

As práticas culturais no *Central da periferia*: características e argumentos de valor

*Denise Figueiredo Barros do Prado*¹

1 Professora do departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (GIRO) da mesma universidade e pesquisadora associada do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). denisefbp@gmail.com.

Resumo

Apresentamos, aqui, como são realizadas a caracterização e a construção do valor das práticas culturais de grupos considerados periféricos no projeto *Central da periferia*. Percebemos que a caracterização das práticas culturais apresentadas revela elementos como o enraizamento no cotidiano, a forte ligação com a comunidade local, o surgimento de um sistema alternativo de circulação de suas produções, seu potencial expressivo e a presença das tecnologias midiáticas no cerne da cadeia produtiva. Associado a isso, os argumentos que alicerçam o valor cultural de tais práticas assentam-se, principalmente, sobre as potencialidades que essas práticas têm de alterar as condições materiais de vida, os padrões de ação e de serem dotadas de potencial expressivo.

Palavras-chave

Práticas culturais, projeto *Central da periferia*, processos contemporâneos de valorização cultural.

Abstract

This article presents how the characterization and the construction of cultural practices value are performed in peripheral groups within the project *Central da periferia*. In this transmission, the practices' characterization focuses on elements such as everyday life, the connections with the local community, the emergence of alternative circulation system, the potential for expression and the presence of media technologies at the core of the production chain. The construction of such practices' value is founded on the understanding that they are able to change their material life conditions in these environments, as much as instigate the development of new models for action and promote different perspectives on social conditions.

Keywords

Cultural practices, project *Central da periferia*, contemporary processes of cultural value.

Quando ligamos a TV e nos deparamos com a apresentação de um show, supomos se tratar da apresentação especial de algum artista célebre, de um novo reality show ou programa de calouros recém-inaugurado e de sucesso escandaloso. Pode ser, ainda, algum evento musical de projeção nacional – quiçá mundial – que vem recebendo toda a atenção da mídia. Há pouco tempo atrás, tivemos um tipo de show diferente na telinha: os shows do *Central da periferia*. Neles, juntamente com as emissões do *Minha periferia*, transmitidas no *Fantástico*, o objetivo não era, precisamente, apresentar determinado artista. Antes, pretendia-se defender uma perspectiva: a de que as práticas culturais emergentes em regiões consideradas periféricas tinham sucesso e alcançavam grandes públicos.

Neste artigo, buscamos então compreender como, nessas emissões, foram construídas caracterizações e valorizações das práticas culturais apresentadas e, de que maneira, foram apresentados argumentos que tentavam sustentar o valor cultural de tais práticas.

***Central da periferia* e a valorização das práticas culturais “periféricas”**

Tão logo Regina Casé aparece em cena, ela já anuncia que o projeto televisivo *Central da periferia*, apresentado por ela em 2006 e transmitido pela Rede Globo, tem como objetivo “ampliar a voz de toda essa gente e também para discutir o quê que é centro e o quê que é periferia. Chegou a hora de saber quem é que tá dentro e quem é que tá fora!” (REGINA CASÉ, 2’22”, *Minha periferia: Regina Casé mostra a cultura da periferia*, 2006).

Esse projeto se desenvolveu através de dois tipos de emissões: uma série de entrevistas, intitulada *Minha periferia*, que enfocava a vida cotidiana nas regiões visitadas, além da presença de artistas locais, das fases de construção das produções e da participação de moradores e ONGs nesse desenvolvimento cultural; e os shows *Central da periferia*, exibidos mensalmente, aos sábados, após o *Caldeirão do Huck* e instalados nas regiões visitadas, trazendo ao palco alguns artistas para apresentarem suas produções. Nelas, visava-se mostrar que os moradores das regiões “periféricas” não dependiam de seus respectivos “centro”

para “produzirem cultura” e, mais do que isso, afirmavam sua independência para valorizar culturalmente suas próprias produções.

O *Central da periferia* parte do pressuposto de que as produções culturais emergentes nas regiões consideradas “periféricas” são bem sucedidas na construção do sucesso dos seus artistas e gêneros expressivos, à revelia da grande mídia. Argumenta-se que o estado atual de circulação de bens e produtos permite que as “periferias” prescindam dos seus respectivos “centros” quando o assunto é cultura.

