

Denise Figueiredo Barros do Prado

Cultura, midiaticização e legitimidade cultural:
processos de visibilidade e legitimação das práticas
culturais dos moradores de regiões consideradas
periféricas no Brasil

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Processos comunicativos e práticas sociais

Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Vera Regina Veiga França
Universidade Federal de Minas Gerais

301.16 Prado, Denise Figueiredo Barros do
P896c Cultura, mídiatização e legitimidade cultural [manuscrito] : processos de
2012 de visibilidade e legitimação das práticas culturais dos moradores de regiões
consideradas periféricas no Brasil / Denise Figueiredo Barros do Prado. – 2012.

330 f.

Orientadora: Vera Regina Veiga França

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Central de Periferia (Programa de televisão) - Teses. 2. Comunicação de
massa - Teses 3. Representações sociais – Teses. 4. Cultura - Teses . I. França,
Vera Veiga, 1951-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título

Cultura, mediatização e legitimidade cultural: processo de visibilidade e legitimização das práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas no Brasil

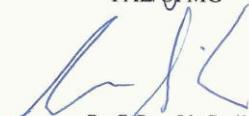
Denise Figueiredo Barros do Prado

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:


Prof. Dr. Márcio Gonçalves
Faculdade de Comunicação/UERJ


Prof.ª Dra. Sabine Chalvon-Demersay
EHESS/Paris


Profa. Dra. Juarez Dayrell
FAE/UFMG


Prof.ª Dra. Liv Sovik
ECO/UFRJ


Prof.ª Dra. Regina Helena Alves da Silva
PPGCOM/UFMG


Prof.ª Dra. Vera Regina Veiga França
Orientadora – FAFICH-UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Belo Horizonte, 16 de outubro de 2012

*À minha família e ao Sérgio,
por estarem comigo em todos os momentos.*

Agradecimentos

Começar os agradecimentos em uma tese não é tarefa fácil. São muitos anos de dedicação e trabalho que envolvem marido, família, amigos, colegas, professores e, de alguma maneira, faz com que todos tenham grandes expectativas e nos ajudem na nossa empreitada. Então, desde já, agradeço a todos, pois, cada um à sua maneira, contribuiu para que eu chegasse até aqui. O coração fala mais alto, então começo por ele: ao Sérgio, que passou, durante a tese, de namorado a marido, agradeço por se fazer presente na minha vida, mesmo quando estávamos longe um do outro e por viver comigo mais esse sonho. Amo você.

Aos meus pais, por me mostrarem que a força e a coragem andam juntas, mas elas não servem de nada sem a família e o amor. E, principalmente, por me ensinarem que a sabedoria vem sempre de Deus. À minha irmã Débora e ao meu cunhado Filipe, que dividem comigo a dor e a delícia de ser doutorando, obrigada pelo amor e apoio em cada etapa da pesquisa e da vida. Ao meu irmão David, à Penha, à Tatá e ao Otávio (que está quase chegando!) pelo carinho, pela companhia e por sempre reservarem para mim um cantinho naquele sofá. Ao Daniel, à Aline e ao Miguel (que já está a caminho!), por terem cuidado de mim com tanto carinho, me ajudando a recuperar meus passos.

Aos meus avós, que sempre me recebem com café quente e sorriso no rosto. A saudade é grande e trago o amor de vocês no peito. À minhas tias, tios, primos e primas pelo carinho, pela torcida e por cuidarem de mim sempre que precisei. À família do Sérgio, por ter me recebido de braços abertos e com tanto carinho e amor nas suas vidas.

Agradeço também à Lina, D. Inês, Cleonice, Cecília, Rejane, Carlinha, Carmen, Sr. Francisco e família, por terem me acolhido em suas casas durante os anos em que vivi em BH. Aproveito para agradecer pela companhia em casa de Patrícia e Janaína. Agradeço ainda aos meus amigos da graduação, em especial, Fabi, Cláudio, Gustavo, Ligia, Suellen, Dani, Luana, Nati, Guilherme, Denis, Vitor Pinguim, Lalá, Vit e Marina por terem sido tão compreensivos nas minhas ausências e continuarem, sempre perto, comemorando as alegrias e torcendo por mim.

