seria possível pensarmos num “uso tático” de uma mídia como a Globo? A ver, em nossa pesquisa.

Referências

AZEVEDO, Reinaldo de. A crença na "cultura da periferia" é coisa de gente com miolo mole. **Revista Veja**. São Paulo, 5 de dezembro de 2007. Edição 2037. Disponível em http://veja.abril.com.br/051207/p_116.shtml . Acessado em 14 de janeiro de 2010.

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

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

BOURDIEU, Pierre. PASSERON, Jean-Claude. **Les héritiers: les étudiants et la culture**. Paris: Éditions Minuit, 1964.

_____. **La reproduction: éléments pour une théorie de la violence symbolique**. Paris: Minuit, 1970.

CANCLINI, Néstor-Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Latino-americanos a procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Vol.1 Petrópolis: Vozes, 1994.

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

GLEVAREC, Hérve. La fin du modele 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)

LAHIRE, Bernard. **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

NUSSBAUM, Martha. Les émotions comme jugements de valeur. In: PAPERMAN, P.; OGIEN, R. (dir.). **La couleur des pensées**. Raison Pratique, vol.6. Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995. (p.19-32)

PASQUIER, Dominique. **Cultures lycéennes: la tyrannie de la majorité**. Paris: Éditions Autrement, 2005.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.