

36° Encontro Anual da Anpocs

Mesa-redonda 01

A indústria cultural na produção de memórias e identidades coletivas

O Núcleo Guel Arraes e a consagração cultural da “periferia”

Maria Eduarda da Mota Rocha

Profa. do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE

RESUMO

Desde a década de 1980, uma geração de artistas e intelectuais tem contestado a oposição entre “alta” e “baixa” culturas e se valido de seu capital midiático para produzir programas de TV em que desponta uma nova estrutura de sentimentos anti-intelectualista, apegada ao valor da “diversidade”, refratária ao nacionalismo, ao partidarismo e a uma visão tradicionalista de “povo”. Esta geração tem no Núcleo Guel Arraes (NGA), da Rede Globo, um espaço institucional e simbólico muito importante. Para entender esta estrutura de sentimentos e apontar de que maneira ela ecoa e intensifica uma mudança no campo cultural brasileiro, este artigo está dividido em três itens que tratam, respectivamente: da constituição de um campo cultural marcado pela dualidade entre a “alta” e a “baixa” culturas no Brasil, da estrutura de sentimentos dos artistas e intelectuais abrigados no NGA e da contestação da dualidade entre a “alta” e “baixa” culturas através da visibilidade midiática da periferia, sobretudo a partir do programa dominical *Esquenta*, da Rede Globo.

Palavras-chave: Núcleo Guel Arraes, periferia, campo cultural, pós-modernismo

Introdução

Desde a década de 1980, uma geração de artistas e intelectuais tem contestado a oposição entre “alta” e “baixa” culturas e se valido de seu capital midiático para produzir programas de TV em que desponta uma nova estrutura de sentimentos anti-intelectualista, apegada ao valor da “diversidade”, refratária ao nacionalismo, ao partidarismo e a uma visão tradicionalista de “povo”. Esta geração tem no Núcleo Guel Arraes (NGA), da Rede Globo, um espaço institucional e simbólico muito importante. Para entender esta estrutura de sentimentos e apontar de que maneira ela ecoa e intensifica uma mudança no campo cultural brasileiro, este artigo está dividido em três itens. No primeiro, temos a apresentação de alguns marcos importantes da constituição de um campo cultural marcado pela dualidade entre a “alta” e a “baixa” culturas no Brasil. A estrutura de sentimentos dos artistas e intelectuais abrigados no NGA é analisada no segundo item, a partir de uma pesquisa realizada em conjunto com Yvana Fachine, que contemplou entrevistas com Guel Arraes e a consulta a fontes secundárias

obtidas em livros, sites, revistas e dissertações sobre o tema. Finalmente, é possível discutir a contestação da dualidade entre a “alta” e “baixa” culturas através da visibilidade midiática da periferia, que é um dos desdobramentos mais importantes daquela estrutura de sentimentos. Esta análise versa principalmente sobre o programa dominical *Esquenta* exibido em 24 de junho de 2012, selecionado em função da riqueza do material que disponibiliza para o tratamento daquela questão.

Antes de mais nada, cabe justificar o uso do conceito de “estruturas de sentimento”. Ele foi apresentado por Raymond Williams como uma alternativa aos conceitos de “ideologia” e de “visão de mundo” que, segundo ele, estariam restritos às crenças sistematizadas de um grupo ou classe social (2000, 154). Mais abrangente, a estrutura de sentimento inclui “os valores tão como são vividos ativamente” e a dimensão afetiva da consciência, sem deixar de lado as crenças formais que também fazem parte dela. Além disso, seu caráter mais fluido está ligado também ao fato de que se volta a processos em formação, ainda não institucionalizados em projetos e manifestos, mesmo que seja mais reconhecível *a posteriori*, como um certo ar de família presente nas obras de artistas e intelectuais que respondem às mudanças de seu tempo a partir de valores partilhados. Ela pode se manifestar como sentimentos e ritmos específicos, tipos de sociabilidade e figuras semânticas (formas e convenções) recorrentes no interior das obras (2000, 156). No caso do Núcleo Guel Arraes, a análise aqui proposta tenta mostrar que as características da estrutura de sentimentos dos seus artistas e intelectuais já estavam presentes nas suas produções anteriores ao ingresso na Globo. Ao mesmo tempo, a formação do Núcleo e seus desdobramentos marcam uma institucionalização daquela estrutura de sentimentos que vai assumir, cada vez mais, a forma de um projeto estético-político analisado no final do artigo, especialmente visível na atuação do próprio Guel Arraes, do antropólogo Hermano Vianna e de Regina Casé. Isto nos coloca diante de um segundo aspecto importante do conceito de estrutura de sentimentos: o da relação entre o grupo, a geração e a sociedade. Ele aponta para formas e convenções artísticas entendidas como “elementos inalienáveis de um processo material social”, como “uma formação social de tipo específico que por sua vez, pode ser definida como articulação de estruturas de sentimento que, como processos vividos, são experimentadas muito mais amplamente” (2000, 156). Temos, assim, um conceito aplicável a diferentes dimensões da organização social. Em primeiro lugar, em sentido mais rigoroso, ele distingue a

produção de um grupo particular de artistas e intelectuais. Em segundo lugar, “já que o que estamos definindo é uma qualidade particular da relação e da experiência social, historicamente distinta de quaisquer outras qualidades particulares, que determina o sentido de uma geração e de um período” (2000, 157), ele tem uma dimensão temporal que permite pensar a sucessão entre as distintas gerações. E, por fim, deixando em aberto a questão de determinar o tamanho da influência deste grupo na formação de uma nova estrutura de sentimentos, o fato de que esta simboliza uma experiência social particular expande o seu significado muito além deste grupo, alcançando, teoricamente, o conjunto da sociedade em que aquela experiência tem lugar. A estrutura de sentimentos do NGA parece expressar, a partir de valores particulares, o desgaste do cânone modernista, notadamente da aceitação incontestada da oposição entre “alta” e “baixa” culturas. Por isso, convém partir deste ponto.

1 – A dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no campo cultural brasileiro

A modernidade assistiu ao surgimento das categorias “erudito” e “popular” como trincheiras simbólicas que serviram, durante muito tempo, para diferenciar a produção cultural consagrada daquela incapaz de dotar os seus consumidores dos signos de distinção tão preciosos em uma sociedade de crescente mobilidade e anonimato. Bourdieu analisou a formação do campo cultural e a maneira como o capital simbólico atrelado às obras consagradas no interior deste campo atuava na produção e reprodução das desigualdades sociais, funcionando como um marcador poderoso de classe ao distinguir os consumidores da “alta cultura” dos demais mortais comuns (1982, 2007). Portanto, a dinâmica do campo cultural repercute diretamente na distribuição diferencial de prestígio entre as classes sociais e, por sua vez, é afetada pelas disputas que estas mesmas classes sociais travam em outros campos.

Ao longo do século XIX, a “alta cultura” serviu para distinguir os burgueses e os segmentos ilustrados das classes médias daqueles mais recém-chegados às disputas por riqueza, prestígio e poder nas cidades, que cresciam ao ponto de tornar pouco eficazes mecanismos mais antigos de distinção social, como o nome de família ou mesmo o capital econômico em estado puro. Isto significou a difusão de categorias mais rígidas de classificação da cultura e a imposição de uma distância maior entre a produção erudita e popular, em termos do prestígio alcançado por cada uma delas. O surgimento de

instâncias de consagração, como museus, galerias e revistas, reforçou as fronteiras entre os diferentes tipos de produção, atenuando os processos de circularidade cultural que caracterizaram a Idade Média (Bakhtin, 2008, Ginzburg, 1987).

Por outro lado, paralelamente à constituição do campo de produção erudita, teve lugar um processo de “nivelamento cultural” que forjou um novo espaço de produção e consumo de formas simbólicas, constituído em função de um público consumidor emergente identificado como classe média (Cohn, 1973, 55). Este universo cultural, em formação na Europa desde pelo menos o século XVIII, foi estendendo suas fronteiras e ocupando espaços até então destinados às culturas populares ou à produção cultural voltada à elite cortesã. O resultado foi um novo compromisso entre as camadas populares e a burguesia tornada elite hegemônica. Barbero identifica o mesmo processo através do qual a cultura de massa veio a ser este âmbito de integração das camadas inferiores à sociedade urbano-industrial, integração esta mais simbólica do que propriamente material ou política (1987, 134). Não se trata da aniquilação de matrizes culturais populares ou mesmo eruditas, mas de seu redirecionamento rumo à composição da hegemonia burguesa. Esta hegemonia pautou-se fortemente na integração das camadas populares ao mercado de bens materiais e simbólicos, adensando aquele público identificado por Cohn. Porém, ao mesmo tempo em que crescia um mercado cultural voltado ao grande público, no campo de produção erudita, as fronteiras entre a “alta” e a “baixa” cultura eram estabelecidas e legitimadas em um grau sem precedentes.