À Vera, que me orientou antes mesmo de ser minha orientadora, quando, numa aula, me fez querer continuar a graduação. Ser sua orientanda durante todos esses anos me enriqueceu muito, não somente para o mundo da pesquisa, mas para a vida e para as

relações. Quero seguir seu exemplo e levar adiante tudo o que trouxe até mim. Desejo que as distâncias da vida sejam pequenas para nós.

Agradeço, com muito carinho, à Prof^a. Sabine, por ter me recebido para o estágio doutoral na EHESS com tanto afeto e por contribuir tanto para que meu percurso lá fora fosse tão rico e cheio realizações. À Prof^a Elisabeth Guesnier, obrigada por ter me preparado para chegar a Paris com a confiança de que eu conseguiria me comunicar e pela revisão do resumo em francês. À Prof^a Mirian Chrystus, pela parceria no estágio docente. Aos alunos das disciplinas “Teorias da Comunicação II” (na qual fui monitora), “Televisão, Representações e Práticas culturais” e “Projeto Experimental”, pelas ricas discussões ao longo do semestre.

À Dr^a Laura, Dr. Eudimilson, Dr^a Laisny e Dr. João que tanto contribuíram na minha recuperação, para que eu conseguisse chegar ao final dessa empreitada.

À todos do Gris, pelo aprendizado e diálogo que tanto enriquecem minha formação. Com muito carinho, à Paulinha e Ricardo pelo apoio e amizade sempre; à Vanessa, Flavinha, Fabrício, Ronei e Camila pela força e por me ajudarem com a papelada; à Cirlene, pela amizade preciosa que construímos nesses anos; à Pri pela leitura dos capítulos e por ser tão chuchu sempre; à Carlinha, amiga carinhosa e sempre presente e à Carol, por me mostrar que a gente sempre pode se reinventar. Também agradeço à Pri, Cici, Dé e Filipão pela revisão e pelas contribuições tão ricas. Mais uma vez, ao Filipão, pelo resumo em inglês. Aos colegas e amigos do PPGCom pelas trocas e ricas contribuições, em especial à Carla, Marina Andalécio, Carol, Edna, Henrique, Paulinha, Ligia e Rennan. Com carinho e ótimas lembranças, agradeço aos amigos que fiz em Paris, durante o estágio sanduíche, que foram minha família além-mar: Chris, Vladimir, Manoela, Danilo, Fernanda, William, Paola, Luiz, Henrique, Leo e Thaíse.

A todos professores do Departamento, muito obrigada por terem contribuído e participado da minha formação desde a graduação, em especial aos professores Bia, Paulo B, Vera, Delfim, Mirian, Elton, Simone, Rousiley, Bruno, César e Dalmir.

Muito obrigada a todos os funcionários do Departamento e da FAFICH por serem tão solícitos, em especial, Lucinho, Gilson, Fidélis, Hélia, Enderson, Anderson, Elaine, Cassiane, Magda, Tatiane, Wilma e Alessandro. Agradeço ainda à UFMG e à EHESS, pela oportunidade de alcançar uma formação tão rica e fascinante. À CAPES e à Fapemig, pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual ela não teria sido possível.

E obrigada, sobretudo, a Deus, pela família, amigos e vida que me confiou.

*“As indagações, as organizações e as ações ditas culturais
representam ao mesmo tempo sintomas e respostas
com relação a mudanças estruturais na sociedade.
A interpretação desses signos, cuja espécie prolifera,
remete inicialmente ao seu funcionamento social”.*
Michel de Certeau