Todavia, essa perspectiva não atravessa a emissão e as interações que, ali, encontra lugar imune a questionamentos. Nas interações estabelecidas entre a apresentadora e seus entrevistados fica latente a existência de um embate entre as instâncias de atribuição de valor e de sucesso dos artistas com suas respectivas práticas. Nessas interações, são problematizadas a emergência de formas alternativas de circulação das produções culturais, a diversificação das instâncias de atribuição de valor e, sobretudo, a demanda por parte dos artistas e dos públicos de uma revisão dos critérios de valorização. Seu mote seria a compreensão dessas práticas em sua singularidade, com vistas a alcançar um nível intersubjetivo de revalorização do lugar das práticas culturais e, por conseguinte, de seus grupos de pares.

Não foram raras as vezes em que artistas entrevistados acusavam a grande mídia de relegá-los a segundo plano. Pontuavam a “invisibilidade” midiática das regiões norte e nordeste do país e afirmavam que a circulação de suas produções se dava por meios alternativos, como a distribuição por camelôs, em rádios piratas, por DJs em shows e pela internet². Por outro lado, a maioria desses artistas revelava o sonho de chegar à grande mídia, de firmar

2 Conforme o diálogo abaixo: “Chimbinha: as gravadoras esqueceram do artista do norte e do nordeste. Nós mesmos começamos a investir na gente. Então eu, nós, juntamos o nosso dinheirinho e mandamos buscar mil cópias de CD desse primeiro disco nosso, que se transformou em 500 mil cópias no primeiro disco./ Regina Casé: a grande novidade que aconteceu, não importa o nome da música paraense, é que ela foi produzida na periferia, criou uma indústria paralela sem depender do centro, das grandes gravadoras, de mídia nacional.../ Chimbinha: porque, além do Calypso, já estourou vários artistas assim. Eu aconselho para quem quiser fazer sucesso, para quem quiser trabalhar, gravar, que não espere por ninguém” (CHIMBINHA E REGINA CASÉ, 24’12”, *show em Belém*, 2006).

contrato com uma gravadora e de ser reconhecido nacionalmente. Muito embora sejam destacados casos de artistas que são famosos nacionalmente a despeito de não terem chegado à grande mídia, como acontece com Mc Leozinho³, a apresentadora não hesita em afirmar que a consagração do sucesso vem com a visibilidade midiática, citando, como exemplo maior, a banda *Calypso*⁴.

Aliás, a atuação da apresentadora é salutar na configuração do papel da emissão. Nela, Regina Casé exerce o papel de organizadora do cenário de inserção das práticas, caracterizando-as e dispondo-as em categorias – majoritariamente operando inserções em gêneros musicais –, além de apontar elementos que podem contribuir para a valorização dessas práticas.

Associado à ideia de que a mídia participa dos processos de configuração e categorização dos fenômenos sociais, o projeto *Central da periferia* se justifica como um espaço privilegiado para dar visibilidade às práticas culturais “periféricas”. Ali, são feitas verdadeiras descrições das produções apresentadas, de seus respectivos artistas e do contexto de onde emergem. Realiza-se, com isso, um processo de valorização. Afinal, “dentro das práticas assim selecionadas e agrupadas há habitualmente uma delimitação a mais, por valor ou presumido valor” (WILLIAMS, 2000, p.124). Vejamos, pois, como tais práticas são caracterizadas e quais argumentos são traçados para sustentar seu valor.

Caracterização das práticas culturais: elementos comuns

Os dois formatos televisivos, cada um à sua maneira, trabalham em prol da caracterização das práticas locais. Dentro das limitações deste trabalho, optamos por, ao invés de apresentarmos cada gênero musical em sua singularidade, indicarmos aqui as recorrências e as características partilhadas entre eles, que emergem pela fala dos artistas, do público e da apresentadora.