No Brasil, a dualidade entre cultura erudita e popular se estabeleceu mais fortemente a partir da institucionalização de um cânone modernista no campo cultural, nas décadas de 1920 e 1930. O marco principal deste processo foi, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna realizada em 1922. Na primeira geração de modernistas, o primitivismo, que na Europa significava a fuga do familiar ao exótico, foi ressignificado como a busca pelas raízes de uma cultura nacional em formação (Cândido, 1965). Deste modo, as linguagens das vanguardas europeias mais cosmopolitas eram postas a serviço do projeto de construção nacional, que passava a ser, juntamente com o primado da inovação formal, um traço forte do modernismo brasileiro a se prolongar nas gerações seguintes, apesar das divergências tanto no interior de cada geração quanto entre elas. Em meio às tensões entre cosmopolitismo e localismo que, segundo Cândido, caracterizam a vida cultural brasileira (1965, 45), o foco na identidade nacional tornou-se o eixo da

conversão do modernismo em projeto ideológico nos anos 1930, para além da sua dimensão propriamente estética. Isso ficou particularmente visível na crescente preocupação de registro das manifestações populares com vistas à pesquisa das raízes da cultura brasileira e na sua dignificação a partir deste propósito (Lafetá *et al.*, 2000), de maneira que, cada vez mais, era a produção urbana e comercial que passava a preencher a categoria de “baixa cultura”.

Neste contexto, o nacionalismo contribuiu para legitimar e por em diálogo o erudito e o popular, ao fazer deste último a matéria-prima para as experimentações de artistas modernistas em busca da forma adequada ao “conteúdo nacional”. Mas as trocas efetivas entre as formas populares e eruditas de cultura não impediram que estas produções fossem categorizadas como tipos essencialmente diferentes, o primeiro, voltado à inovação formal, o outro, engessado na tradição, sob domínio do folclorismo.

Ao tratar da vida cultural da cidade de São Paulo na década de 1950, Maria Arminda do Nascimento Arruda descreve o momento seguinte do modernismo brasileiro, quando este se enraíza, envereda para muitas outras linguagens além da literatura e ganha instituições e eventos que passam a dar suporte à sua difusão ampliada, como o MAM e a Bienal de São Paulo. O primado da inovação formal e o tratamento das tensões entre o tradicional e o moderno marcaram diferentes expressões da vida cultural paulistana no período e, como tal, reatualizaram e institucionalizaram o cânone modernista da cultura em um grau sem precedentes, para além das rupturas explícitas com relação às primeiras gerações de modernistas, cujas linguagens passavam a ser vistas como rotinizadas (2001, 24). O elo de continuidade pode ser identificado na experimentação estética e na centralidade do problema da construção nacional, em ambas as gerações, apesar da sua diversidade interna. Em meio aos debates sobre “realismo, figuração, abstracionismo, expressão social, nacional e internacional” (2001, 18), a cifra “modernista” foi adquirindo, até pelo menos as últimas décadas do século XX, um valor que nenhuma outra possuía no campo cultural brasileiro, passando a ser sinônimo de “alta cultura” entre nós.

Em um campo cultural marcado pela dualidade entre o erudito e o popular, cada um com sua forma e seu grau de legitimação específicos, uma outra vertente permanecia excluída das preocupações do Estado e dos intelectuais de inclinação modernista.

Estamos falando daquela cultura de base urbana e comercial descrita por Cohn e Barbero, que crescia vertiginosamente desde as primeiras décadas do século XX e que colocava uma outra figuração do “popular”, não mais circunscrito ao rural e ao tradicional. Em torno dela foi traçada uma “linha sanitário-defensiva”, como demonstra Wisnik, tratando especificamente da música. Analisando a produção musical brasileira da primeira metade do século XX, ele aponta uma aliança entre os pólos erudito e folclorista que deixava de fora a música popular urbana comercial e a erudita europeizante, descartadas porque não passavam no teste de “autenticidade” quanto ao seu caráter nacional (1982, 134). Desde os anos 1940, portanto, a afirmação de um cânone modernista de cultura veio de par com o surgimento de uma música comercial baseada nos meios de comunicação, carente de legitimidade e de atenção por parte das políticas culturais estatais, voltadas a uma visão essencializante de “povo”, melhor representada pelo folclore.

A este respeito, é importante registrar que, na década de cinquenta, esta representação do “povo” sofreu uma inflexão entre os artistas e intelectuais de diferentes posições políticas e o conceito de cultura passou a ser associado também à transformação social. Essa chave de interpretação tomou corpo no âmbito do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão formulador das principais doutrinas do governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961). Ela influenciou de modo decisivo as gerações seguintes, em especial na atuação do Centro Popular de Cultura (CPC), de inspiração comunista. Segundo tal visão, seria através de uma ‘cultura popular’ e nacional que ocorreria a tomada de consciência política do povo. Mesmo após o golpe militar de 1964, quando teve fim as atividades destes grupos, conceitos políticos e filosóficos forjados naquela época encontrou popularidade nos setores de esquerda (Ortiz, 2006).

Existia, portanto, uma tensão entre passado e futuro na maneira como os produtores e gestores concebiam a cultura popular. Marcelo Ridenti identifica a raiz desta tensão no caráter “romântico-revolucionário” da estrutura de sentimentos que caracterizava artistas e intelectuais brasileiros até, pelo menos, a década de 1970. Presente em posições à esquerda e à direita do espectro político, esta estrutura de sentimentos dita a preocupação em buscar no “povo” a matéria-prima para uma construção nacional que pode ser concebida tanto em termos conservadores quanto progressistas (2005, 237). Entretanto, em nenhuma destas perspectivas eram respaldadas

as produções que já integravam as linguagens e conteúdos populares à lógica do mercado. Neste sentido, “popular” referia-se ainda a uma visão tradicionalista de povo.

Talvez por isso a sociologia brasileira tenha demorado tanto a tratar da cultura popular urbana de base comercial, só despertando depois que ela passou a ser produzida por uma indústria cultural mais racionalizada e integrada nacionalmente, nas décadas de 1960 e 1970, sob a tutela do Regime Militar. Segundo Ortiz, até então, a temática da “cultura de massas” era ofuscada por aquelas da cultura popular e da identidade nacional (1988, 15). O problema da formação nacional, deste modo, se desdobrava na busca por uma identidade brasileira mais facilmente localizável nas culturas erudita, de matriz modernista, e popular. Mas isso significava deixar de lado o fato de que a indústria cultural começava a remodelar profundamente o contexto no qual ambos os tipos de produção cultural passaram a existir.

Somente a partir da década de 1970, surgiu na USP um conjunto de estudos que tentavam dar conta das transformações trazidas pela consolidação de uma indústria cultural no país, na esteira da tese de doutoramento de Gabriel Cohn (1973)¹. Mas seus autores foram migrando para outros temas e a sociologia da cultura brasileira seguiu priorizando intelectuais e artistas situados fora do campo da indústria cultural. Indicativo deste fato é a análise que Maria Arminda do Nascimento Arruda apresenta, em uma coletânea da Anpocs, sobre a sociologia da cultura no Brasil, em que fica patente a proeminência de uma sociologia dos intelectuais de corte modernista (2010).

O problema é que, desde pelo menos a década de 1980, surgem indícios de mudanças significativas no campo cultural brasileiro, notadamente o desgaste de um cânone modernista e a legitimação crescente de formas de produção mais próximas às linguagens e aos formatos da indústria cultural. O quadro mais geral destas mudanças talvez possa ser descrito como a consolidação do pós-modernismo no Brasil, a partir das contribuições de Fredric Jameson. Segundo este autor, menos do que um estilo ou um

¹ É conhecida a iniciativa anterior de Luiz Costa Lima para a divulgação no Brasil de teóricos que abordaram a comunicação. Mas ela parece ter um caráter mais acidental quando contrastada com a produção uspiana sobre o tema, bem mais ampla e longeva. Destacam-se, nesta produção, os trabalhos de Maria Arminda do Nascimento Arruda, Gisela Taschner, Waldenyr Caldas, Ciro Marcondes Filho e Orlando Pinto Miranda, muitos dos quais lastrearam a análise mais geral que Renato Ortiz apresentou sobre a consolidação da indústria cultural no Brasil em “A moderna tradição brasileira”.

conjunto de estilos dominantes nos diferentes ramos da cultura, o pós-modernismo é “a lógica cultural do capitalismo tardio” (1996). Neste sentido, o termo “pós-modernismo” descreve o momento em que os antigos enclaves modernistas são penetrados definitivamente pelas formas e linguagens oriundas da indústria cultural, sendo, assim, integrados também à lógica mais geral de produção de mercadorias do ponto de vista da constituição mesma das obras, e não somente da sua circulação através do mercado. É importante lembrar que o modernismo não esteve isolado dos meios de comunicação e muito menos, do mercado, mas sua institucionalização tanto nos países centrais e quanto Brasil ignorou esse contato e demarcou limites bastante estreitos entre a “alta” e a “baixa” culturas, limites estes que a lógica cultural do capitalismo tardio torna problemáticos. A apropriação de técnicas publicitárias pelo concretismo brasileiro talvez seja o exemplo mais gritante entre nós. De todo modo, segundo Huyssen, “o pós-modernismo deixou descobertas dimensões do próprio modernismo que as codificações institucionais e intelectuais do dogma modernista da Guerra Fria haviam esquecido ou reprimido: temas relacionados (...) coma tensão entre o político e o estético, com a mescla com os meios de comunicação, etc.” (Huyssen, 2010, 12). Então, para além de uma dualidade simplificadora entre o modernismo e o pós-modernismo já criticada por Huyssen (2002), o recurso a este como lógica cultural do capitalismo tardio nos ajudará a entender a atuação do Núcleo Guel Arraes na cultura brasileira.