Resumo

Esta tese empreendeu uma análise do projeto *Central da Periferia*, composto por dois formatos televisivos, o *Minha Periferia* e os shows *Central da Periferia*, transmitidos pela Rede Globo, em 2006, e apresentados por Regina Casé. Essas emissões visavam apresentar a vida cotidiana e produção cultural emergente nas regiões visitadas. Nessa pesquisa, visamos compreender como as práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas são tratadas no projeto *Central da Periferia*, que tipo de valor é atribuído a essas práticas e quais são os critérios de valorização que alicerçam a legitimidade e singularidade dessas práticas na interação dos seus praticantes. Para isso, realizamos dois tipos de análise: análise contextual e análise interacional. Na primeira, apreendemos o contexto de exibição dos programas a partir do que foi publicado na mídia sobre eles e apreendemos, através da revisão bibliográfica, os modos de representação associados às chamadas periferias e seus moradores, bem como ao lugar conferido às suas práticas culturais. Na análise interacional, tomamos como *corpus* 16 emissões do *Minha Periferia* e quatro shows *Central da Periferia*. Extraímos dessas emissões o tratamento dado aos temas relevantes localmente, o posicionamento social dos interlocutores, as disputas pela reconfiguração de seu lugar social, a construção do lugar das práticas emergentes no cenário cultural contemporâneo, as relações traçadas entre essas práticas e as demais práticas culturais, os argumentos elencados para conferir valor a tais práticas e o modo como a apresentadora Regina Casé articula e organiza a situação comunicativa.

Os conceitos chave dessa pesquisa se referem às formas de representação social dos grupos apresentados, às construções discursivas que participam do posicionamento social desses indivíduos e aos recentes debates sobre o lugar das suas práticas culturais populares. No tratamento das práticas culturais, resgatamos a discussão dos Estudos Culturais ingleses sobre o conceito de cultura e o caráter social dos processos de atribuição de valor. Sobre os processos de classificação e valorização das práticas culturais, recuperamos a teoria da legitimidade cultural produzida por Pierre Bourdieu e damos destaque aos recentes desdobramentos, releituras e críticas feitas a ela. Essas revisões nos apontam para o surgimento de uma heterogeneidade de ordens de legitimidade. Nesse quadro, reconhece-se o panorama cultural contemporâneo como plural e diversificado e se vislumbra o surgimento de novos critérios de valorização das práticas culturais.

Associado a esse contexto, pontuamos que a sociedade hodierna se vê afetada de maneira diversa pela presença da mídia para além do nível técnico, atingindo as formas de relação interacional e inscrevendo a visibilidade midiática como salutar na conformação das questões e embates contemporâneos. Nesse quadro, reconhecemos a importância da mídia como participante dos processos de visibilidade e valorização das práticas culturais e também como foro onde se inscrevem debates e reivindicações dos grupos sociais. Em nossa análise, encontramos ressonância tanto desse cenário de instabilidades das autoridades e demandas por reformulações do lugar social de determinados grupos, quanto vemos as práticas culturais emergirem como importantes elementos expressivos de sua época e suas perspectivas.

Palavras-chave: Representações sociais. Cultura. Mídia. Teoria da Legitimidade Cultural. Práticas culturais. Critérios de valorização cultural. *Central da Periferia*.

Abstract

This thesis undertook an analysis of *Central da Periferia* (Periphery Central) project, composed of two TV formats, *Minha Periferia* (My Periphery) and *Central da Periferia* (Periphery Central) shows, broadcasted by TV Globo in 2006 and presented by Regina Case. These shows were intended to present the daily life and emerging cultural production in the visited regions. In this research, we aim to understand how cultural practices of peripheral regions residents are discussed in the *Central da Periferia* project, what kind of value is attributed to these practices and what are the valorization criteria that underpin the legitimacy and uniqueness of these practices in its practitioners' interaction. To do this, we performed two types of analysis: the contextual analysis and the interactional analysis. At first, we apprehend the program context from the media publications about them and we apprehend, through literature reviews, the representation modes associated with the so-called peripheries and their residents, as well as the place given to their cultural practices. In the interactional analysis, we take as *corpus* 16 emissions of *Minha Periferia* and 4 shows of *Central da Periferia*. We extract from these emissions the treatment of locally relevant issues, the interlocutors' social positioning, the disputes for their social place reconfiguration, the construction of the place of emerging practices in the contemporary cultural scene, the relationships between these practices and other cultural practices, the arguments listed to give value to these practices and how the presenter Regina Case articulates and organizes the communicative situation.

