

Estética, estilo de vida e classificações valorativas entre jovens artistas de classe média na cidade do Recife

Aesthetics, lifestyle and evaluative ratings among young middle-class artists in the city of Recife

Bernardo Fortes de Moura Arruda¹

Resumo: Esta pesquisa busca compreender como jovens artistas recifenses se relacionam com as demais classes sociais e como a ideologia do “dom artístico” esbarra em sua postura de abertura à alteridade representada pelos “pobres”. O fato desencadeador foi um debate entre ativistas e simpatizantes do Ocupe Estelita, muitos deles artistas de classe média, em que se mostrou relevante investigar como estes percebiam o espaço social a partir de classificações valorativas quanto a manifestações de gosto e práticas culturais. **Palavras-chave:** Classes sociais. Juventude. Classe média. Distinção.

Abstract: This research seeks to understand how young artists from Recife relate to other social classes and how the “artistic gift” ideology comes up against their attitude of openness to the otherness represented by the “poor”. The triggering event was a debate between activists and supporters of Ocupe Estelita, many of them middle-class artists, in which it was relevant to investigate how they perceived the social space from evaluative classifications as to expressions of taste and cultural practices.

Keywords: Social classes. Youth. Middle class. Distinction.

1. Os Enclaves Fortificados

No ano de 2015, realizava minha pesquisa de mestrado para o programa de Pós-Graduação de Antropologia da UFPE. Um ano antes havia participado ativamente da ocupação do Cais José Estelita, movimento que pretendia interromper a construção de 12 grandes torres às margens do Rio Capibaribe, em área central da cidade do Recife. Dentre as diversas razões que motivaram os militantes a criar o “Movimento Ocupe Estelita”, destaca-se a denúncia de que o projeto seria elitista por obedecer a uma lógica arquitetônica excludente.

Os moradores do “Novo Recife” fariam parte da elite econômica da cidade e assim eram percebidos pelos militantes contrários ao projeto: o “Novo Recife” era por eles visto como uma forma de reedição da ótica colonial “Casa-Grande & Senzala”, a ponto de ser ironicamente chamado de “Velho Novo Recife” pelos ativistas. Como dito, essa imagem decorre do caráter exclusivista do projeto, sobretudo porque, quando finalizado, privatizará importante região da cidade com visão privilegiada para o horizonte do Recife.

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Endereço eletrônico: dinoviscky@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3325-7526>. <http://lattes.cnpq.br/7541723331448600>.

As críticas contrárias à construção das 12 torres ganham força quando se observa que os demais projetos da mesma construtora se aproximam das características dos “enclaves fortificados” (CALDEIRA, 2008). Assim, para além do caráter exclusivista enfatizado na publicidade e dos altos preços, soma-se a “antipatia” ao entorno que costuma singularizar tais projetos arquitetônicos, uma vez que estes contam com muros fora da escala humana, guaritas que controlam o acesso de quem entra e sai e toda sorte de equipamentos de segurança. Todas essas características se opõem à abertura, espontaneidade e pluralidade que definem a cidade moderna, a qual, de acordo com Berman (2009), desencadeia novas formas de liberdade e permite uma mobilidade que abre um enorme leque de experiências, encontros e atividades vividas nas ruas. Nas palavras de Souza trata-se, de fato, da “própria ideia de cidade como “unidade na diversidade” (apesar do capitalismo, da segregação etc.) que se vê incrivelmente sabotada, em um sentido sociopolítico” (SOUZA, 2008, p.24).

Portanto, partindo das características arquitetônicas dos projetos da construtora, ou mesmo do fato de o projeto em questão priorizar o deslocamento de carros e de ser rodeado por um ambiente monótono e árido, que inibe o deslocamento de transeuntes, existe a ideia de que tal tipo de empreendimento surge como resposta aos desejos de uma elite que é antipática à vida pública oferecida pela cidade. Acontece que, em praticamente todos os bairros de classe média, e mesmo em bairros periféricos do Recife, existe esse tipo de moradia: não são poucos os projetos já concluídos que obedecem a esse padrão por toda a cidade. Se o Novo Recife obedece a um modelo de negação da vida pública, esses prédios não são diferentes e, como analisado por Caldeira (2008), a forma de morar, apesar de privada, tem uma dimensão pública, comunicando ao mundo valores e concepções de vida. Poderíamos concluir que aqueles que optam por tais moradias correspondem a um perfil de pessoas avessas aos encontros proporcionados pelos espaços públicos, motivadas por preconceitos e que toleram a pobreza apenas quando ela está a seu serviço.

2. Uma Aliança Ambígua

Em princípio esse foi o pressuposto da pesquisa: investigar como uma arquitetura excludente e privatista influencia as percepções sobre alteridade e espaços públicos de jovens que vivem parte significativa de sua socialização nesse tipo de ambiente, analisando, assim, a relação entre diferentes classes sociais no Recife. Contudo, a partir de uma descrição densa

(GEERTZ, 2008)² realizada durante um debate ocorrido no festival “Janela Internacional do Cinema”, de 2015, em sessão que abordou a produção audiovisual impulsionada pela insatisfação com o Projeto Novo Recife, novas perspectivas se apresentaram: a classe social analisada acabou por ser alterada, em razão das classificações apresentadas por tal classe a respeito da composição do “espaço social” (BOURDIEU, 2011) da cidade do Recife.