Uma questão teórica importante é a de saber em que medida, neste contexto, a dinâmica do campo cultural descrita por Bourdieu se verifica, notadamente no que diz respeito à subordinação incontestada do campo da indústria cultural ao campo da produção erudita (1982). Segundo aquele autor, a indústria cultural tende a vulgarizar as obras eruditas e, no momento mesmo em que as tendências estéticas migram de um campo a outro, perdem seu valor como signos distintivos. Ele diz:

“Verifica-se que o sistema da indústria cultural tende a realizar em bases explícitas as operações segundo as quais sempre se elaborou o que se denomina de arte popular (sistema de bens culturais consumidos pelas classes populares nas sociedades estratificadas do ocidente europeu) e que não passa, no essencial, de uma arte erudita de uma época anterior, sistematicamente reinterpretada em função de um tipo determinado de uso social”. (Bourdieu, 1982, 142).

Apesar de matizar essa posição no mesmo texto, reconhecendo que a cultura popular é mais próxima da “arte média” produzida pela indústria cultural pelo critério da maior acessibilidade, Bourdieu reafirma que aquela arte é um substituto degradado e desclassificado da cultura legítima (1982, 142). Portanto, a teoria bourdieusiana do campo cultural supõe a existência de instrumentos muito eficazes de preservação do monopólio da legitimidade cultural pelos dominantes no interior do campo da produção erudita e por este campo no confronto com a indústria cultural. O caso brasileiro coloca alguns problemas para esta teorização. Aqui, como mostrou Sérgio Miceli, os meios de comunicação tiveram um papel decisivo para a unificação do mercado de bens simbólicos e a disseminação de um arbitrário cultural dominante, uma vez que historicamente ocuparam um vácuo deixado pela ausência de um sistema de ensino universal e de qualidade, a quem caberia disseminar o reconhecimento daquele arbitrário entre as classes mais baixas (1982; 1984). No momento de consolidação de uma indústria cultural brasileira, o déficit de escolarização de uma grande parcela da população impedia um maior aproveitamento da produção erudita pelo projeto de imposição “pedagógica” da cultura dominante (Miceli, 1982, 184). Este projeto encontrou na indústria cultural um suporte muito mais adequado, na medida em que pode atuar em larga escala, já que, para tanto, não demanda uma generalização do acesso à escola de qualidade. Nas palavras de Miceli: “os meios de comunicação de massa constituem, no interior de uma formação social como a brasileira, cujo mercado material e simbólico não se encontra unificado, os instrumentos estratégicos a serviço de uma segunda ação pedagógica que consiste em ressocializar amplos contingentes pela imposição de um habitus de classe ‘dominante’” (1982, 213). Tratando de um contexto particular, mostrei como a publicidade atuou no sentido de representar esse habitus de classe sobretudo em termos de padrões de consumo, conformando uma situação em que a superioridade das classes dominantes, mesmo do ponto de vista simbólico, tende a se expressar mais em termos de acesso a bens e serviços mais caros do que na demonstração de um gosto erudito, para muitos, sequer reconhecível como tal (Rocha, 2002). Apesar desta ressalva, a formação do campo cultural e a institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil aconteceram sob a batuta de um cânone modernista. O interesse, aqui, é o de trazer elementos empíricos que nos permitam discutir esta questão mais geral, tentando analisar a estrutura de sentimentos de uma nova geração de artistas e intelectuais com forte atuação na mídia que tem tornado mais problemática a *doxa*

modernista mesmo naqueles âmbitos de atuação em que seu domínio era incontestável, a saber, o campo de produção erudita e as políticas culturais do Governo Federal.

2 – O Núcleo Guel Arraes: estrutura de sentimentos e atuação midiática

Por várias razões, o Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de televisão, é um ponto de observação privilegiado para observar estes processos. Em primeiro lugar, é indicativo da emergência de uma nova estrutura de sentimentos predominante entre artistas e intelectuais desde cedo socializados pela indústria cultural, e que ganharam espaço profissional a partir da década de 1980, em contraponto com a geração anterior marcada por uma estrutura de sentimentos de brasilidade revolucionária (Ridenti, 2000). Isto significa que as pretensões vanguardistas e as linguagens da mídia podem estar lado a lado entre os membros desta geração. Em segundo lugar, atestam que o capital midiático pode, sim, ser reconvertido em capital simbólico a contestar a legitimidade do cânone modernista em outros âmbitos, notadamente o cinema e as políticas culturais. Tais artistas e intelectuais atuam no sentido da superação daquela dualidade entre uma concepção modernista de cultura erudita e uma visão mais estática de cultura popular e, neste sentido, clamam por uma redefinição do próprio campo cultural brasileiro ao transferirem o montante de capital simbólico de que dispõem para gêneros pouco consagrados naquele campo, como o funk, o tecnobrega, o hip hop.

O NGA atuou como uma porta de entrada, na Globo, para artistas e intelectuais ligados a circuitos de produção reconhecidos como independentes, nas áreas do vídeo, do teatro e do jornalismo. A assimilação de artistas pela indústria, como mostrou Ridenti em relação à TV e como demonstrei em relação à publicidade (Ridenti, 2000, 324; Rocha, 2010, cap. 1), se intensifica desde, pelo menos, a década de 1960, mas tem no Núcleo Guel Arraes um ponto de culminância, uma vez que tal incorporação dos produtores culturais se faz de maneira expressa e propositada, de modo a fornecer à Globo um espaço de experimentação e uma legitimidade muito necessários no contexto de crescente contestação de seu poder, tanto no mercado televisivo quanto na sociedade civil.

Em outra ocasião, tratei das razões econômicas e políticas que levaram a Globo a abrir este espaço de experimentação através do Núcleo Guel Arraes (Rocha, 2008a). Mudando a perspectiva, é importante analisar as concepções sobre política e cultura desta geração de artistas e intelectuais, bem como as suas motivações para introduzir estas

concepções na TV, na forma de programas que atendem ao duplo critério de boas médias de audiência e reconhecimento de críticos (Machado, 2000).

Começemos pelo próprio Guel Arraes. Enquanto outros de sua geração viviam gradualmente as mudanças da sociedade brasileira nos anos 70, Guel Arraes topou com elas subitamente na sua volta ao Brasil no final de 1979. Isso impôs uma nota singular em sua biografia, tanto mais porque Guel respondeu reelaborando, de maneira muito consciente, a sua formação política e cultural, as influências do Cinema Novo, de Jean Rouch e do pai, Miguel Arraes, político exilado no pós 1964. Todo esse legado perdeu o chão quando, na volta ao Brasil, ele encontrou uma indústria cultural consolidada, uma geração de criadores refratária ao nacional-popular e à política partidária, um certo clima de “desbunde” festivo em que ecoavam as contraculturas da década de 1960.

Miguel Arraes de Alencar Filho viu-se, indiretamente, condenado ao exílio quando o pai foi deposto pelo regime militar em 1964. Da Argélia, país que abrigou a família Arraes, Guel partiu para a França, onde realizou seus estudos universitários em antropologia. No curso, teve o primeiro contato com o cinema. Buscou, então, dos 18 aos 25 anos, uma formação quase autodidata nessa área. Assistia às sessões da Cinemateca Francesa, admirava os cineastas russos, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo. Sofreu, também, grande influência de Jean Rouch, um dos criadores do “cinema verdade” e diretor do Comitê do Filme Etnográfico, onde entrou em 1973, como estagiário, e acabou trabalhando até 1979, quando deixou Paris.

De volta ao Brasil, na virada do ano de 1980, Guel foi morar no Rio de Janeiro, onde trabalhou com a produção de curta-metragens até surgir a oportunidade de atuar como assistente de câmera no filme *O Beijo no Asfalto* (1980), de Bruno Barreto. Durante as filmagens, conheceu o ator Tarcísio Meira e, através dele, foi apresentado ao então diretor da Globo Paulo Ubiratan. Partiu dele o convite para estagiar na Rede Globo. Seu aprendizado na TV começou justamente com um dos seus formatos mais conservadores: a telenovela. Trabalhando diretamente com o escritor Silvio de Abreu e com o diretor Jorge Fernando, Guel colaborou, entre 1981 e 1985, com a direção de três novelas: *Jogo da Vida*, *Guerra dos Sexos* e *Vereda Tropical*, marcadas por sua natureza paródica, um característica de vários outros programas dirigidos depois por Guel. Foi nessa época que ele se abriu para novas influências: de um lado, o cinema primitivo,

mudo e burlesco europeu; de outro, as chanchadas brasileiras e os programas da TV Viva de Olinda. Juntando as novas e as velhas influências, Guel estava pronto para dirigir o seu primeiro seriado, *Armação Ilimitada*. Depois dele, veio o humorístico *TV Pirata*. Os dois programas foram um marco na linguagem da TV brasileira e alavancaram a sua bem sucedida carreira na Rede Globo. Em 1991, ele assumiu o comando do núcleo que leva seu nome, no qual vem trabalhando, desde então, como diretor, roteirista e produtor artístico. A partir de 1999, Guel conciliou o trabalho na TV com o cinema, passando a atuar como diretor, roteirista ou produtor em filmes como *O Auto da Compadecida* (1999), *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *O Coronel e o Lobisomem* (2005), *A Grande Família* (2007), entre outros.