3 O caso de Mc Leozinho é bastante interessante porque sua fama é atribuída à produção, à música *Se ela dança, eu danço*, enquanto o próprio artista é considerado de sucesso “periférico” por ser mais reconhecido nas comunidades de Niterói.

4 Segundo a apresentadora, “hoje essa cultura periférica tomou conta de todos os centros desse país com o grupo mais popular do Brasil, a banda Calypso! (...) hoje em dia vocês [Chimbinha e Joelma] não são nem mais novidade na TV. Eu assisto vocês, vocês aparecem na TV toda hora!” (REGINA CASÉ, 6’48”, *show em Belém*, 2006).

Além das implicações práticas de sintetização, isso nos permite mostrar que as práticas culturais trazidas à cena nas emissões analisadas, a despeito de suas particularidades, partilham um terreno comum, que as identifica e as insere numa categoria diferenciada de produção cultural. Assim, podemos observar a força de seus elementos constituidores e extrair as linhas gerais que orientam suas formas de produção e acesso.

Tal forma de análise é possível porque a inscrição das práticas culturais locais é marcada por ocupações plurais do mesmo espaço, onde convivem o moderno e o tradicional, o erudito e o popular, além de múltiplos gêneros originando mesclas que constituem novas práticas, resultantes desse emaranhado de referências. Enquanto produção expressiva da inserção e experiência dos sujeitos no mundo, as produções culturais dizem das disputas e convivências que são articuladas no tecido social para deslocar elementos e reconfigurar a dinâmica social.

No entanto, essas disputas não emergem somente pelo embate resistente e pela negação do dominante, mas também pela coexistência. Nela se trava um jogo de assimilações e reapreensões de produtos com finalidades de ressignificação. Assim, a produção cultural dos grupos populares não é aquilo que se identifica isoladamente no tecido social, cuja forma e abrangência podem ser facilmente mapeadas: ela atravessa o campo da cultura dominante, assimila-a e a interpreta, e, aí, inscreve suas marcas.

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

Essas mudanças, que se processam no seio da cultura contemporânea e encontram sua expressão em consumos, produtos e práticas furtivos e, talvez ainda, irregulares e destituídos de periodicidade, têm sua importância por transitarem e inaugurarem caminhos nas trajetórias cotidianas de consumo,

apreensão e produção. Nesse jogo de embates e assimilações surgem as produções enfocadas pela emissão que, ao atravessarem os terrenos da cultura, deixam suas marcas e incorporam as formas ali instaladas, gerando novas formas expressivas.

Essas coexistências e compartilhamentos de características se tornam explícitas nos shows do *Central da periferia*, quando: em São Paulo, são trazidas ao palco referências do samba e do pagode, do hip-hop, do punk e do brega, além da *Orquestra sinfônica de Heliópolis* e do grupo *Dança comunidade*; em Recife, temos o hip-hop, o brega, o frevo, o frevo eletrônico, o maracatu e o maracatu eletrônico; em Salvador, a swingueira, o arrocha baiano e o samba; e, por fim, em Belém, mostra-se o brega, o tecnobrega, o cybertecnobrega e o cyber-raggá.

No decurso das apresentações, evidencia-se a proximidade entre os gêneros, de modo que as fronteiras e as raízes de uma e outra prática parecem fugidias mesmo para os artistas. Nesse panorama de coexistência de práticas, Regina Casé busca, a todo custo, cartografar os tipos de relação entre os gêneros e seus artistas. Sugere haver um quadro de embates e hierarquias cruzadas no interior e nas relações entre os gêneros e seus expoentes. Exemplo disso ocorre na entrevista com Zé Brown e Dedesso, quando ela questiona sobre os “preconceitos” entre um gênero e outro:

Regina Casé: o pessoal do hip-hop não tem preconceito com o brega?
Fala sério?

Dedesso: acho que não, o brega pelo menos não tem com eles não!
[risos]

[corte para fragmento da entrevista com Zé Brown]

Zé Brown: eu já faço parte da cultura hip-hop, já sou daquela geração quando o funk começou a predominar nos bairros de periferia, mas nisso já vinha essa coisa do brega, já vinha rolando já há muito tempo dentro das periferias, com Reginaldo Rossi, Evaldo Braga, Ari Martins, então sempre o brega estava contido na nossa realidade (REGINA CASÉ, DEDESSO E ZÉ BROWN, 8'48", *show em Recife*, 2006).