The key concepts of this research refers to the representation forms of the presented social groups, the discursive constructions that participate in the social positioning of these individuals and to recent debates about the place of their popular cultural practices. In the treatment of cultural practices, we rescued the British Cultural Studies discussion about the culture concept and the social character of the value assignment processes. About the classification processes and the cultural practices valuation, we recover the theory of cultural legitimacy produced by Pierre Bourdieu and we highlight its recent developments, readings and critiques. These revisions point to the appearance of a heterogeneity of legitimacy orders. In this context, we recognize the contemporary cultural scene as plural and diversified and we glimpse the emergence of new valorization criteria of cultural practices.

Associated with this background, we point that society today, beyond technical questions, is affected in different ways by the media presence, reaching the interaction relationship forms and subscribing the media visibility as useful in shaping the contemporary issues and conflicts. In this respect, we recognize the media importance as participant in the visibility and valorization processes of cultural practices and also as a forum where claims and debates of social groups are acknowledged. In our analysis, we found resonance in both this instable scenario of authorities and the reformulation demands of the social place of certain groups, as we see cultural practices emerging as important elements of its time and of its prospects.

Keywords: Social representations. Culture. Mediatization. Cultural Legitimacy Theory. Cultural practices. Cultural Valorization Criteria. *Central da Periferia*.

Sumário

Introdução	12
Capítulo I: Os sistemas de representação social das favelas e de seus moradores .	19
1.1 O mundo, os sujeitos, o lugar social: representações	20
1.2 O contexto de inserção do programa: pré-interpretação da doxa	23
1.3 Um breve histórico das representações dos moradores de regiões consideradas periféricas e de suas práticas culturais	37
1.4 As regiões “periféricas”: novas situações, novas representações?	43
1.5 Repercussões dessas visadas na leitura das práticas culturais	48
Capítulo II: Legitimidade cultural e o posicionamento das práticas culturais: uma revisão do sistema de atribuição de valor.....	54
2.1 Breve histórico do conceito de cultura.....	55
2.2 Retorno aos fundadores	59
2.3 Teoria da Legitimidade Cultural.....	65
2.4 Críticas à teoria da legitimidade cultural e novas entradas.....	73
2.5 Mudanças no cenário social	82
2.6 Revendo critérios: senso de utilidade e proximidade como modo de acesso	85
2.7 Articulações iluminadoras para tratar do nosso objeto	90
Capítulo III: Mídia e novas tecnologias: mudanças no processo interacional de referência.....	95
3.1 O surgimento da era da globalização	95
3.2 Contribuições dos estudos latino-americanos sobre as novas mudanças sociais..	97
3.3 A nova ambiência tecnológica e novas formas de interação	102
3.4 Visibilidade midiática e reconhecimento: a inserção das chamadas regiões “periféricas” e seus moradores na mídia.....	106
3.5 Mecanismos de comunicação mobilizados pelos grupos de moradores das regiões “periféricas”	111
Capítulo IV: Metodologia de pesquisa	120
4.1 O dispositivo e a situação interativa	120
4.2 O projeto Central da Periferia	124
4.3 Procedimentos de coleta	130
4.3.1 Coleta de material.....	130

4.3.2 Definição do corpus	130
4.3.3 O tratamento do corpus	131
4.3.4 Procedimentos de análise	132
Capítulo V: Projeto <i>Central da Periferia</i>: análise do <i>Minha Periferia</i>	133
5.1 Emissão inaugural: apresentação do tema e dos formatos.....	142
5.2 Emissões com entrevistados célebres e em ascensão	150
5.3 Emissões sobre a atuação e presença das ONGs	173
5.4 Emissão com entrevistados valorizados pela comunidade	194
5.5 Síntese analítica das emissões do <i>Minha Periferia</i> :.....	206
Capítulo VI: Análise dos shows <i>Central da Periferia</i>	224
6.1 Linhas de intersecção	228
6.2 As práticas culturais: caracterização e construção do valor.....	240
a-) Caracterização geral das práticas	240
b-) Caracterização dos gêneros pelos próprios artistas	248
c-) Elementos que compõem a vivência da prática	262
d-) Funcionalidades: o que essas práticas são capazes de engendrar.....	266
e-) Cenário de inserção das práticas e as relações intra/entre gêneros.....	272
6.3 Atuação de Regina Casé	280
a-) Características da apresentadora	280
b-) Construção da abordagem dos temas: o viés adotado por Regina Casé.....	287
c-) Relação com o público do show e com o telespectador	290
d-) Desencaixes	294
6.4 Síntese analítica das emissões do <i>Central da Periferia</i>	297
Conclusão	314
Bibliografia.....	320