Durante a mencionada sessão no festival de cinema, pude perceber algumas contradições por parte de alguns produtores artísticos e críticos do projeto. Havia uma preocupação em realizar uma produção audiovisual que fosse acessível a um público por eles percebido como “carente”, com o intuito de que este se interessasse pela proteção do Cais José Estelita – a defesa dessa ideia foi acompanhada, inclusive, de ataques a alguns cineastas mais estabelecidos, acusados de adotar uma linguagem elitista. Contudo, mesmo que um dos grupos de ativistas se considerasse mais próximo da população mais pobre e se colocasse enquanto preocupado com o entendimento desse Outro, seu discurso não condizia com a prática, o que ficou explícito com o tratamento dado a um dos funcionários do cinema, evidenciando a naturalização da distância entre as classes sociais e um engajamento pelo *virtuosismo moral*, além da reprodução de critérios de “dignidade” (SOUZA, 2009) que não reconhecem enquanto cidadãos plenos um contingente considerável da população brasileira, por estes serem destituídos de certas disposições intelectuais requeridas no mercado de trabalho formal (habilidades como disciplina, capacidade de concentração, pensamento prospectivo que permite o cálculo e percepção da vida como um afazer racional) e contarem apenas com a força física do corpo para oferta enquanto mercadoria³.

A princípio ignorei a disposição espacial em que as pessoas se alinharam e o que ela representava, mas, no transcorrer da discussão, acompanhando a animosidade que foi surgindo, tornou-se nítido, para alguém que já estava familiarizado com as inquietações e percepções críticas constantes em debates entre os produtores mais jovens, que as posições ocupadas explicitavam um conflito entre dois grupos: de um lado, os cineastas consagrados, do outro, aqueles mais jovens e menos estabelecidos. Essa disputa foi permeada por acusações feitas pelo

² A descrição densa, obviamente, não se restringe à observação de um único evento, mas se refere a uma observação informada, de alguém que estava inserido no movimento, que presenciou diversos outros eventos e que pôde apreender as respectivas dinâmicas de grupo, bem como os valores norteadores dos participantes.

³ Embora Souza (2009) faça uso do conceito de “*habitus* precário” para pensar um amplo contingente estrutural da população que não possui demandas básicas para que o indivíduo possa ser considerado útil e produtivo no mercado de trabalho, referindo-se, portanto, a uma “ralé” de “desclassificados”, aproximo esse conceito para pensar ocupantes de profissões altamente desvalorizadas socialmente por terem como principal requisito a força física bruta, sendo, por isso, facilmente substituíveis. É bom frisar que esse amplo contingente é explicado como um legado da escravidão no Brasil e, portanto, tem cor.

grupo mais jovem, as quais levantaram várias classificações valorativas a respeito do espaço social. Com isso, percebi que talvez não devesse mais tratar da questão dos condomínios de luxo, já muito bem analisada por uma série de trabalhos acadêmicos e mesmo por parte da produção audiovisual; mas sim debruçar-me sobre os produtores dos discursos contrários ao projeto e sobre pessoas que se propõem a adotar um estilo de vida supostamente mais tolerante ao convívio com a alteridade. Assim, a partir do referido embate, o presente trabalho teve início, reconhecendo-se a utilidade do estudo de conflitos, disputas, acusações, situações de ruptura e de “drama social”, visto que estas permitem registrar os contornos de diferentes grupos, ideologias, interesses, subculturas etc. (VELHO, 2000).

Enquanto se discutia quais linguagens seriam melhor compreendidas por um público mais pobre, um dos cineastas mais jovens referiu-se ao grupo dos mais estabelecidos como “aristocrático”, porque faria uso de signos inacessíveis para se diferenciar do “morador da Avenida Boa Viagem” – parte da elite econômica, mas com práticas culturais supostamente mais superficiais. Além dessa diferenciação entre a elite “alienada” e a elite “intelectualizada”, também foi forjada uma conceituação genérica dos “pobres”, a partir da qual os debatedores passaram a disputar qual grupo seria mais hábil para sensibilizá-los, devido a uma pretensa abertura em relação a essa alteridade exotizada. Assim, por meio de tais colocações, foi possível perceber como orientavam o debate questões relacionadas às diferentes classes sociais, à maneira como estas interagem e se classificam entre si, e como percebem o espaço social.

Esses produtores culturais, de maneira geral, percebiam sua produção como responsável direta por “fazer planejamento urbano na cidade”. Com efeito, o cinema focado na cidade, ao realizar denúncias sobre as ingerências urbanísticas no Recife, contava conquistas, pois o projeto Novo Recife, mesmo quatro anos após anunciado, ainda não havia sido iniciado. Não parece exagero considerar que jornalistas, sociólogos, publicitários, arquitetos, engenheiros, advogados, estudantes universitários, artistas e outros tenham dificultado os interesses de uma grande construtora. Mas o que possibilitou a esse grupo tal vitória sobre uma grande e influente empresa?

Tanto o grupo de cineastas mais experientes quanto o de integrantes do movimento Ocupe Estelita que participaram do debate eram pessoas, em sua maioria, da classe média, sendo algumas portadoras de legitimidade simbólica no campo artístico e, especificamente, no subcampo audiovisual. Entre os cineastas engajados, por exemplo, havia figuras consagradas como Kleber Mendonça Filho, que foi curador do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco ao longo de 18 anos e teve seu filme “O Som ao Redor” (2012) colocado na lista de melhores

filmes do ano do *The New York Times*⁴. Somado a isso, o filme participou de inúmeros festivais internacionais. Esses exemplos, que se referem a apenas uma pessoa, mostram como a rede de amizades, assim como a posse de capital cultural, social e simbólico elevados, foram usadas e podem ter relação com o fato de alguns eventos da ocupação terem sido noticiados internacionalmente pelos jornais *Al Jazeera*, *The Guardian*, *Washington Post*, *El País* e *BBC*.

A partir disso, e tendo em vista as contradições já apontadas, é possível traçar um paralelo com as considerações a respeito da Fração Bloomsbury tecidos por WILLIAMS (1999): são grupos da elite que possuem afinidade política com a pobreza, porém trata-se de uma “afinidade distante” e muitas de suas conquistas devem-se justamente ao fato de pertencerem à elite. Mais especificamente, eles representam a fração dominada da classe dominante (BOURDIEU, 2008), o que significa que não se trata de grandes proprietários ou vinculados ao capital econômico, mas de indivíduos que ocupam posições fundamentais quanto à produção discursiva, uma vez que gozam de legitimidade no campo intelectual.