Ao contrário do viés oferecido pela apresentadora de que há embates e rivalidades entre os praticantes, os artistas apontam para um cenário semelhante

à formulação proposta por Glevarec (2005), para quem as práticas vivem hoje num cenário de “heterogeneidade de ordens de legitimidade”. Em tal cenário, observa-se um grande número de práticas culturais que passam por processos de avaliação internas ao seu gênero de inserção e, quando se trata de observá-las em relação aos demais gêneros e estilos, aponta-se para a coexistência e não para uma sobreposição entre elas [Coulangeon (2006), Glevarec (2006), Lahire (2006)].

Assim, a coexistência de práticas diversas num mesmo cenário aparece associada à compreensão recente de que os contatos e experiências culturais têm se formado, cada vez mais, como práticas mais horizontalizadas. Nelas, os indivíduos acedem a referenciais cruzados, não mais limitados pelos repertórios de classe. Isso não significa, no entanto, que estão abolidas as escalas de valor. Ao contrário disso, mostram, justamente, que essas escalas são *plurais* e obedecem a diferentes conformações em sua estrutura interna e na convivência com outras práticas culturais.

Ao observar a dinâmica de afetação entre as práticas e as relações de contato cultural típicas do quadro no qual se inscrevem práticas plurais, vemos emergir “consumos cruzados”. Tais formas de contato, explica Certeau (2009), permitem a emergência de apreensões e mesclas inventivas e possuem uma dimensão articuladora de novos elementos e contestadora das formas estabelecidas.

Além dessa partilha de elementos, notamos, ainda, duas características fortes dessas práticas: o enraizamento no cotidiano e a sua ligação com a comunidade local. Essas características aparecem traduzidas na constituição das práticas sob diversas formas: o enraizamento no cotidiano aparece pela incorporação de elementos locais, tanto ambientais quanto simbólicos, no cerne da produção — desde “apelidos” dados à comunidade de origem, citados nas músicas de Claudinho, da antiga dupla *Claudinho & Buchecha*, até a adoção da marca de um tipo de azeite de dendê, *Trifun*, no refrão de uma das composições do grupo *Guig Guetto*, em Salvador. Somado a isso, elementos do cotidiano aparecem também nas narrativas sobre as formas de vida, ganhando grande poder expressivo das condições locais, como pontua uma das entrevistadas

ao entender a música *Homem na estrada*, do grupo *Racionais*, como bastante descritiva das experiências vividas localmente.

Já a ligação com a comunidade emerge por duas vias: pela participação dos moradores da região nas fases produtivas e na difusão das produções e pela compreensão de que o artista é um “igual”⁵, que nutre laços de pertencimento e se identifica com seu público. O primeiro caso se evidencia, por exemplo, quando Michelle Melo, ao apresentar o *backstage* de seu show, mostra artistas locais que sustentando grande parte da sua performance no palco. Ela conta com o trabalho dos sapateiros Serafim e Jaime, que lhe confeccionam botas; com o estilista e costureiro Cassiano, quem define os figurinos; e com Janaína Megahair, cabeleireira responsável pelos cabelos longos da artista e das dançarinas. Na entrevista, eles se mostram orgulhosos por fazerem parte da constituição da produção da artista. Já a relação de “igualdade” aparece tensionada quando Regina Casé conversa com Leandro Lehart sobre os comentários de que o pagode teria se tornado “música de mauricinho” e atribui isso a ascensão social do artista e à sua mudança para outra região da cidade — insinuando que isso vinha sendo tomado pelo público como um distanciamento do seu grupo de origem.

Dessa relação aproximada entre artista e comunidade local, vemos emergir outras três características associadas a essas práticas culturais: a ascensão social dos produtores, o sistema de circulação alternativo de sua produção e o potencial expressivo das questões locais.