Introdução

Essa tese, antes de ser uma pergunta, um projeto, um texto e seus capítulos, surgiu como uma inquietação diante de um programa de tevê. Num domingo, enquanto eu me preparava para as atividades da semana, ouvi de longe Regina Casé anunciando um novo quadro no programa *Fantástico*, no qual ela iria apresentar o que “estava rolando” nas periferias e mostrar “o quê que é centro e o quê que é periferia”. Poucos dias antes disso, o documentário *Falcão — Meninos do tráfico* havia sido exibido nesse mesmo espaço e suscitou uma série de comentários sobre a violência da temática tratada e das imagens. De repente, na tela da tevê, instalava-se o anúncio de uma nova produção midiática, que se propunha a mostrar as relações sociais a partir de outra perspectiva, mais ligada com a cultura e com as produções culturais dessas regiões.

Esse programa foi então o meu objeto de análise durante meu trabalho de conclusão de curso, no qual buscamos apreender como era feita a representação dos moradores das regiões consideradas periféricas e suas práticas no interior da emissão. Já noutra fase, na pós-graduação, nosso foco era compreender o cenário em que se inscrevia o debate sobre o valor das práticas culturais dos grupos representados.

Assim, nossa pesquisa surgiu de uma inquietação suscitada pelo objeto. Fomos atraídos pelo desafio de pensar esse cenário em que emergem o projeto *Central da Periferia* (que deu origem aos dois formatos analisados nessa tese: o *Minha Periferia* e os shows *Central da Periferia*), bem como a sua proposta de trazer à cena os moradores das regiões “periféricas” confrontando o “centro”, questionando seu poder de afetação e, inclusive, afirmando grande grau de independência a essas regiões. Além disso, nesse projeto midiático, supõe-se que esses grupos conseguiram firmar suas práticas culturais sem precisar do “centro” para integrarem o panorama cultural contemporâneo.

Diante dessa série de pressuposições, não pudemos, em momento algum, olhar para o nosso objeto descolado do seu contexto de surgimento. Buscamos apreender o discurso construído em seu interior, o modo como ele posiciona os grupos sociais e situa as relações entre eles e, inclusive, como ele pontua a questão do valor e relevância cultural daquilo que emerge nessas regiões. Ao mesmo tempo, esforçamo-nos por mapear o quadro social a que ele faz referência, as críticas e remissões feitas aos tipos de representação social acionados para tratar desses grupos e, principalmente, ao modo

como o programa posiciona o lugar social desses grupos e de suas produções no panorama cultural contemporâneo.

Dessa maneira, nossa pesquisa se desenvolveu no sentido de compreender a inserção desse projeto midiático no bojo de um cenário cultural mais amplo e complexo, que atravessa o interior da emissão, e o posicionamento dos interlocutores, especialmente quando pontua o lugar social dos grupos de moradores de “periferias” e de suas respectivas práticas culturais. Assim, elaboramos como problema de pesquisa a seguinte questão: *como as práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas são tratadas no projeto Central da Periferia, que tipo de valor é atribuído a essas práticas culturais e quais são os critérios de valorização que alicerçam a legitimidade e a singularidade dessas práticas na interação dos seus praticantes?*

Para dar conta dessa questão, apresentamos, no Capítulo I, o contexto no qual essa emissão se insere e quais tipos de referências ela cruza com o sistema de representações sociais existentes. Apreendemos os elementos do contexto de recebimento dessa emissão a partir de reportagens e comentários publicados na mídia e também através de alguns dos estudos acadêmicos brasileiros que discutiram o tema das representações sociais e da inserção social desse grupo e suas práticas culturais.