Vejamos como Guel descreve sua formação:

Eu vivi em um ambiente extremamente politizado. Acho que o interesse pelo cinema veio como uma alternativa para conciliar uma identificação, de certo modo, com os ideais políticos do meu pai, e com a vontade de todo filho de se diferenciar do pai, seguindo seu próprio caminho. Havia, ainda, a influência grande do Cinema Novo, pelo qual me apaixonei. Por isso, me senti na obrigação de fazer um cinema político, de alguma maneira. O cinema do Rouch apontou caminho novo para mim. Era um cinema voltado para a realidade social, mas não tinha um conteúdo político partidário. Eu acho que foi isso o que mais me encantou: com esse tipo de filme, eu não precisaria jogar fora o que tinha aprendido em casa, o olhar interessado pelas manifestações populares, mas também não precisava me ocupar do documentário engajado politicamente, que não me interessava, até pela vontade de me diferenciar (entrevista concedida à autora em 2007 e disponível, na íntegra, em FECHINE *et al.*, 2008).

Sua fala sugere uma reelaboração que, talvez de uma maneira menos drástica, foi necessária a muitos de sua geração: de um lado, o Cinema Novo e o pai, com seu engajamento político direto e sua aposta numa figura mais uniforme de povo, de matiz rural; de outro, o desejo de imprimir uma marca pessoal em sua trajetória e as influências de um contexto renovado, em que aquelas aspirações revolucionárias pareciam deslocadas diante da solidez do capitalismo, da crise da esquerda tradicional e da sua crítica pelos movimentos contraculturais da década de 60. Estes últimos contribuíram muito para o descrédito dos mecanismos e objetivos da política institucionalizada, e tinham muito mais na arte do que no partido ou no sindicato, o seu canal de expressão. O temor de fazer uma “arte partidária” que Guel manifesta é partilhado com muitos de sua

geração e traça uma primeira diferença importante em relação àquela “estrutura de sentimentos de brasilidade revolucionária”, do período anterior.

Chegando ao Rio, Guel deparou-se com o “desbunde” e sua desconfiança para com o nacional-popular, já bastante convertido em ideologia durante a ditadura. Os movimentos contraculturais da década de 60 repercutiam no cenário nacional de modo que a transformação social e seus agentes deixavam de ser pensados em termos estritamente classistas para dar lugar a uma visão mais diversificada e mais fragmentária da política. De início, seu trabalho de co-direção em novelas não deixava muito espaço para a manifestação dessas ambigüidades de criador, formado dentro de uma visão política e cultural com ecos esquerdistas, atuando no seio da indústria cultural. Pelo contrário, funcionou como uma verdadeira ressocialização em que sua formação cinematográfica foi convertida em recurso para a construção de narrativas televisuais. Porém, quanto mais espaço ele ganhava dentro da Globo, mais o seu trabalho expressava a busca por um caminho em que aquele legado do cinema político e etnográfico pudesse ser reelaborado substantivamente e conciliado com a demanda por audiência. Neste projeto, ele não esteve sozinho. Pelo contrário, funcionou como um articulador entre a Globo e profissionais de diferentes áreas da produção cultural.

Em torno de Guel Arraes, formou-se um grupo de profissionais dentre os quais se destacam os diretores e roteiristas Claudio Paiva, Jorge Furtado e João Falcão; o antropólogo Hermano Vianna; os atores e criadores Regina Casé, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães. Segundo o próprio Guel, agora essa “turma tem várias turmas” dentro do NGA, tais como a trupe humorística do *Casseta & Planeta* e a equipe reunida em torno da atriz Denise Fraga e dos diretores/roteiristas Roberto Torero e Luiz Villaça.

O NGA foi o ponto de convergência de artistas oriundos de três polos diferentes de produção cultural: o teatro alternativo do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o vídeo independente e o jornalismo nanico do *Casseta Popular* e do *Planeta Diário*. Yvana Fachine apresenta uma análise bastante detalhada da formação do grupo e das trajetórias de seus membros (2008). Aqui faremos apenas uma síntese de maneira a ressaltar algumas características da estrutura de sentimentos que marcam esta geração de artistas abrigada no NGA.

Do jornalismo alternativo veio Cláudio Paiva, um dos roteiristas mais importantes do NGA, que trabalhou como redator no *Pasquim* e fundou o *Planeta Diário* em 1984,

um tabloide de humor. Reinaldo e Hubert também trabalharam no *Pasquim* e, juntamente com Paiva, participaram da revista *Casseta Popular*, que, desde 1978, era publicada por estudantes de engenharia da UFRJ, ligados ao PCB, entre eles, Beto Silva, Helio de La Peña e Marcelo Madureira, aos quais se juntaram, em 1980, Claudio Manoel e Bussunda. Hélio de La Penã lembra que decidiram criar o “jornalzinho” justamente para “sacanear” com os caras “sérios” e “sisudos” com os quais disputavam espaço no movimento político estudantil, e aqui temos outra vez a reformulação da idéia de liberdade em termos cada vez menos partidários, idéia esta que já vimos expressa por Guel Arraes e que caracteriza a estrutura de sentimentos deste grupo (2005, 16).

Voltando à formação do grupo, as duas publicações citadas mantinham o mesmo espírito de sátira política e de costumes. Parodiando a própria imprensa, a *Casseta Popular* chegou a estampar na capa a manchete “Caçador de maracujás”, em alusão ao então candidato à presidência do Brasil, Fernando Collor de Mello. Também criavam legendas absurdas para fotos verdadeiras e publicavam anúncios publicitários de produtos que não existiam. O próprio título do *Planeta Diário* é uma alusão ao jornal em que trabalhava o personagem Clark Kent, o super-homem. Aqui é possível destacar uma segunda característica da estrutura de sentimentos desta geração de artistas e intelectuais: o diálogo mais intenso com os temas, técnicas e formatos da indústria cultural, o que, em última instância, acaba tornando problemática a distinção entre “alta” e “baixa” cultura, já que temos uma produção abrigada no seio da indústria cultural, mas que não abdica de uma justificação política e estética em certo sentido semelhante a das vanguardas modernistas. Por um lado, este grupo recupera o projeto de representar os “oprimidos”, não mais situados no mundo rural e tradicional, mas nas periferias das grandes cidades, o que está em compasso com a urbanização da sociedade praticamente completada na década de 1980. Por outro lado, estes artistas e intelectuais tampouco renunciam ao primado da inovação estética, mesmo que agora tenham muito mais dificuldades em negociá-lo com os ditames da estrutura burocrática e capitalista na qual tem lugar a sua produção. De todo modo, como mostra Hyussen, no contexto do pós-modernismo, as diferentes produções culturais dificilmente podem ser diferenciadas por sua distância ou proximidade em relação ao mercado, uma vez que mesmo as vertentes de público mais reduzido se apóiam em circuitos comerciais (2010, 42).

Ainda sobre o filão do jornalismo nanico na formação do NGA, aqueles dois grupos convergiram para constituir o *Casseta e Planeta*, com exceção de Cláudio Paiva,

contratado pela Globo desde 1987, que preferiu atuar sozinho como roteirista. Atualmente, é redator-final de *A Grande Família*, o mais longo e bem sucedido programa do grupo em termos de audiência². Já a trupe Casseta & Planeta ganhou programa próprio, o *Casseta & Planeta Urgente!*, em 1992, inicialmente, produzido pelo Núcleo Walter Lacet, e transferido para o NGA em 1998. O tipo de humor praticado pelo *Casseta*, segundo seu diretor de José Lavigne tem uma relação direta com o “teatro besteiro” dos anos 80, no qual ele próprio se formou, assim como Pedro Cardoso, que colaborou com o programa e é um nome muito atuante no Núcleo.

O vídeo independente dos anos 1980 foi outra fonte profícua de profissionais para os projetos do Núcleo Guel Arraes, em especial, Marcelo Tas, Fernando Meirelles, Sandra Kogut e, claro, Jorge Furtado. Os dois primeiros fundaram a produtora Olhar Eletrônico, responsável por uma das primeiras experiências de parceria entre a televisão comercial e a produção videográfica no Brasil. Sua marca principal era a paródia às propostas, personagens e procedimentos da TV, como nos célebres quadros em que Ernesto Varela, personagem de Tas, entrevistava políticos no Congresso Nacional. Essa sátira aos meios a partir dos meios, presente tanto no jornalismo nanico do *Casseta* quanto nesta vertente do vídeo independente, se manifesta claramente no *TV Pirata*, programa fundamental para que o NGA adquirisse uma assinatura própria.