No decorrer das entrevistas, galgar novas posições sociais aparece como uma comprovação do sucesso da produção do artista, pois o retorno gerado pelo engajamento cultural é, majoritariamente, mensurado pelos tipos de ganhos que ele alcança. Assim, quando Regina Casé visita a casa de Leandro Lehart, ela frisa que ele é muito trabalhador e que suas produções são um sucesso, de modo que ele deveria mesmo “aproveitar” essa ascensão social, ainda que

5 Ser um “igual” é considerado um grande elogio, pois, como observou Zaluar, “a igualdade social que se manifesta, não na ideia abstrata de que ‘somos todos iguais perante a lei’, mas no jeito de falar, de vestir, no respeito que mostra pelos outros, é, portanto, um valor social. ‘Fulano é igual’ vem a ser um elogio dos maiores. A referência é tanto no jeito de vestir e falar em que a pessoa não procura parecer melhor do que os outros, quanto no tratamento que dá aos outros sem procurar mandar, dominar ou afirmar superioridade” (ZALUAR, 1985, p.124).

ela seja criticada por alguns como capaz de distanciá-lo de sua comunidade de pertencimento. Aliás, enriquecimento e melhora na qualidade de vida figura como um benefício esperado e legítimo aos artistas, de modo que é visto com estranheza casos como o do cantor de brega Dedesso, que não conseguiu ainda implementar “melhorias” em sua casa⁶.

O surgimento de um sistema alternativo de circulação aparece no decorrer de diversas emissões e entrevistas. Na impossibilidade de alcançar as vias tradicionais no início da carreira, a maioria dos artistas consolida sua posição através de meios alternativos e indiscriminados de distribuição de suas produções.

Essa forma de difusão funciona da seguinte maneira: os artistas são os responsáveis pela composição das músicas, contratam estúdios de gravação locais ou sintetizam suas produções em computadores domésticos – ou mesmo fornecidos por ONGs, como é o caso dos jovens participantes da *Eletrocooperativa*, de Salvador –, então repassam suas músicas para DJs, camelôs e radialistas locais. Estes, por sua vez, passam a tocar essas composições nas rádios locais, em festas e bailes – com destaque, em Belém, para as festas de aparelhagem –, a fornecer cópias das músicas e a organizar coletâneas, em que são misturadas as músicas de diversos artistas num mesmo disco, criando uma forma caótica de organização das produções em formato de MP3. Além disso, alguns artistas – e, por vezes, seus públicos – disponibilizam suas produções na internet, em sites gratuitos de compartilhamento de arquivos.

Por conta dessa circulação irrestrita, os artistas passam a ser reconhecidos pelo que produzem e acabam por serem convidados a se apresentar em bailes e shows, recebendo aí o seu pagamento e o merecido reconhecimento pela sua produção. Esse esquema de distribuição ajuda a compreender como a economia do valor de tais práticas vem se alterando: o sucesso do artista não pode ser mensurado pelo número de cópias vendido, posto que ele é incomensurável. Diferentemente disso,

6 Regina Casé aborda essa questão com bastante insistência, perguntando se ele havia adquirido muitos eletrodomésticos e, quando ele conta que só comprou um ventilador, ela demonstra espanto e pergunta a ele como isso é possível já que ele goza de tanto sucesso em Recife. O artista justifica, constrangido, que isso se deve ao fato dos shows serem muito baratos para serem acessíveis ao público (*Central da periferia*, show em Recife, 2006).

o artista é considerado de sucesso pela quantidade de apresentações que realiza, pelo reconhecimento do público de suas produções e respectivas coreografias, pelo fato de ter transcendido sua região de origem, sendo conhecido em outras “periferias” — e, ainda, noutros países, como os rapazes do *Batuque Usina*, que se apresentam, com frequência, a públicos europeus — e ser valorizado por artistas já consagrados em seu gênero e em gêneros coexistentes.