Dois elementos colocados por Williams servem de gancho para traçar paralelos com os produtores culturais que orbitam em torno do Cais José Estelita. O primeiro ponto é a forma como se dava a preocupação, por parte dos Bloomsbury, com os injustiçados. A aproximação deles com as classes subalternas poderia ser chamada, sem preocupação, de um tipo de patronato. Isso porque o sentimento de simpatia que nutriam pelos mais pobres não era acompanhado pelo desejo de mudanças sociais de caráter radical objetivando alterações estruturais na sociedade:

(...) é a formulação precisa de uma posição social particular, na qual uma fração da classe superior, rompendo com sua maioria dominante, se relaciona com uma classe inferior como uma questão de consciência: não em solidariedade, não em afiliação, mas como uma extensão do que é ainda sentido como obrigação pessoal (WILLIAMS, 1999, p. 149).

Temos, portanto, uma relação com a pobreza que é praticamente de tutela e, por mais que tal ideia possa despertar incômodo, é interessante lembrar a colocação, feita pelos debatedores mais jovens, quando discorriam sobre a necessidade de encontrar formatos audiovisuais acessíveis a todos, incluindo os mais pobres; de que os filmes realizados pelos cineastas mais estabelecidos possuíam uma linguagem demasiadamente legal, técnica, urbanística e, portanto, classista. Os cineastas mais jovens, de fato, colocaram-se quase como responsáveis pelo despertar da consciência no Outro (os pobres) e a crença de possuírem os

⁴ *New York Times*. **25 Favorites From a Year When 10 Aren't Enough**. Disponível em: <nytimes.com/2012/12/16/movies/a-o-scotts-25-best-films-of-2012.html?mcubz=1>. Acesso em: 28 jul. 2017

caminhos adequados para alcançar essa parte da população não parece estar tão distante assim de uma perspectiva de tutela.

Além disso, a mobilização atraiu e ainda atrai artistas e profissionais vinculados à área da comunicação, o que faz com que os grupos tenham maior facilidade em ganhar a visibilidade que outras causas sociais não têm. Como exemplo, podemos observar o caso dos trabalhadores do complexo de Suape, em Pernambuco, que, quando entram em greve, necessitam fazer uso de estratégias impactantes, como fechar rodovias federais ou queimar pneus, em uma tentativa de ser reconhecidos enquanto categoria social pleiteando por direitos (QUEIROZ, 2015). É inegável, assim, que o Ocupe Estelita, por meio de uma correlação de forças na qual seus integrantes, ao atuarem politicamente, demonstram que têm capacidade de pressionar o poder público, é portador de um poder simbólico que, muitas vezes, movimentos sociais sem a mesma composição social não possuem.

Bourdieu (2012) tece considerações a respeito da aliança política entre intelectuais e artistas com as classes dominadas que auxiliam na compreensão das razões que permitem essa “união” entre classes tão distantes no espaço social. Mas o autor, sobretudo, pondera a respeito dessa solidariedade, que é por ele descrita como uma aliança ambígua, na qual os produtores culturais, dominados entre os dominantes, oferecem aos dominados, mediante uma espécie de desvio do capital cultural acumulado, os meios de constituírem sua visão de mundo e a representação de seus interesses (BOURDIEU, 2012). Ainda segundo o autor, tal aliança se dá em função de uma

(...) homologia entre a posição dominada que é a dos produtores de bens culturais no campo do poder (ou na divisão do trabalho de dominação) e a posição no espaço social dos agentes mais desprovidos dos meios de produção econômicos e culturais (BOURDIEU, 2012, p. 152).

Isso fica bastante em evidência se analisamos mais de perto o fato, já aqui aludido, da agressão a um dos funcionários do cinema durante a sessão: enquanto se “teorizava” sobre as classes sociais, classificando-as, e se especulava sobre as capacidades de entendimento dessa alteridade extrema que são os “pobres”, a realidade mais imediata pareceu escapar aos que estavam presentes nesse momento de exegese, pois, ao mesmo tempo em que eram tratadas como meras abstrações, as relações entre classes sociais não deixavam de acontecer.

O funcionário, um segurança negro, foi agredido por um dos realizadores que, tendo chegado atrasado, não teve paciência de esperar que ele consultasse seus superiores. Curiosamente, tratava-se justamente de um membro do grupo que se pretendia mais sensível para se comunicar com e defender o “povo”. Mas os apelos, por parte da direção do cinema e

do festival, por um pedido de desculpas ao segurança, foram ignorados tanto pelo agressor quanto pelo seu grupo.

Assim, se na disputa dos artistas pela legitimidade e prestígio no campo cultural (BOURDIEU, 2013) “falar com os pobres” foi mobilizado como trunfo enquanto capital valorizado no campo artístico disputado, o discurso não pareceu condizer com a prática, pois o silêncio dos integrantes mais jovens do movimento em relação à agressão pode ser tido como reflexo de uma naturalização de hierarquias sociais que leva a uma condescendência dos que ocupam uma posição superior no espaço social em face de situações de desconforto com indivíduos de classes inferiores, sobretudo quando se tratam de classes entre as quais há uma distância social tão proeminente. De fato, na situação presenciada, era evidente que o segurança não dispunha de certas disposições, como linguagem corporal e vocabulário, valorizadas por esses membros da classe média, os quais, apesar de negarem seus preconceitos de classe, tiveram dificuldade em demonstrar empatia pelo trabalhador subalterno. Tudo isso me fez pensar que, apesar da rejeição simbólica dessa distância, ela ainda assim permanece e é mantida pelas práticas destes que se pretendem tão próximos aos pobres – e que esse fato pode estar relacionado a uma falta de identificação, de afinidades eletivas (BOURDIEU, 2008) com pessoas com propriedades, gostos e práticas tão distantes.