A TV Viva, de Olinda, Pernambuco, também influenciou o Núcleo através de seu próprio criador. Ela consta como a primeira televisão de rua brasileira direcionada aos movimentos sociais. Segundo Fechine, em meados dos anos 90, a TV Viva produzia, a cada 15 dias, um programa de variedades que era exibido em telões nos bairros periféricos do grande Recife (2008, 24). Tal proposta convergiu com a formação voltada ao vídeo etnográfico que Guel Arraes adquiriu em contato com o diretor Jean Rouch. Uma abordagem mais antropológica de temas e personagens se manifesta, por exemplo, no *Programa Legal* que, misturando humor e documentarismo, abordou desde os bailes funk da periferia às festas de debutante. Com um espírito semelhante, o *Brasil Legal*, dirigido por Sandra Kogut, mostrava “diferentes regiões do país a partir de valores e vivências de seus personagens – tipos divertidos e inteligentes, como Mário Pezão, ex-

² Por sua repercussão e apelo popular, traduzidos em audiência, Guel costuma chamar *A Grande Família* de “a nossa novela” (Fechine, 2008, 21).

menino de rua e cantor de rap; D. Flora, neta de índios e vendedora de ervas ou Glauber Moscabilly, adepto do rock dos anos 60” (Fechine, 2008, 25).

Já a parceria com Fernando Meirelles culminou com o episódio *Palace II*, exibido no final de 2000, dentro da série *Brava Gente*. Ele funcionou como uma preparação para o filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Meirelles, que, por sua vez, orientou a produção do seriado *Cidade dos Homens* na TV (2002-2005), realizada pela O2 para o Núcleo, no mesmo período. O seriado tem como protagonistas dois garotos que enfrentam problemas comuns a moradores de favelas do Rio de Janeiro. Como lembra Fechine “*Cidade dos Homens* colocou, na tela da Globo, gente fumando maconha, apontando armas para a câmera, falando palavrões e apanhando da polícia, ensaiando, ainda que de modo superficial, uma aproximação com a representação do universo sociocultural das periferias das grandes cidades” (2008, 25).

Sem dúvida, o maior colaborador de Guel Arraes vindo do vídeo independente é o gaúcho Jorge Furtado, sócio-fundador da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre. Furtado foi roteirista, entre outros, do *Programa Legal*, do *Brasil Legal*, de *Dóris Para Maiores* e do seriado *Comédia da Vida Privada*. Assim como Meirelles, ele participa da aproximação entre TV e cinema a partir de sua colaboração com Guel no roteiro e direção da minissérie *A invenção do Brasil* (2000), remontada depois como filme.

O terceiro filão de artistas que participou da formação do NGA foi o grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que teve início em meados dos anos 1970, em franco diálogo com o cinema underground e a poesia marginal. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, o “espírito Asdrúbal” pode ser descrito como uma disposição para a subversão dos cânones e padrões teatrais da época, notadamente o “teatro de resistência” que assumia franca contestação ao Regime Militar (fonte). Ainda segundo ela, o *Asdrúbal* abriu espaço para o “livre trânsito entre Tchaikovsky e os Beatles, o texto clássico e os comerciais de TV, a persona dramática e a pessoa do ator” (2004, 10). Interessa destacar o caráter anti-intelectualista do teatro do *Asdrúbal* e a incorporação deliberada de elementos da cultura pop, notadamente os formatos da TV, marcas da estrutura de sentimentos deste grupo de artistas e intelectuais. O trabalho cooperativo que marcava o grupo foi multiplicando o alcance de suas iniciativas ao formar profissionais que, depois da sua dissolução em 1984, criaram o Circo Voador, novos grupos teatrais ou bandas como a *Blitz*.

Na TV, a atuação dos artistas ligados ao *Asdrúbal* ganhou forma com o seriado *Armação Ilimitada* que parodiava os próprios seriados televisivos, incorporando vários elementos da cultura “pop”, especialmente dos videoclipes e histórias em quadrinhos. Patrícia Travassos trabalhou como roteirista em *Armação*, enquanto Louise Cardoso, Evandro Mesquita e Luiz Fernando Guimarães atuaram como atores no mesmo seriado. Regina Casé, que também trabalhou em *Armação*, fez parte do grupo fundador do *Asdrúbal*. Mais tarde, atores e diretores ligados àquele grupo de teatro se reencontraram no *TV Pirata*. Segundo Regina Casé, “A *TV Pirata* foi muito importante e marca o meu reencontro com o Luiz (Fernando Guimarães) depois do *Asdrúbal*. O grupo, aliás, foi completamente impregnado pelo espírito do *Asdrúbal* que nós trazíamos” (Depoimento publicado no site pessoal de Regina Casé).

O ator e diretor Hamilton Vaz Pereira, que foi o grande mentor do *Asdrúbal* chegou a dirigir Regina Casé em *Muvuca*. Esta atriz tem um interesse especial neste trabalho porque esteve ligada às produções do NGA que mais tematizaram as culturas populares urbanas, lastreadas em circuitos comerciais distantes da grande mídia, pelo menos inicialmente. Nos programas em que atuou, Regina Casé explorou o mesmo tipo de atuação, baseada na performance legada pela experiência do *Asdrúbal*. Encarnando uma mistura de atriz e apresentadora, de personagem e de pessoa (uma espécie de “persona”), ela transformou-se numa das entrevistadoras mais originais e criativas na TV brasileira. “Hoje, no meu trabalho, sinto que não mudei, que estou fazendo exatamente o que fazia no *Asdrúbal* (...) Somos o que somos porque fomos do *Asdrúbal*”, diz ela em depoimento a Heloisa Buarque de Holanda (2004: 220).

Ligada ao diretor Guel Arraes desde as primeiras novelas em que ele trabalhou, Regina Casé atuou no programa humorístico *TV Pirata* e, desde então, tem participado dos projetos mais inovadores do grupo. Na década de 90, protagonizou o *Programa Legal* (1991-1993) e o *Brasil Legal* (1995-1997) e, depois, assumiu o comando do *Muvuca* (1998-2000), entre outros. Além de atuar como um misto de atriz e apresentadora, ela também colaborou como diretora em *Cena Aberta* (2003). Em 2006, ela estreou o programa *Central da Periferia*, que, uma vez por mês, levava às telas da Globo, no formato de um grande show, as manifestações culturais que têm proliferado nos bairros pobres das grandes capitais. Assim, aos poucos foi ganhando forma dentro do

Núcleo, a tendência à representação dos “invisíveis” sociais em que se assenta boa parte da legitimidade alcançada por seu projeto estético-político.

3 – A visibilidade da periferia e o caso do programa dominical *Esquentando*

Dentro do grupo, convém destacar, para os propósitos deste artigo, o projeto de visibilidade afirmativa da “periferia” encampado, sobretudo, pelo trio formado por Guel Arraes, Regina Casé e o antropólogo Hermano Vianna, consultor e redator de vários programas. Já na sua dissertação de mestrado defendida em 1987 no Museu Nacional do Rio de Janeiro, Hermano Vianna descreve seu contato com o funk carioca. Ele começou através da rádio Tropical que tinha um programa onde eram anunciados dezenas de bailes no fim de semana. Até que decidiu frequentar os bailes e escrever um artigo para o *Jornal do Brasil* sobre a influência da música negra internacional no carnaval de Salvador e no Rio de Janeiro (1987, 4). Desde a onda do *Black Rio* em 1976, alardeada pelos jornais, era a primeira vez que se escrevia sobre as enormes festas suburbanas, agora em sua “fase hip hop”. O interesse despertado na imprensa, por sua vez, consolidou o propósito de estudar o funk quando uma reportagem da TVE o colocou em contato com os DJs Marlboro, Batata e Rafael. Foi assim que, segundo Vianna, ele virou uma espécie de “tradutor” do funk para a zona sul, levando discotecários para tocar lá e dando opiniões aos DJs. (1987, 5)

É interessante destacar, assim, o papel da mídia em dar o estatuto de “realidade” a um fenômeno que atraía cerca de um milhão de jovens a cada final de semana, no Rio e que já existia há quase duas décadas ao ser “descoberto”. O próprio Vianna aponta que o uso deste termo “denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com o subúrbio, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos desconhecidas”, como se estivesse na Floresta Amazônica” (1987, 5). Passados cerca de 15 anos desde a investigação de Vianna, é possível dizer que sua atuação no Núcleo Guel Arraes contribuiu fortemente para levar a “periferia” à maior televisão do país, tendência que alcançou mais recentemente até a telenovela, com a crescente representação de favelas, subúrbios e a adesão ao tecnobrega em “Cheias de Charme”. Esta mudança está ligada a uma outra: a internalização dos circuitos de produção musical do funk que, à época do estudo de Vianna, eram internacionais. Desde as décadas de 1960 e 1970, a ampliação de mercados culturais nos quais passaram a circular o rock e a música negra americana teve um papel importante na

disseminação destes ritmos no Brasil, até o ponto em que eles passaram a ser produzidos e reelaborados também no país. O adensamento desta cultura pop é uma condição material importante para a compreensão da estrutura de sentimentos desta geração, que passou a utilizar estes ritmos para se diferenciar do nacionalismo, já muito associado ao Governo Militar. No Recife, por exemplo, o *punk rock* foi uma influência decisiva para o *Mangue Beat* (Leão, 2008). Na mesma direção, o funk se nacionalizou, do ponto de vista da sua produção, ao mesmo tempo em que passou a integrar um conjunto de manifestações culturais que não cabem na rubrica do nacionalismo.