Quanto ao potencial expressivo das questões locais, ele aparece relacionado tanto ao modo como as práticas emergem imbuídas de seu contexto de surgimento, como revelam diferentes configurações e modos de se olhar para a realidade local. Assim, músicas cuja temática é o romantismo e relações interpessoais revelam o caráter corriqueiro das formas de vida locais; visadas mais críticas das questões econômicas e sociais veiculam o ponto de vista dos moradores dessas regiões e expressam não só o modo como eles vivenciam essas questões como invertem o quadro que trata a violência da perspectiva dos “de fora”.

Subjacente a essas características — quais sejam, partilha dos elementos, enraizamento no cotidiano, ligação com a comunidade local, ascensão social, sistema de circulação alternativo e potencial expressivo das questões locais —, emergem ainda elementos de fundo que fazem referência ao panorama cultural no qual tais práticas se veem inscritas. Da mesma forma como as tecnologias participam da sua veiculação ao potencializar os esquemas de difusão das produções, elas alteram sua conformação interior, pois ditam o ritmo da produção e permitem mixagens e inserção de sons eletrônicos — como relembra Nelsinho Rodrigues, cantor de brega de Belém.

Além disso, ao pontuar a emergência de um sistema alternativo de circulação, fica latente a importância em termos de visibilidade e valorização cultural das mídias tradicionais, pois aparecer na grande mídia e ter um contrato com uma gravadora ainda são referências significativas na definição do nível de sucesso do artista. Isso é o que demonstra Mc Leozinho ao afirmar que se dá conta do seu sucesso com *Se ela dança eu danço* quando Regina Casé sobe o morro para entrevistá-lo ou quando Dedosso conta que sonha em ter um contrato com uma gravadora.

Somado a isso, elencar produções de diversos artistas, de diferentes gêneros, num mesmo CD, realizar shows dos mais diversos gêneros musicais num mesmo espaço e partilhar suas referências acaba por reafirmar o contexto de coexistência e mescla, no qual são partilhados públicos, referências e elementos típicos. Aí emergem produções, como as músicas da banda *Calypso*, que mesclam o brega, o *iêiêiê* e a guitarrada; o tecnobrega, que conjuga o brega, tecnologias eletrônicas e digitais e o carimbó⁷; o brega recifense, que usa elementos do hip-hop em suas vestimentas ou mesmo o rap de Rappin Hood, que se faz conjugado com o conhecimento que o artista tem do samba. Dessa série de características comuns às práticas artísticas, já podemos entrever alguns elementos que interferem e dizem dos processos de construção do seu valor, como, por exemplo, o alcance da mídia, o reconhecimento do público, a geração de renda e a pluralização discursiva. Vejamos, pois, no item seguinte, como são alicerçados os argumentos de valor tecidos na emissão.

Os argumentos que alicerçam o valor das práticas

Associado a esse esforço de caracterização, desenvolve-se um processo de avaliação e classificação das práticas. Essa avaliação se dá tanto a partir da análise dos elementos que as compõem e das relações que elas estabelecem com as demais práticas culturais, como das ações e elementos que elas desencadeiam. Ou seja, uma vez que elas se configuram no panorama cultural, elas engendram reposicionamentos das demais práticas, bem como dos atores envolvidos na sua construção.

Por conta disso, percebemos que as práticas têm seu valor “justificado”, às vezes, — especialmente por Regina Casé — nessa capacidade de reorganizar os elementos ambientais e alterar o curso das ações das pessoas envolvidas. Assim, a argumentação em favor dessas práticas culturais é feita, em geral, através da apresentação das alterações que tais práticas seriam capazes de engendrar a partir de seu surgimento nos ambientes em que se inscrevem. Duas delas são proclamadas por Regina Casé no início da emissão e vão alicerçar a maior parte dos desdobramentos argumentativos que povoam esse processo de valorização:

7 Carimbó é um tipo de dança tradicional da região de Belém, de origem indígena.

essas práticas culturais teriam o poder de melhorar as condições de vida de seus praticantes e são intensamente valorizadas em seu contexto de origem.