Por sua vez, o embate entre os cineastas e os jovens artistas pertencentes ao Movimento Ocupe Estelita permitiu-me visualizar algumas dinâmicas e propriedades referentes à teoria dos campos conforme elaborada por Bourdieu (2003), uma vez que um dos aspectos evidentes da discussão consistia em uma tentativa de recém-chegados ao campo artístico (mais especificamente, ao audiovisual) se sobreporem aos participantes mais antigos (com maior prestígio), fazendo, para isso, uso de estratégias de subversão ao tentarem redefinir as propriedades do campo colocando como elemento prioritário o uso de uma suposta linguagem mais acessível para alcançar os “pobres”. Assim, eles seriam os que verdadeiramente se conectariam com o “povo” e despertariam a consciência crítica a partir da arte, enquanto os artistas estabelecidos fariam uso de uma estética hermética. Conforme a análise de Bourdieu, os diferentes campos (artísticos, políticos, religiosos etc.) são marcados por disputas entre seus participantes, contudo há em comum aos campos um compartilhamento de interesses valorizados por seus membros e, no caso aqui tratado, observa-se o interesse em uma abertura e solidariedade aos “pobres”, em oposição a um comportamento entendido como elitista. Logo, se os “ricos boçais” da Avenida Boa Viagem reproduzem tal comportamento em sua forma de morar, os cineastas estabelecidos, aos olhos dos jovens desafiantes, não difeririam muito desse

padrão, uma vez que, a fim de se diferirem da “elite econômica alienada”, fariam uso de barreiras nas opções estéticas. Portanto, a disputa por legitimidade no campo, observada no debate, trouxe classificações sobre as classes que compõem o espaço social do Recife, sempre conforme o julgamento dos jovens produtores culturais e ativistas, e tais classificações foram elaboradas de acordo com as práticas culturais, gostos e estilo de vida das diferentes classes sociais – assim, o espaço social da cidade foi percebido por meio da diferenciação entre uma elite cafona e de mau-gosto cultural e outra “aristocrática”, com práticas culturais eruditas, a fim de distinguir-se da primeira elite; e, finalmente, os “pobres”, idealizados como massa homogênea destituída das capacidades para a fruição do consumo cultural dos cineastas estabelecidos.

Partindo desse quadro, procurei, através de entrevistas semi-estruturadas com jovens artistas de classe média, investigar as classificações emitidas por tais jovens sobre como percebem o espaço social da cidade (as diferentes posições de classe) e também como articulam tais apreensões do espaço social em relação aos julgamentos de práticas e gostos que consideram legítimos. Seriam esses jovens tão abertos à alteridade como comumente se colocam ou levantariam barreiras simbólicas tão ou mais eficientes quanto os muros dos “enclaves fortificados”, em razão de suas opções e práticas estéticas que são referentes ao campo artístico de que participam?

Dessa forma, um aspecto investigado nas entrevistas foi como esses jovens artistas, ao mesmo tempo em que advogam por um comportamento de abertura e boa-vontade para tratar com o “povo”, ignoravam que as práticas da cultura legítima por eles valorizadas necessitam de um trabalho de apropriação e incorporação de esquemas de apreciação que se constituem por meio de uma familiaridade (socialização) típica das classes sociais próximas ou inseridas no campo da produção artística e intelectual. A pesquisa buscou compreender, então, como os jovens artistas recifenses concebem apreciações e julgamentos a respeito de práticas e gostos culturais por eles percebidos como legítimos em detrimento daqueles desvalorizados, e como tais julgamentos são usados para classificar o espaço social e assim posicionar e agrupar os indivíduos que o ocupam.

3. O Dom do Bom Gosto

Sobre os entrevistados⁵, todos tinham em comum o fato de terem estudado em escolas particulares conceituadas, o que mostra o interesse de seus familiares em assegurar a reprodução da condição social, ou mesmo proporcionar a ascensão. Dessa forma, estímulos eram oferecidos ao longo da infância, e não se restringiam a áreas do saber formais, como à grade curricular das escolas e ao aprendizado de outros idiomas, mas se estendiam para o aprendizado de práticas como teatro, música, desenho e fotografia etc. Assim, seu pertencimento à classe média ficou evidenciado através de tal preocupação da família em garantir a eles uma boa e dispendiosa educação.

A partir das considerações de Bourdieu (2013) e Becker (2010), vemos que a opção pela arte como profissão e a adoção de um estilo de vida artístico envolvem a necessidade de saber manejar os códigos que dizem respeito ao universo (campo) artístico. A internalização dessas regras é necessária para que alguém que se declare artista seja assim reconhecido, e não tido como um amador ou “impostor”. Por mais que o campo artístico do Recife necessite do Estado para ampará-lo economicamente, existem festivais especializados, instituições de ensino, revistas; enfim, todo um corpo de pessoas que estão em contato e que apreenderam a história do desenvolvimento artístico e os signos validados pelo campo. Portanto, mesmo que o campo artístico ainda não tenha independência financeira, existe um acordo estabelecido entre os sujeitos de respeito às convenções da arte e a suas referências.

De fato, a habilidade em manejar os códigos do campo artístico é mais desenvolvida à medida que o sujeito é iniciado no campo, ou seja, conhece suas regras. O fato de que essas regras precisam ser internalizadas, contudo, costuma ser ignorado por esse sujeito, o que ficou evidenciado nas entrevistas. O envolvimento e a opção pela arte são descritos como um “sempre tive interesse”, o que demonstra um apego à ideologia de carisma proporcionada pela arte como algo inato, tornando opaco todo o processo de socialização necessário para a incorporação das disposições que permitem uma relação confortável com a arte legítima.