Sob forte inspiração das pesquisas de Vianna, George Yudice salienta que a democratização dos 1980 e 1990 “trouxe à baila a inviabilidade da emancipação social e política através de práticas culturais que faziam parte de um “consenso”, em virtude do qual se repartia a riqueza material para as elites e as dificuldades, cada vez maiores, para as classes subalternas. Hoje, a cena cultural está em rápido processo de mutação, refletindo a insatisfação crescente com a nação.” (2004, 160-161). Eis o contexto para o surgimento de fortes críticas à identidade nacional brasileira, especialmente pelos movimentos de rap da juventude negra, confrontando a maneira pela qual a “cultura do consenso simbolizou práticas como o samba, o pagode, a capoeira, o candomblé e a umbanda, e assim por diante” (2004, 161).

Enquanto outros setores continuam investindo no nacionalismo cultural, inclusive a própria Globo, a “juventude subalterna” abriu novos caminhos em contato com formas culturais transnacionais, nem sempre de maneira tão politizada quanto o rap. Yudice sustenta que a diversificação das culturas jovens é, em si mesma, a reivindicação de uma diferença no interior da “cultura do consenso”, de um espaço próprio que não seja subsumido à identidade nacional. Por isso, sua aparição na cena midiática muitas vezes está cercada de medo. O próprio Yudice relembra o episódio do arrastão na praia de Copacabana rapidamente atribuído pela imprensa aos funkeiros.

Vianna interveio pessoalmente no sentido de combater o preconceito, mas o interesse aqui é destacar a maneira como estas culturas, para além dos estigmas que continuam pesando sobre elas, adentraram o espaço da principal emissora do país através de uma geração de artistas e intelectuais refratária ao uso autoritário do nacionalismo e já socializada em grande medida pela indústria cultural. Dois processos ajudam a entender

essa mudança. Em primeiro lugar, a emergência de uma nova estrutura de sentimentos em que pesa o anti-intelectualismo e o valor da “diversidade” em contraposição ao nacionalismo. Em segundo lugar, o fato de que esta estrutura de sentimentos demarca uma diferença em relação à geração anterior de artistas e intelectuais consagrados no campo cultural brasileiro. Na dinâmica deste campo, prevalece tanto a necessidade de defender o princípio da legitimidade cultural que define o próprio pertencimento ao campo, quanto a necessidade de “traição” dos mestres modernistas. Como lembra Yudice, “Se os próprios funkeiros não politizaram suas danças e a sua música, eles agora estão, após o arrastão, inevitavelmente envolvidos num conflito de validações que acontece nas esferas públicas. E sua contribuição para a política cultural carioca foi a de abrir o espaço do gosto, do estilo e do prazer, que não é permeado pela identidade nacional ou regional, mesmo que eles estejam usando o mesmo espaço físico do samba, do futebol ou do carnaval”. (2004, 182).

Interessa, aqui, enfatizar a maneira como, a partir da experiência de afirmação do funk no cenário carioca, adensa-se uma tendência à visibilidade midiática positiva da periferia para o qual o Núcleo Guel Arraes foi decisivo. Como foi dito, este projeto de “visibilidade afirmativa” é assumido, particularmente pelo próprio Guel, por Regina Casé e pelo antropólogo Hermano Vianna, consultor e redator dos principais programas voltados a esta tendência. Para eles, a proposição de uma “estética da periferia” é estreitamente ligada com o que entendem como uma “atuação política” – ao menos, a possível – no interior da Rede Globo e da própria lógica da indústria cultural. Nas entrevistas dadas por ocasião do lançamento do *Central da Periferia*, Guel Arraes demonstrou ter plena consciência do modo como o posicionamento ideológico do grupo, que se insinuava já nas propostas do *Programa Legal* e do *Brasil Legal*, assim como dos vários quadros acolhidos pelo *Fantástico*, reaparecia, agora de modo mais assumido, nesse programa. A partir de um show ao ar livre, comandado por Regina Casé com a participação de artistas locais, o *Central da Periferia* apresentava os circuitos alternativos de produção cultural das periferias de capitais brasileiras de várias regiões (Rio, São Paulo, Recife, Salvador, Belém). A música era a principal atração, mas o programa, que era mensal, intercalava o registro dos shows com a apresentação de projetos sociais e peculiaridades regionais. “Agora não basta mostrar. É hora de politizar, de promover a reflexão”, declarou Guel à Revista *Época*, a respeito do programa (In Chaves, 2007, 80-

82). “O *Central* é o resultado tanto de uma postura mais ideológica quanto de um discurso sociológico mais assumidos. (...) Passamos a ter uma postura mais política, a tomar uma posição na direção de uma outra política. Há hoje um discurso mais amadurecido sobre a periferia, que não é partidário, mas que nos permite entrar na discussão em vários níveis, incluindo até o regional”, complementa o diretor. Para Regina Casé, a finalidade dos programas comprometidos com essa “visibilidade afirmativa” não é apenas o entretenimento: “o trabalho não é uma escolha, é quase uma atuação política” (...) O *Central* é uma questão de justiça televisiva; surgiu para mostrar um movimento de massa que era ignorado: eu achava uma loucura ir a um lugar ver milhares de pessoas cantando uma letra e dançando uma coreografia e, ao voltar para a Zona Sul, notar que ninguém conhecia aquilo”, explica (In Chaves, 2007, 63).

O *Esquentá*, programa dominical sob o comando de Regina Casé, é o produto mais recente desta corrente. Ele estreou em 2011 e, desde então, já na música de abertura, um samba anuncia o papel da anfitriã como mediadora entre a Globo, o público e a periferia:

Alô, Regina
É tão gente fina que sabe chegar
em qualquer esquina
Lá na cobertura, na laje ela está
É quem domina
Porque tem a sina de ser popular

O efeito de proximidade com a periferia é dado, antes de mais nada, pela própria composição do programa e pela disposição cênica dos convidados, muitos dos quais mais parecem estar em casa. Regina Casé está no centro de uma grande “roda de samba” musicalmente eclética, com Arlindo Cruz comandando a batucada sob os olhares atentos e animados de atores ligados às produções do NGA, como Douglas Silva, além de comediantes e da cantora Preta Gil. Um canto superior do cenário está reservado a garis que dançam e animam o auditório. Crianças também são presença constante no programa. Este grupo recorrente é nomeado de “família *Esquentá*” e recebe, a cada edição, convidados do mundo da música, da TV ou figuras destacadas para debater temas de interesse.

O caráter anti-intelectualista da estrutura de sentimentos desses artistas e intelectuais permite uma maior partilha de gostos entre eles e o mundo do funk, do axé,

do tecnobrega, do rap, da música sertaneja sem deixar para trás a reverência ao velho samba na figura de Arlindo Cruz, que é uma espécie de mestre de cerimônias do programa. Na verdade, se o samba pode ser visto como o núcleo duro da “cultura do consenso” de viés nacionalista, justamente aquela à qual se contrapõe o valor da diversidade expresso nas culturas juvenis como o funk, seu uso no programa sugere que ele continua indispensável para a construção de uma imagem positiva da periferia, especialmente a carioca. Mas esse uso implica uma marcação mais explícita do seu lugar social, em contraposição à sua diluição na identidade nacional, e o termo “periferia” vem trazer essa carga semântica. Os garis dançando, a predominância de negros e mestiços no cenário, a presença dos cantores Arlindo Cruz e Péricles, tudo leva a uma tentativa de extrair o samba do registro ideológico do nacional para reinseri-lo naquele da auto-estima das classes populares. Lembramos que, no primeiro registro, o popular desliza quase inevitavelmente para o nacional, enquanto aqui, mesmo que isso possa acontecer, as diferenças entre os dois são mais marcadas. Além disso, apesar do destaque dado pelo programa ao samba, ele é uma espécie de anfitrião para ritmos e vertentes da produção cultural que dificilmente caberiam na rubrica do nacional, o que sinaliza a maneira complexa através da qual esta rubrica passa a se combinar com o valor da diversidade que marca o discurso e as iniciativas disseminados pela UNESCO, e que influencia as políticas culturais do governo federal desde a gestão Lula.