Do primeiro argumento, sobre as potencialidades de tais práticas em alterar as condições de vida de seus praticantes, derivam as compreensões de que elas possuem determinadas funcionalidades que vão desde o progresso material até a ideia de desenvolvimento simbólico dos praticantes envolvidos. Esse argumento aparece fortemente associado à atuação de ONGs voltadas para projetos culturais. Estima-se, no interior da emissão, que o engajamento nesses projetos contribui para a ascensão social, porque muitos deles visam à formação profissional dos participantes. Assim, amplia-se o leque de opções de inserção no mercado de trabalho, permitindo a concorrência a novos postos no mercado de trabalho cultural.

Associa-se a isso a ideia de que o envolvimento com atividades culturais teria o poder de “afastar” jovens de situações de violência e criminalidade. Embora os fundadores dos projetos sociais e os voluntários participantes neguem-se a adotar essa perspectiva, ela aparece, sutilmente, na fala de Regina Casé e, de modo mais explícito, nas intervenções de alguns entrevistados participantes. Tais comentários dão ênfase ao modo como o envolvimento com práticas culturais teria alterado o comportamento social de alguns jovens. Opondo-se à posição da apresentadora, muitos dos fundadores e os participantes de ONGs explicam que a associação a elas e a projetos culturais é importante por dois motivos: porque auxiliaria no ingresso em novas posições no mercado de trabalho — graças à profissionalização ali aprendida — e pelo desenvolvimento do autoconhecimento e exploração dos potenciais expressivos através das práticas culturais.

A abertura de novas possibilidades no mercado de trabalho é muito relevante nesse quadro não somente pelo óbvio impacto na ascensão social e da alteração das condições materiais de vida, mas porque permitiria o atravessamento e inscrição desses sujeitos em outros espaços da cidade.

Somada a essas perspectivas, Regina Casé reforça que tais práticas devem ser reconhecidas em seu valor, porque possuem um público amplo e

difuso, que faria da “periferia” a “maioria”. Essa visão vem associada ao já citado sistema alternativo de circulação das produções emergentes que, por sua vez, teria contribuído para o surgimento de um novo conceito de sucesso. Ao olharmos para tais práticas e para o modo como operam os esquemas de produção, difusão e acesso, o sucesso dos artistas passa a ser mensurado pela capacidade de ampliar públicos e se difundir entre as mais diversas regiões do país. Na impossibilidade de mensurar essa difusão pela tiragem de cópias, mensura-se o engajamento do público nas apresentações, a quantidade de shows, o reconhecimento da parte de outros artistas. Tais artistas, consagrados ou iniciantes em seu gênero de inserção, ou mesmo aqueles de outros gêneros locais, notam e conferem valor aos gêneros coexistentes. O sucesso do artista e de suas produções se faz, assim, pela sua operação em instâncias de valor alternativas à mídia ou às grandes produtoras e sua presença se consolida pela afetação exercida sobre seus públicos e seus pares.

Já a conjugação do ponto de vista da apresentadora com o de seus entrevistados sobre a construção dos argumentos que alicerçam o valor das práticas tem seu ponto nodal no potencial expressivo dessas produções. Afirma-se, no decorrer das entrevistas, que o poder expressivo dessas práticas é fundamental na constituição de processos de autoconhecimento e conformação da sua realidade social. Este ponto é destacado por Guti Fraga, ao afirmar que a experiência cultural contribui para um exercício de compreensão de si e do outro. Além disso, ao incorporar elementos ambientais e fatos cotidianos, pontuando relações amorosas, amizades, brincadeiras e descrever as formas de vida locais, acaba-se por ressaltar o caráter corriqueiro e prosaico na vida cotidiana nesse ambiente, oferecendo, com isso, um ângulo alternativo às associações entre a vida cotidiana local e a violência.

Destaca-se, também, que o contexto local marcado pela diversidade de práticas e referências colabora para a realização de atualizações dos gêneros tradicionais, mesclas inventivas de modos de fazer, que dão origem a tipos de produção alternativos e que contribuem para o resgate de elementos das culturais tradicionais.

Os entrevistados revelam, ainda, que essas práticas são importantes porque permitem mostrar sua proatividade, sua capacidade produtiva e, principalmente, permitir que eles veiculem seus modos de ver a realidade social. Eles afirmam que tal possibilidade, inaugurada pelas formas culturais, contribui para uma pluralização de referências ampliada, pois tem como ponto de partida o viés de “dentro” e pode trazer à tona novas formas de se olhar para esses sujeitos e suas formas de vida.