A capacidade de atingir a “verdadeira” compreensão das obras de arte levanta a questão da ideologia carismática do dom: a competência para interpretar “verdadeiramente” uma obra de arte, para sentir-se confortável em uma relação de fruição com os objetos artísticos, se daria por alguns indivíduos serem dotados de uma sensibilidade própria ou seria produto do aprendizado? O que explica a familiaridade que uns têm ao interagir com obras de arte e a dificuldade, muitas vezes acompanhada de repulsa, que tantos outros sentem quando estão

⁵ Foram entrevistados 15 jovens artistas com idade entre 18 e 30 anos que pertenciam a coletivos artísticos que participaram, de maneira direta ou indireta, do Movimento Ocupe Estelita.

diante das mesmas obras, principalmente quando estas são conceituadas como legítimas e distantes das produções rotuladas como “entretenimento” ou cultura de massa?

A arte que emerge da constituição de um campo artístico autônomo não é aquela que proporciona o prazer direto aos sentidos. Isso significa que os temas capazes de lembrar as emoções e sentimentos da vida comum são abandonados, pois são percebidos como formas “fáceis” e imediatamente acessíveis ao espectador, que poderia, sem grande esforço, se projetar na obra de arte e se identificar com as sensações despertadas por ela.

A estética popular, por sua vez, tem como princípio “a continuidade da arte na vida”, ou “a subordinação da forma à função” (BOURDIEU, 2011, p. 35). Isso implica um formato no qual a narrativa segue uma linearidade lógica, os personagens são bem delimitados e a história caminha para um *happy end*; ou, tratando das representações visuais, estas têm a pretensão de se aproximar da realidade tal como ela é. Essas características opõem-se à arte moderna, que tem prazer em brincar com a forma, sempre fazendo referências à própria história do campo artístico, o que torna essencial uma formação prévia que possibilite desvendar esse eterno diálogo que as obras estabelecem com a história do campo. Dessa maneira, o interesse pela arte reconhecida como legítima continua circunscrito a poucos, o que revela que, mesmo com uma democratização de seu acesso, apenas alguns parecem ser dotados das disposições necessárias para consumir essa cultura legítima, o que reforçaria a crença em uma capacidade inata de apreciação.

Foi um interesse saber se os entrevistados percebiam a sua relação com a arte sob o viés carismático do *dom*, como se essa relação fosse fruto de um “encontro natural”. Essa percepção aparece nitidamente no discurso dos entrevistados. Aqui exemplificamos com a fala de dois artistas ligados ao teatro:

Caramba, desde sempre, pô. Eu não consigo pegar uma época da minha vida que eu disse: “Ah, foi a partir daqui que eu comecei”. Foi, tipo, desde muito pirralha. (...) E eu sempre fui muito cinéfila, sempre gostei muito de filme, sempre gostei muito de ler. E isso desde muito cedo (...).

Poxa, faz muito tempo, faz tanto tempo que eu não tenho memória. Porque desde que eu tenho memória eu já estava nesse lugar, sabe? Não conscientemente, mas meu inconsciente já estava vendo, já estava se coçando para ir dançar, ir cantar, para ir ver teatro com meus pais e meus primos, quando eu tinha cinco anos de idade. Já estava inserido (...) porque eu já tinha esse lugar, já tinha essa vontade, já tinha uma coisa. E aí ela sempre esteve presente, sempre.

Ambas as respostas sintetizam um determinado comportamento em relação à arte, como se “ser artista” fosse intrínseco ao sujeito, algo que faria parte da natureza desses indivíduos; ou seja, há uma crença na referida ideologia do *dom*, que foi endossada pela maioria dos

interlocutores. Alguns poucos entrevistados, ao explicarem seu envolvimento com as artes, adotaram posições ambíguas. Pontuavam momentos específicos, durante a infância e a adolescência, que contribuíram para que o interesse pela arte fosse despertado, portanto reconheciam, de certa forma, o caráter cultivado desse interesse. Porém, não obstante, enfatizavam expressões como “desde sempre” e “desde criança” ao se referirem à sua predileção pela arte.

A ideia de *dom* em relação à arte surgiu com mais força quando eles responderam a respeito do panorama do consumo das artes no Brasil, sobretudo em relação à arte legítima como aquela por eles produzida. Dessa forma, todos os entrevistados endossaram a existência de um desinteresse generalizado por alguns tipos de arte, embora em nenhum momento tenham feito qualquer questionamento quanto ao estatuto da arte consumida pela maioria da população, sobretudo pelas classes populares – o estilo musical brega, por exemplo, foi apontado por alguns entrevistados como uma manifestação cultural marginalizada socialmente, mas isto não tornava o ritmo uma expressão artística sem qualidade.

Música brega e gospel, os quadros de Romero Britto, filmes *blockbusters*, novelas, etc.; todas essas formas de arte, vinculadas a uma estética popular, foram mobilizadas por alguns entrevistados para afirmar que não haveria pessoas que viveriam distantes das artes. Mesmo essas expressões artísticas, vistas como menos legítimas e que, de certa forma, são alvo de preconceitos, não foram diretamente questionadas quanto ao seu *status* de obra de arte, o que não significa que julgamentos de menosprezo não tenham sido emitidos. Em algumas entrevistas, eles foram acompanhados por alguma polidez, que tentava transparecer algum respeito e abertura ao diferente, ou mesmo censurar algum comportamento orientado por desprezo e desrespeito cultural.

Ainda assim, quando os entrevistados comentavam a respeito de expressões artísticas populares que não são valorizadas pela estética erudita – diferente das que são valorizadas, como as manifestações folclóricas nacionais do maracatu, da ciranda, do bumba-meu-boi etc – e quando comentavam a respeito da arte por eles produzida, se havia interesse do grande público em consumi-la, o consenso era de que ela não seria facilmente acessível a um “grande público”, sendo esse público identificado de diversas formas, como: “careta”, “pessoas de comunidade”, “pessoas carentes”, “preguiçosos” e “acomodados”.