O *Esquentar* vai ao ar nos meses de verão, mas tem uma edição especial de São João que vamos analisar mais de perto em seguida. Em 2011, esta edição foi dedicada ao São João do Nordeste, mas em 2012, como disse a própria apresentadora, optou-se por um “outro caminho”, e o programa “pegou uma pick-up lá pra dentro e resolveu fazer uma festa inspirada no interior de São Paulo, de Minas, do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná..., dos lugares onde a cultura caipira se enraizou” (todas as citações referentes ao programa foram extraídas da edição exibida em 24/06/2012). Por isso, os convidados da vez foram as duplas sertanejas Chitãozinho & Xororó, João Bosco & Vinicius, João Neto & Frederico, diletos representantes do que João Marcos Alem chamou de “nova ruralidade brasileira” (1996). Ela foi configurada na segunda metade do século XX no contexto da industrialização de atividades agrícolas e da racionalização da produção rural, com a introdução de técnicas, insumos e profissionais que elevaram o patamar de produtividade daquelas atividades e diminuíram as diferenças entre as lógicas de produção, circulação e consumo entre os setores primário e secundário. Ao mesmo

tempo, a consolidação de um mercado internacional de música, neste caso, colocou em diálogo a cultura caipira amadurecida nas primeiras décadas do século com matrizes culturais norte-americanas, notadamente o *country*, e, deste diálogo, nasceu a música sertaneja (Alem, 1996). No primeiro quadro da edição de 24 de junho, a entrevista com Chitãozinho e Xororó tanto presta contas àquela matriz tradicional e propriamente caipira quanto assinala as influências americanas. A homenagem a Mazzaropi veio com a exibição de um trecho curto do filme “A Tristeza do Jeca”, de 1961. Regina Casé pede “muitas palmas mesmo para Mazzaropi que este ano estaria fazendo, assim como Luiz Gonzaga, 100 anos”. A referência tanto a um quanto ao outro aproxima as duplas sertanejas convidadas do ideário nacionalista que lhes concede legitimidade enquanto representantes da cultura brasileira. Mas, a partir desta filiação, vem a afirmação da diferença em relação àquele ideário pela assunção das influências norte-americanas e pela recusa de um ideal de pureza em relação à identidade nacional no âmbito da cultura. Xitãozinho explicita: “a gente disse, peraí, a música caipira não pode ficar só na viola, tem que acompanhar a evolução”. E, perguntado sobre as influências musicais e estéticas sofridas, eles apontam os Beatles e o cabelo de Rod Stewart.

A recusa da tradição vem também por sua identificação semântica a um estado de miséria que acometia boa parte da população brasileira e pela celebração das “novidades” quanto à situação dos pobres. Recordando o velho hábito de pintar os dentes de preto para representar o caipira nas festas de São João, Regina Casé explica que isso significava a falta de acesso ao dentista e aos cuidados com os dentes, o que levava a perda da dentição na idade adulta. E celebra o fato de que esta “tradição” está em franco declínio: “atualmente, no Brasil, metade das crianças até 12 anos nunca tiveram cárie e, de 2003 pra cá, 17 milhões de brasileiros passaram a ir ao dentista”.

Em vários momentos do programa, as mudanças do mundo caipira são enfatizadas e são utilizadas como sintoma de uma mudança mais geral da sociedade brasileira, de uma maior visibilidade do que não está no centro, seja ele entendido como o interior em relação ao litoral ou como a periferia em relação à “zona sul”. Atestados deste novo estado de coisas, são chamados ao palco “Os mutilados”, um grupo de rap com sotaque caipira de Piracicaba; ou ainda, o especialista em novas tecnologias Ronaldo Lemos, que é apresentado como “um dos primeiros caras no Brasil que sacou que isso tudo tava acontecendo com a chegada das novas tecnologias...”.

O discurso da transformação social do Brasil a partir da visibilidade das margens reencontra a temática classista e ganha força com a participação das atrizes Leandra Leal, Taís Araujo e Izabela Drummond, que interpretam três empregadas domésticas vítimas de patrões injustos na novela *Cheias de Charme*. O mais importante é que elas fazem a clássica trajetória das mocinhas no melodrama e, a partir desta situação decaída, dão a volta por cima ao formarem um grupo musical de sucesso, as *Empreguetes*. A novela é um marco no uso das novas tecnologias para fidelização e conquista da audiência, mas o interesse aqui é destacar o quanto ela está sendo promovida como uma mudança na tomada de posição da Globo em relação ao conflito de classes, no caso, retratando patroas malvadas perseguindo empregadas nas relações de trabalho, que são, assim, denunciadas como injustas. Leandra Leal reforça: “além da gente tá dançando, cantando, fazendo um grupo musical que é muito divertido, em me sinto muito feliz de estar fazendo uma novela em que três empregadas domésticas são protagonistas. Isso tudo que você tá falando aqui e que o *Esquenta* representa e essa mudança que a gente tá tendo, a utilização da internet, eu me sinto assim, cara, eu tô fazendo um negócio que eu acredito muito, muito mesmo”. A filiação entre a visibilidade dos pobres na novela e aquele projeto estético-político mencionado por Guel Arraes é assinalada por Taís Araújo: “é uma transformação, a gente tá fazendo parte, assim, igual a você. Eu acho que o *Esquenta* existir é uma conquista, você batalhou desde... Não tenho dúvida de que a sua batalha, todos os programas que você fez, incluindo essa conquista do *Esquenta*, abriu portas para existir uma novela como essa nossa”. Casé reconhece, mas sugere que a penetração desta concepção no produto mais nobre da televisão assinala uma outra fase: “a gente fala isso há anos... esse pessoal que não aparece na televisão... agora a gente não pode mais falar nada disso. Tudo isso caducou e dá a maior felicidade”. Mas um outro quadro do programa mostra o quanto é difícil escapar de uma perspectiva moralista própria do melodrama no tratamento das relações de trabalho, mesmo quando se trata daquela relação em que o(a) trabalhador(a) está na situação mais frágil, sem sequer a limitação legal da jornada. O *Esquenta* promoveu um concurso de três duplas formadas por patroas e empregadas que dançavam e cantavam sucessos no palco. Em todos os relatos transparecia a amizade e o afeto que ligava cada dupla, mas um em especial apelou para a oposição entre “patroa boa” e “patroa má”. Foi o caso de uma empregada que teve seus documentos e o endereço da família destruídos por uma patroa como vingança por um suposto roubo e que foi ajudada pela nova patroa a localizar seus

parentes no interior da Bahia. A reconciliação no palco reproduz o andamento da própria trama da novela, em que cada vez mais a polarização entre as “boas” e as “más” patroas toma o lugar da denúncia das injustiças do trabalho doméstico, inclusive porque, agora, pelo menos uma das “empreguetes” se tornou patroa, no caso, uma patroa bondosa e muito compreensiva com uma empregada que trama contra ela.

Na verdade, mais do que uma tensão entre um tratamento político ou moralista do tema, temos aqui a velha cordialidade brasileira funcionando no sentido de deslocar o conflito do centro da cena, para fazer crível a promessa de que, nesta sociedade, há lugar para todos. Mesmo que boa parte da trajetória do NGA tenha sido dedicada a alargar os limites da representação para incluir grupos e culturas com pouca visibilidade, o que significa admitir uma assimetria de poder, convém não subestimar o poder de atração do mito da “pátria mãe gentil”. Neste sentido, o nacional-popular que marcou os usos políticos das obras de Gonzagão e Mazzaropi não está totalmente em desuso, uma vez que a crença na resolução simbólica dos conflitos de classe parece persistir. Mas, como o valor da diversidade também caracteriza a estrutura de sentimentos desta geração de artistas e intelectuais, tal integração não pode mais ser pensada exclusivamente através da diluição dos conflitos de classe na rubrica do nacional. A visibilidade é dos pobres, mas é também dos portadores de deficiência, dos gays e lésbicas, dos obesos e da dimensão da raça que não pode ser subsumida à classe social, tudo metaforizado como “periferia”. Na edição do *Esquentá*, mais uma vez vemos Natália funcionando como o exemplo de uma deficiente visual integrada à vida social, que “larga a bengala pra dançar” no palco. Ou ainda, no quadro “correio elegante”, em que apaixonados mandavam recados para seus parceiros, assistimos Gilmara fazer uma declaração de amor para Preta Gil que interpreta a sua namorada Julie. Regina Casé assinala a relação entre as diversas facetas da política de visibilidade que orienta o programa: “antigamente, quando a gente não podia fazer uma declaração de amor para uma pessoa do mesmo sexo na televisão, naquele tempo do Jeca Tatu e dos dentes pretos... agora a gente pode falar que a Gilmara ama a Julie”.