Assim, os argumentos em favor da valorização de tais práticas não se encerram num debate sobre o gosto ou a constituição das formas culturais, mas no engendramentos que elas são capazes de estimular. Portanto, seu valor se alicerça não somente nas práticas em si ou nas potencialidades econômicas daí derivadas, mas no poder de pluralizar referências e alterar formas de compreensão intersubjetiva das relações e da realidade social.

Considerações finais

Podemos afirmar que, no interior das emissões analisadas, a caracterização das práticas vem como um movimento quase simultâneo à fase da argumentação do seu respectivo valor. Isso porque o processo de caracterização, ressaltando a partilha e mescla de elementos, o enraizamento no cotidiano, a ligação com a comunidade local, a ascensão social, o sistema de circulação alternativo e o potencial expressivo das questões locais, se faz já alicerçado na compreensão de que elas são dotadas de singularidade e de relevância no panorama cultural brasileiro. Assim, sua descrição já participa do processo de inscrição numa categoria de valor cultural.

Mais especificamente, na tessitura de argumentos com vistas à construção do valor dessas práticas percebemos que há certas dissonâncias sobre o que justifica a relevância das práticas. Na perspectiva dos praticantes, o valor das práticas vigora no seu potencial expressivo, na proximidade do acesso – revelando grande sinergia entre os grupos envolvidos nas fases de produção e acesso –, e nas funcionalidades que elas são capazes de engendrar, especialmente na abertura de novas formas de inserção e na possibilidade de geração de renda.

Do ponto de vista da apresentadora, o discurso do valor das práticas aparece fortemente associado às novas possibilidades de inserção social, com ênfase na atuação cultural no mercado de trabalho; à alteração nos padrões de ação dos indivíduos engajados, perspectiva que supõe que jovens envolvidos em projetos sociais desenvolvem alternativas formas de inserção na sociedade e de posicionamento nas relações interpessoais; e ao valor expressivo contido nessas produções.

Essas duas construções argumentativas nos permitem extrair um elemento chave para compreender o quadro no qual as emissões inscrevem as práticas culturais apresentadas: muito embora haja uma dimensão econômica relacionada à importância dessas práticas — fortemente associada ao seu contexto de surgimento e às necessidades de sobrevivência de seus praticantes —, seu valor não se encerra aí.

Longe de circunscrever o valor das práticas culturais emergentes somente enquanto capazes de alterar as condições materiais de vida — embora isso seja pontuado —, reforça-se o potencial simbólico e referencial contido nelas. É justamente por conta dessas outras formas de conferir valor a tais práticas que se constrói toda uma argumentação relativa à suas características, singularidades e potencialidades.

Dessa forma, a despeito de todas as limitações contidas nas emissões analisadas, elas sinalizam para um quadro social plural e dinâmico e indicam a existência de grande diversidade de práticas culturais, formas de vida e modos de configuração das questões sociais. Além disso, ao debater a inserção social desses grupos a partir de um viés cultural, questiona-se, incisivamente, os esquemas de avaliação a que suas práticas culturais estão sujeitas. Passa-se, com isso, a abordar esse tema como fundamental para se analisar as formas de presença desses grupos no tecido social. Dessarte, reavaliar o lugar das práticas revela a necessidade de se reconfigurar também o lugar social de seus praticantes. Assim, abre-se espaço para novas conformações discursivas sobre o tema do valor cultural e suas reverberações no que tange às representações sociais, situando-o entre as questões pungentes de nossa época.

Referências

- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 2009.
- COULANGEON, P. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: La Découverte, 2005.
- FRANÇA, V. R. V. (org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Contexto, 2006.
- GLEVAREC, H. "La fin du modèle classique de la légitimité culturelle". In: MAIGRET, E.; MACÉ, E. (orgs.). *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Colin, 2005. p. 69-102.
- HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed.34, 2003.
- LAHIRE, B. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- ZALUAR, A. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.