As explicações apresentadas para a situação de “desinteresse generalizado” pela arte legítima no Brasil pouco fizeram referência a questões sociais, como à falta de uma trajetória familiar que incutisse tal interesse, e geralmente mobilizaram especulações “atomistas”,

responsabilizando os indivíduos por não se aproximarem de expressões artísticas que fossem vinculadas à estética legítima. Somente em poucas ocasiões foi feita uma leitura considerando o contexto dos indivíduos e, nessas respostas, a precariedade das escolas e do ensino foi tomada como causa do desinteresse das pessoas em se arriscarem a entrar em contato com expressões artísticas mais legítimas, assim como da dificuldade do “grande público” em entender a arte por eles produzida e admirada, mas, ainda assim, se enfatizava um comportamento apático do consumidor em geral, pois, supostamente, bastaria uma boa vontade para ir além das expressões artísticas comerciais. Assim, a responsabilização do indivíduo por se conformar com expressões artísticas mais “fáceis”, por não demonstrar interesse em “sair do lugar comum” e arriscar linguagens estéticas mais experimentais, surgiu nos discursos dos entrevistados para descrever a noção por eles apresentada de que, diferentemente da arte “vulgar”, a arte erudita não conta com um grande público.

No comentário a seguir, feito por um ator de 22 anos, a princípio este respondeu que não existiriam pessoas que vivessem distantes das artes, porque a gesticulação do corpo seria uma forma de performance e, por isso, também uma expressão artística, o que o fez concluir que mesmo “maloqueiros”, com sua linguagem verbal e corpórea particular, fariam arte, mas sem a consciência disso. Contudo, ponderou que existiriam pessoas conscientemente desinteressadas pela fruição da arte. Ao perguntá-lo por que, a resposta trouxe uma noção particular de “falta de educação”:

Porque não tem educação, porque não sabe que é um reflexo do cotidiano, da vida. Porque não sabe disso, porque não foi educada para isso, aí ela não consegue usar isso como artifício, ela não usa isso como instrumento, é só ação de entretenimento. Se entreter por se entreter, escolhe se entreter com outra coisa, com outro assunto, com outra parada, é o direito dela, mas é falta de educação isso.

A noção de “falta de educação” é usada para explicar pessoas que usam arte apenas com a finalidade de entretenimento. Mas, por falta de educação, o entrevistado não entende uma situação de socialização, tanto familiar quanto escolar, precária. “Falta de educação” aparece no comentário como um rótulo para se referir a alguém “não estudado”, inculto e que não teve a atitude de ir atrás de uma formação própria.

Outra entrevistada, uma artista plástica, hesitou a respeito da emissão de algum julgamento negativo sobre a obra do pintor pernambucano Romero Britto, que costuma ter seu valor artístico negado pelo campo das artes visuais, mas não teve a mesma preocupação quanto à consideração da existência de pessoas que vivem distantes das artes, inclusive colocando em

questão o *status* de arte das escolhas por elas feitas, sendo tais escolhas “questionáveis” atribuídas à preguiça e à acomodação:

Tipo, como eu já tive muitos amigos caretas, tipo MUITOS amigos caretas, às vezes eu era a única pessoa, sei lá, no Facebook dela que postava desenhos, que postava coisas sobre arte. Muita gente não tem acesso a isso, sabe? Achem que Romero Britto é incrível, por exemplo. Tudo bem, ele não é ruim, tá ligado? Mas não pesquisaram sobre isso, não param e olham o quadro e ficam viajando no quadro, sabe? Ou sei lá, até pra ler, poesia, outros tipos de arte, né, fotografia, filmes... Que só veem filmes da sessão da tarde, que não se preocupam em ver um legal no São Luiz, aí vão pro cinema pra ver um filme em 3D, de animação, porque o filho quer, tá ligado? Não se inserem mesmo nesse meio por preguiça, acomodação, por cultura também.

O julgamento quanto à capacidade das pessoas de fazer “boas” escolhas de consumo artístico, embora frequente nas falas dos artistas, não explicitava quais as classes sociais que seriam destituídas das disposições estéticas por eles valorizadas, embora nessa última fala seja evidente que a entrevistada se referia a integrantes próximos de sua fração de classe, ou seja, a membros da classe média em sentido amplo. Mas essa indefinição quanto aos “portadores do mau-gosto” deixa de existir quando se aborda o espaço propriamente concreto da cidade – nesses momentos as narrativas dos entrevistados passam a definir com maior precisão quem seriam os agentes que teriam estilo de vida e gosto vulgares; demarcando quais classes sociais estariam destituídas, de acordo com o julgamento e os valores dos jovens artistas, dos sinais de distinção frutos do que eles percebem como “gosto natural” para realizar boas escolhas práticas em matéria de lazer. Dessa forma, levantaram-se barreiras quanto às diferentes posições em função da raridade do consumo cultural e da noção do que é esteticamente legítimo ou vulgar e, embora tal distinção fosse levantada visando a elite econômica “alienada”, os objetos que causavam repulsa também diziam respeito, ainda que indiretamente, às classes populares, mostrando que, se o discurso buscava manter-se solidário e próximo no convívio com a alteridade, as práticas culturais de gosto e as inclinações estéticas acabavam por tornar tal movimento de aproximação mais um desejo que uma realidade, como veremos na maneira peculiar de vivenciar o espaço público que pode ser observada nas entrevistas e que se dá sob o signo de suas preferências estéticas e éticas.

4. As Barreiras Simbólicas

Quando questionados sobre um bairro da cidade do Recife em que não morariam, quase todos os jovens citaram o bairro de Boa Viagem. Em um único caso um entrevistado comentou que não poderia negar seu desinteresse por regiões periféricas – fez isso com certo constrangimento – e fez questão de justificar sua colocação em razão das possíveis dificuldades

que encontraria devido à falta de infraestrutura. Contudo, ele mesmo havia colocado anteriormente, como os demais, que não moraria em Boa Viagem.