Nesse momento, partimos da compreensão de que ao dizermos do mundo e pontuarmos de determinada maneira suas relações, revelamos percepções e leituras do quadro social (TAYLOR, 1997). Assim, as formas de nomeação, as alterações no campo da linguagem e as elaborações discursivas participam do processo de construção do lugar social dos grupos sociais e se constituem como lugares sensíveis às reconfigurações e tensionamentos do tecido social.

Damos então destaque aos comentários publicados em jornais, revistas, sites e comentários dos leitores sobre as emissões analisadas nessa pesquisa e às compreensões relacionadas à temática tratada. O contexto revelado por essas publicações mostra um quadro de embates, no qual muitos críticos e leitores travam uma disputa acalorada sobre a relevância do tema, a qualidade da produção e a validade da abordagem adotada para se focar as produções culturais emergentes.

Em seguida, a partir da revisão bibliográfica realizada, elencamos algumas das formas de compreensão e representação social mais acionadas para tratar desse grupo social. Desde o seu surgimento, no início do século passado, as regiões ditas “favelas”, no Rio de Janeiro, eram associadas a visadas higienistas e sanitaristas, tomadas como

foco de doenças, pobreza, deficiências materiais e morais, marcadas por um forte preconceito social contra seus moradores (ZALUAR, 1985; ALVITO, ZALUAR, 1999; BURGOS, 1999; SILVA, BARBOSA, 2005).

De modo mais sistemático, Valladares (2005) nos apresenta três eixos dogmáticos de interpretação e descrição das favelas (a especificidade da favela; a favela como *locus* da pobreza e a unidade da favela), nos quais essas regiões são tomadas como espaços apartados da cidade, com valores próprios (e distintos) daqueles da sociedade mais ampla, foco de ligações ilícitas e atividades criminosas e como espaços de transição, que podem ser superados a partir do esforço e trabalho de seus moradores.

Associadas a essas formas de interpretação, surgiram uma série de enfoques que rechaçavam a qualidade e a relevância das práticas culturais emergentes nessas regiões. Um dos argumentos mais contundentes que sustentam essas críticas é a pontuação de que valorizar tais produções pode eclipsar o debate sobre a desigualdade social e os processos excludentes empreendidos contra esses grupos sociais.

Dessa maneira, vemos que esses debates transcendem as discussões socioeconômicas e se imprimem no campo da cultura sob novas formas. Para dar conta dessa discussão sobre o valor das práticas culturais e do cenário cultural contemporâneo, construímos no Capítulo II, uma discussão sobre o conceito de cultura. Nesse momento, discutimos as reformulações pelas quais ele vem passando ao longo do tempo e o poder que ele teria de, a partir de sua adoção, definir quais elementos podem ser consideradas como parte do repertório cultural de sua época.

Nesse resgate, damos relevo à perspectiva dos Estudos Culturais ingleses. Aqui, ressaltamos as contribuições de Hoggart (1961), quanto ao lugar da cultura popular e suas especificidades, e de Williams (1969; 2000), adotando seu conceito de cultura e sua compreensão de que os esquemas de atribuição de valor são resultado de processos sociais e, portanto, passíveis de serem repensados e reformulados.

Mais especificamente sobre os processos de classificação e valorização das práticas culturais, apresentamos a Teoria da Legitimidade Cultural, de Pierre Bourdieu. Nessa teoria, publicada em 1979, o autor defende a ideia de que as maneiras de se consumir certos produtos culturais e o tipo de objeto consumido estão intimamente relacionados às disposições culturais dos indivíduos, cuja formação está ligada diretamente à classe social a que o indivíduo pertence. Assim, a legitimidade cultural seria fruto de processos complexos de aprendizagem e construção das disposições

estéticas que são transmitidas segundo uma lógica classista e funcionam a partir de esquemas de autolegitimação e naturalização dos procedimentos de afirmação do valor, de modo que traduzem, no campo simbólico, formas sociais de dominação.