O valor da diversidade talvez seja o elemento mais pervasivo desta estrutura de sentimentos e a sua diferença mais marcada em relação àquela da brasilidade revolucionária que caracterizou uma geração anterior de artistas e intelectuais. Ele esteve muito presente nas políticas culturais do governo Lula e assumiu a forma de um conceito antropológico de cultura que amplia o rol de manifestações vistas como merecedoras dos

incentivos fiscais. Em uma das passagens mais importantes, o Plano Nacional da Cultura diz: “a Cultura não se resume tão-somente ao campo das belas-artes, da filosofia e da erudição, nem tampouco ao mundo dos eventos e efemérides. A Cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos que caracterizam um determinado grupo social. Além das artes, da literatura, contempla, também, os modos de vida, os direitos fundamentais do homem, os sistemas de valores e símbolos, as tradições, as crenças e o imaginário popular.” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, 5). Tal noção mais antropológica e menos erudita de cultura reforça as posições dos produtores e consumidores mais distantes do cânone modernista ao problematizar a diferença entre a “alta” e a “baixa” culturas. Indicativo deste fato é a concessão do prêmio da Ordem do Mérito Cultural a membros do *Casseta e Planeta* pelo presidente Lula e pelo ministro Gil, em 2003. Chama a atenção a heterogeneidade dos premiados, desde Cândido Portinari (pintor modernista) a Pixinguinha (sambista tradicional).³

Muitos são os impasses gerados pelo alargamento da concepção de cultura no âmbito das políticas públicas (Botelho, 2007), mas o interesse, aqui, é simplesmente destacar uma possível relação entre a estrutura de sentimentos dos membros do NGA e a experiência social que suas produções simbolizam a partir de valores específicos. Neste sentido, a ligação fundamental entre estas produções e a sociedade abrangente é sobretudo a maior visibilidade dos pobres na cena política, econômica e cultural desde a redemocratização. Com a crise econômica, a abertura política e a crescente mobilização vividas naquele período, a construção da hegemonia passava cada vez mais pela conquista desta parcela da sociedade que, durante a Ditadura Militar, havia sido aplacada com a estratégia do pão e circo, sustentada pelo incremento do consumo e pela propaganda (Rocha, 2010, cap. 1). Do ponto de vista econômico, desde o Plano Real, os segmentos do mercado situados mais abaixo na pirâmide passaram a contar decisivamente para as empresas, provocando uma corrida por este tipo de audiência na TV e no setor publicitário, processo intensificado no começo do século XXI pelo aumento dos níveis de emprego, do valor do salário mínimo e, em menor grau, pelas políticas sociais. Finalmente, no âmbito da cultura, a visibilidade dos pobres se fez notar

³ Matéria de 19 de dezembro de 2003 disponível no site do Ministério da Cultura, acessado em 02 de junho de 2011.

com muita força no cinema, na TV e na música, tanto na produção sustentada pelo mercado quanto nas políticas culturais do governo federal.

Se, desde o seu surgimento, a cultura de massas foi o espaço de borramento das fronteiras entre o erudito e o popular, a atuação do NGA supõe um outro borramento, desta vez, entre a própria cultura de massas e a produção legitimada como inovadora do ponto de vista estético e político. Um ponto alto desta tendência foi a exposição “estética da periferia”, realizada no Rio de Janeiro em 2005 e depois, em outras capitais. Uma de suas idealizadoras, a pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda, a definiu como “uma exposição sobre a visualidade e a linguagem cultural da periferia do Rio de Janeiro, retratando sua maneira de captar o mundo da mídia e da moda de forma antropofágica, transformadora e criativa, dentro de sua realidade econômica” (Em entrevista disponível no site www.heloisabuarquedeholanda.com.br, consultado em 02 de junho de 2011). Indo além, ela afirma: “é inquestionável a importância dessas expressões culturais no conjunto da diversidade que nos caracteriza. Não podemos definir identidade cultural nacional, simplesmente porque ela não existe no singular. Nossa cultura é plural e as estéticas centrais e periféricas, como o tecnobrega de Belém, o funk carioca ou o hip hop paulistano, compõem essa multiplicidade, sendo cada vez mais reconhecidas, também por isso” (idem). A referência à antropofagia e à identidade nacional, agora, no plural, indica que, mais do que a renúncia à antiga forma de consagração, temos aqui o aumento da disputa em torno do poder de definir os critérios de legitimidade cultural, e o fato de que a visibilidade midiática passa a contar como um recurso importante nessa disputa – como, de resto, tem contado nos campos político, religioso etc. De todo modo, parece haver uma disputa mais franca entre atores situados nos diferentes ramos da produção erudita, nas vertentes mais tradicionalistas ou contemporâneas de cultura popular, nos filões mais afluentes ou limitados do mercado.

Já foi sugerido, em um contexto semelhante, que a oposição entre “alta” e “baixa” culturas deveria dar lugar a uma outra categorização para entender as disputas no campo cultural, mais baseada em seus ambientes de circulação do que em seus conteúdos, devido ao caráter mais “pluralístico” da legitimação cultural nos dias de hoje. Neste sentido, a diferença mais marcante seria aquela entre as culturas que circulam na indústria cultural e as “culturas urbanas” que se apoiam em circuitos menores (Crane, 1992, 58-59). O caso do NGA, pelo contrário, aponta uma intensa circulação de

conteúdos entre esses dois ambientes no Brasil, com efeitos políticos e simbólicos importantes para os atores situados em ambos. Ele sugere a necessidade de entender que outras hierarquias estão sendo articuladas nas brechas da oposição entre “alta” e “baixa” culturas, e até que ponto, nesse contexto, a consagração cultural desse filão se faz às custas de uma renúncia, não somente aos parâmetros do alto modernismo, mas a qualquer possibilidade de crítica estética.

Referências Bibliográficas

- ALEM, João Marcos. **Capira e Country: A Nova Ruralidade Brasileira**. Tese de Doutorado do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Março de 1996.
- A história completa do Casseta & Planeta**, vol. 2, São Paulo: Abril, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2001). **Metrópole e Cultura**. São Paulo no meio século XX. São Paulo, Edusc.
- _____. (2010). “Sociologia da Cultura e Sociologia da Comunicação de Massa: Esboço de uma Problemática”. In: Martins, Carlos Benedito; Martins, Heloisa Helena T. de Souza. (Org.). **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Sociologia**. São Paulo: Editora Barcarolla Ltda, pp. 253-277.
- BAKHTIN, Mikhail (2008). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BARBERO, Jesús Martin (1987). **De los Medios a las Mediaciones - Comunicación, Cultura y Hegemonía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOTELHO, Isaura. 2007. “Dimensões da cultura e políticas públicas” In **São Paulo em Perspectiva**. 15(2): 73-83, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre (1982). “o mercado dos bens simbólicos”. In MICELI, Sérgio (org.). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2007). **A distinção – crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (2004). **Asdrúbal trouxe o trombone**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- CANDIDO, Antonio (1965). **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo, Nacional.
- CHAVES, Sarah Nery Siqueira (2007). **“Tenho cara de pobre”**: Regina Casé e a periferia na TV. Dissertação de Mestrado, UFRJ: ECO, Rio de Janeiro.
- COHN, Gabriel (1973). **Sociologia da Comunicação – Teoria e Ideologia**. São Paulo: Pioneira.
- CRANE, Diane. “High culture versus popular culture revisited: a reconceptualization of recorded cultures”. In LAMONT, Michelle; FOURNIER, Marcel (Eds). **Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequalities**. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- FECHINE, Y. (2008) “Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil”. In FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre (editores). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE.

- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSSSEN, Andreas (2002). **Después de La Gran Division**. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- _____ (2010). **Modernismo después de la posmodernidad**. Barcelona, Espanha: Gedisa.
- JAMESON, Fredric (1996). **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática.
- LAFETÁ, J., Candido, A (2000). **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34.
- LEÃO, Ana Carolina Carneiro (2008). **A nova velha cena: a ascensão do Mangue Beat no campo cultural pernambucano**. Tese de Doutorado. Recife: PPGS/UFPE.
- LIMA, Luiz Costa (1978). **Teoria da cultura de massa**. 2ª. ed. (1ª ed. 1970) São Paulo: Paz e Terra.
- MACHADO, Arlindo (2000). **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac.
- MICELI, Sérgio (1982). **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____ (1984). “Entre no ar em Belíndia - A Indústria Cultural Hoje”. **Cadernos IFCH**. Campinas: UNICAMP, outubro.
- Ministério da Cultura (2009). **Plano Nacional de Cultura – Anexo ao Projeto de Lei Nº 6.835**. Brasília.
- MIRANDA, Orlando Pinto. **Tio Patinhas e os Mitos da Comunicação**. Dissertação de Mestrado em Ciência Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- ORTIZ, Renato. (1988). **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2006). **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo, Brasiliense.
- RIDENTI, Marcelo. (2000). **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Record, Rio de Janeiro.
- _____. (2005). “Artistas e Intelectuais no Brasil pós 1960”. In **Revista Tempo Social**, vol. 17, nº 1, São Paulo: USP, Departamento de Sociologia.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mota. **O Consumo Precário: Pobreza e Cultura de Consumo em São Miguel dos Milagres**. Coleção Estudos sobre Alagoas, nº 1. Maceió: Edufal, 2002.
- _____ (2008a). “O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da Globo”. In FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre (editores). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE.
- _____ (2008b). “Guel Arraes: Leitura Social de uma Biografia”. In FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre (editores). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE.
- TASCHNER, Gisela (1978). **Do Jornalismo Político à Indústria Cultural**. Mestrado em Ciência Social. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- VIANNA, Hermano (1987). **O baile funk carioca**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS (Museu Nacional).
- YÚDICE, George. (2004). **A conveniência da cultura – usos da cultura na era global**. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- WILLIAMS, Raymond (2000). **Marxismo e Literatura**. Barcelona: Ediciones Península.
- WISNIK, J. (1982). **O nacional e o popular na cultura brasileira - música**. São Paulo, Brasiliense.