Sobre as razões para não morar no bairro de Boa Viagem, foi apontado que a maioria das atividades destinadas ao lazer seriam feitas dentro de estabelecimentos privados e que estes em geral seriam “caros”, o que levava a uma percepção sobre o bairro relacionada à imagem de ausência de uma espontaneidade na relação dos moradores com a rua. Essa cultura seria constatada pela tendência dos moradores a valorizar excessivamente o carro para seus deslocamentos diários, sendo o adjetivo “carrocrata” usado para descrever a situação. A respeito da estrutura física, foi mencionado que se trataria de um local “feio”, “brega” e “cafona”, uma vez que lá existiriam muitos prédios e estes apresentariam uma concepção arquitetônica “repetitiva”, fazendo uso de “cerâmicas de banheiro” na fachada, e janelas espelhadas – além de serem exageradamente altos, “falocêntricos”. Os comentários também trouxeram um perfil de morador da região, e este foi percebido como “fútil”, “padronizado” e “obcecado por *status*”.

O bairro chega a ser descrito, por sua distância, tanto social quanto geográfica, como “uma outra cidade”, com dinâmica e cultura próprias, portanto, diferenciando-se do próprio Recife. Essa noção de distância é fundamental, pois possibilita visualizar a existência da noção de “nós e os Outros”. O depoimento a seguir, feito por um cineasta e produtor cultural de 22 anos, demonstra como ele percebe o bairro:

Eu não moraria em Boa Viagem. Eu acho que é muito carro, muito prédio, muita contramão. É uma outra cidade. Existe um descolamento daquela ponte do Pina, em que a cidade acontece de um lado, e Boa Viagem é um outro *modus operandi*.

A demarcação dessa fronteira traz uma visão estereotipada e negativa do bairro e dos que nele moram – entendidos pelos entrevistados como agentes fundamentais para a criação de um ambiente desagradável, seja em termos estéticos ou em termos urbanísticos, em função de seu baixo interesse em vivenciar a rua. Essa imagem a respeito de Boa Viagem e de seu morador possibilita que se pergunte o porquê dessa percepção apresentada pelos jovens artistas, segundo a qual aspectos comportamentais por eles criticados se manifestam nesse lugar com mais destaque do que em outras áreas da cidade. É possível que isso aconteça porque existe a noção de que seja um bairro composto pela elite econômica da cidade, sendo a Avenida Boa Viagem a representação máxima disto, com seus altos e luxuosos edifícios que ocupam a orla da avenida, de uma ponta a outra, quase que completamente. Dessa forma, as características atribuídas ao bairro e a seus moradores seriam os principais aspectos que inibiriam, no Recife, uma sociabilidade urbana mais democrática, como se o morador de Boa Viagem fosse a

personificação daqueles que preferem trocar o risco dos encontros proporcionados pelos espaços públicos por espaços de lazer mais controlados e privados. Tal ideia pode ser ilustrada a partir do depoimento de uma atriz performática de 24 anos:

O que me incomoda em Boa Viagem é justamente – como é que eu posso dizer? Deixa eu tomar cuidado com isso que eu vou falar agora – é como se fosse tudo muito impessoal, sabe. Por exemplo, em Boa Viagem, se você vai fazer alguma coisa, tem que fazer dentro de um lugar. Se eu quero comer alguma coisa eu tenho que entrar no restaurante, me trancar lá dentro. Eu não tenho uma relação com a rua, com as pessoas da rua, tá ligado?

Entretanto, por mais que, no bairro em questão, esteja localizado um dos maiores *shoppings centers* da cidade, é preciso lembrar que, além das áreas de lazer privado, existe outra, pública e de imensa importância, que é a orla da praia de Boa Viagem. Independentemente dos edifícios residenciais de luxo que caracterizam a orla, ainda assim ela se constitui em uma importante área de lazer pública da cidade, sendo regularmente frequentada por moradores do entorno e de outras partes da cidade, inclusive de áreas periféricas, bem como por turistas.

Basta uma ida de transporte público para a praia de Boa Viagem para visualizar a imagem que estamos tentando transmitir. Em qualquer fim de semana ou feriado, durante o começo da manhã ou mesmo no início do fim da tarde, quando os frequentadores começam a deixar a praia, há a garantia de encontrar várias pessoas ao longo do caminho; os ônibus estão lotados e suas estações apinhadas de pessoas, o que confere uma grande movimentação para as ruas do bairro. Cabe ressaltar que essa vitalidade não se restringe apenas aos fins de semanas e feriados, pois a referida praia é um importante equipamento público da cidade, onde existem quiosques, parques infantis, pistas de *cooper*, ciclovia, quadras poliesportivas, parques para a prática de *skate* etc. Por mais que o movimento de transeuntes seja consideravelmente menor nos dias úteis, ainda assim há uma constante circulação na orla.

Mas, ao mesmo tempo em que Boa Viagem é tudo isso, também é a morada de uma elite que é considerada “cafona” e portadora de gostos culturais classificados como ilegítimos pelos jovens artistas. Essa dimensão do bairro, que convive com outra que é a de contar com um importante espaço público, é tão forte na escala valorativa dos entrevistados que se sobressai, ao ponto de considerações sobre a praia como um espaço gratuito de lazer, com público proveniente das mais diversas origens sociais, estarem completamente ausentes nas falas dos artistas quando caracterizam o bairro. Boa Viagem, ao menos discursivamente, que é um dos meios em que se “idealizam” papéis e valores sociais nas interações (GOFFMAN, 2013), é tomada como referência do que é impuro e do qual se deve manter distância. Ali se manifesta

e se materializa todo um estilo de vida que é questionado, o da “elite cafona”, mas será que são apenas os hábitos culturais dessa elite o que incomoda? A praia de Boa Viagem também é marcadamente ocupada por pessoas de origem social mais pobre, que imprimem ao local suas opções estéticas: corpos besuntados de óleo bronzeador, pessoas descolorindo os pelos com água oxigenada, biquínis cavados e diminutos, grandes grupos com seus *coolers* e caixas de som; resultando em uma miríade de diferentes ritmos populares sobrepondo-se uns aos outros e em um ambiente tumultuado, repleto de vendedores ambulantes. Assim, apesar de localizada em uma região da elite, a praia de Boa Viagem é frequentada por diversos estratos sociais que dividem o espaço entre si, ainda que em grupos separados.

Em contrapartida, quando perguntados sobre opções preferenciais de locais de lazer, a Rua Mamede Simões, na qual há diversos bares que ocupam a calçada, surgiu de forma unânime, sendo salientado positivamente o seu caráter aberto e público. Todavia, enquanto outros bares da região caracterizam-se pela música alta, com pessoas em pé e fumaça proveniente do preparo do espetinho, a rua em questão diferencia-se completamente dessa imagem. Isso demonstra a forma como os entrevistados vivem o espaço público: criando ambientes ou situações com uma conformação estética que seja do seu agrado. Não que exista qualquer pretensão em privatizar ou restringir o acesso à rua por parte dessas pessoas, mas os símbolos e etiquetas que elas imprimem ao local são significativos apenas a essa parcela da classe média, o que confere uma grande homogeneidade ao público da rua. Assim, independentemente do fato de ser aberto, mesmo que pessoas “populares” tivessem interesse em frequentar esse espaço, se deparariam com músicas desconhecidas (rock dos anos 60 e 70, bandas *indie* e MPB), não disporiam de dinheiro para consumir os tipos de bebidas (cervejas artesanais ou marcas caras como *Heineken*) e petiscos (comidas de outras nacionalidades, pouco conhecidas, como falafel) lá vendidos e, principalmente, encontrariam um ambiente orientado por regras de etiqueta bem estabelecidas e por elas desconhecidas – em relação ao tipo de vestimenta adequada, a uma linguagem corporal mais contida mas, ao mesmo tempo, mais aberta quanto à sexualidade, às conversas apropriadas (sobre filmes independentes, assuntos “acadêmicos”), às formas adequadas de “paquerar”, enfim, Bourdieu (2011) fala da estilização da vida cotidiana, que traz a autocontenção e as obrigações de um cerimonial social e aparta como vulgares os transgressores que não tomaram corpo de tais convenções cultivadas que denegam as relações sociais ao primado da forma.

Tudo isso implica reconhecer que, apesar de os jovens artistas ressaltarem aspectos como o fato de seus locais de lazer serem públicos e abertos, quando nos detemos nos espaços

públicos por eles frequentados, constatamos que são ambientes homogêneos em sua composição de classe – ir à Mamede é garantia de encontrar amigos e conhecidos, constituindo a rua o *point* de um nicho, como colocado pelos entrevistados. Ademais, é interessante ver que suas críticas sempre levam em consideração os espaços que são privados: restaurantes, lanchonetes, *pubs* e boates são mencionados. Estes são lembrados antes mesmo da orla marítima, o que sugere que, apesar de seu pretense apreço pela rua e por outros espaços públicos, o que mais chama a atenção deles, ou o que primeiro é considerado, são os estabelecimentos comerciais. Dessa forma, pode-se ver que a exaltação que os artistas fazem sobre espaços abertos, democráticos e populares é um tanto peculiar: as estéticas e práticas de gosto que compõem a praia talvez estejam tão deslocadas do universo valorativo desses jovens que eles a esquecem por completo como opção de lazer possível em Boa Viagem, apenas recordando de espaços fechados de lazer e consumo, mesmo sendo a praia um lugar central de sociabilidade na cidade do Recife e, certamente, um dos mais acessíveis e abertos.

De fato, paradoxalmente, apesar da abertura manifestada pelos jovens artistas em relação às incertezas proporcionadas pela rua, o local lembrado por eles em consenso como capaz de proporcionar encontros com a alteridade representa praticamente uma ilha no centro da cidade, destoando dos arredores por ser marcado pelos signos de agrado dessa classe média intelectualizada. Assim, temos que o discurso de afinidade com a pobreza e de valorização de experiências vividas nas ruas esbarram com princípios estéticos altamente herméticos produtores de distâncias tão ou mais eficientes quanto os muros e guaritas criticados por essa fração da classe média. E, se tais princípios valorizados e que denotam “bom gosto” surgem como práticas “espontâneas”, assim como a sensibilidade para ser artista ou próximo a essa manifestação, tal qual visto nas falas sobre o interesse pela arte, torna-se evidente que tais narrativas permitem classificações e hierarquizações, por parte dos portadores de práticas legítimas, em relação às práticas que eles julgam como vulgares e como uma questão de escolha. Isso demonstra uma adesão, pelos jovens artistas entrevistados, à ideologia do “dom”, inerente ao indivíduo, o que faz com que sua percepção do espaço social ignore todo o trabalho de apropriação necessário para o desenvolvimento do senso estético legítimo que fundamenta suas distinções e classificações entre grupos.

Bibliografia

- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros e Horizontes, 2010.
BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e poder simbólico**. *In*: Coisas Ditas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões fundamentais de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- CALDEIRA, Teresa. **Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em S. Paulo**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura**. *In* GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- SOUZA, Jessé. **A gramática social da desigualdade brasileira**. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol. 19 Nº 54/2004.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole: O medo generalizado e a Militarização da questão Urbana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VELHO, Gilberto. **Nobres e Anjos: Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. **A fração Bloomsbury**. Revista Plural. São Paulo: USP, 1999.