Recentemente, tem surgido uma série de estudos que refutam a aplicabilidade dessa teoria no cenário atual. Tais estudos apontam certas incongruências, destacando a emergência de outras instituições sociais participando do processo de valorização e legitimação das práticas culturais, o surgimento de práticas diversas que escapam às categorias pressupostas na teoria bourdiesiana, as recentes revisões dos critérios de valorização e o surgimento de uma heterogeneidade de ordens de legitimidade (LAHIRE, 2006; GLEVAREC, 2006; COULANGEON, 2005).

Com isso, abre-se a oportunidade para se debater os critérios de valorização e os processos sociais de construção do valor e da legitimidade das práticas, especialmente a partir do questionamento das instâncias de legitimação e das formas particulares de acesso acionadas pelas práticas contemporâneas (CERTEAU, 2008, 2009; BENJAMIN, 1985; TARDE, 1992; NUSSBAUM, 1995).

Dois elementos que aparecem associados ao questionamento dos modos de atribuição de valor e às diferentes formas de acesso e produção das práticas culturais são o fortalecimento da mídia entre as instituições sociais participantes dos processos de valorização dessas práticas e a midiaticização presente no processo interacional de referência da contemporaneidade. Tais elementos são o tema do Capítulo III, no qual se observa a visibilidade midiática e a alteração nas formas de interação social advindas da midiaticização. Aqui, destacamos o modo como a visibilidade contribui para a conquista do reconhecimento a determinadas causas e grupos sociais e auxilia na tematização de questões sociais do ponto de vista de outros atores sociais (o que, no caso analisado nesse trabalho, reverbera nas disputas por reconhecimento do valor das práticas culturais) (BRAGA, 2006; CASTELLS, 2008; HONNETH, 2003; MARTIN-BARBERO, 2003; OROZCO, 2008; SODRÉ, 2008; THOMPSON, 2008).

Debatemos também o modo como o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e informação intervêm e ampliam as formas de acesso e difusão das produções culturais, instaurando novos foros para a problematização das questões sociais e estimulando a pluralidade discursiva. Observa-se, sobretudo, o surgimento de outros atores que veem nesse contexto de rearticulação do lugar das instituições e deslocamentos de autoridade a possibilidade de alcançar reconhecimento social para

suas práticas, suas causas e grupos sociais (CANCLINI, 1990, 1995, 1998; MARTÍN-BARBERO, 1985, 2003; SARLO, 1997).

Além de situar o pano de fundo que alicerça as discussões tecidas no interior das emissões analisadas, buscamos apreender, no posicionamento dos sujeitos em interação, o atravessamento dessas questões e a configuração dada a elas pelos interlocutores no bojo da interação. Assim, no Capítulo IV, no qual explicitamos a metodologia da pesquisa e o desenho analítico final, apresentamos a nossa empiria e os elementos que tomamos como cruciais para a composição da análise.

A nossa empiria é o projeto *Central da Periferia* que, em seu primeiro ano de exibição, deu origem a duas emissões televisivas: o *Minha Periferia*, veiculado como uma inserção do programa *Fantástico*, aos domingos, com uma duração média de 10 minutos; e os shows *Central da Periferia*, exibidos após o programa *Caldeirão do Huck*, um sábado por mês, no período da tarde e com cerca de uma hora de duração. Ambas as emissões foram apresentadas por Regina Casé, gravadas nas “periferias” de algumas cidades brasileiras e tinham como tema as práticas culturais emergentes nas regiões consideradas “periféricas”.

Nas emissões do *Minha Periferia*, destaca-se o contexto de surgimento dessas produções e o modo como elas atravessam o cotidiano local através de entrevistas realizadas com seus moradores, pessoas famosas que moram ou já moraram nas regiões visitadas, fundadores de ONGs, voluntários e participantes dos projetos culturais.

Nos shows, pretende-se mostrar as práticas mesmas, a partir da condução ao palco de alguns artistas célebres localmente e de entrevistas realizadas fora do palco. Nelas, esses artistas comentam sobre a infraestrutura e formas de difusão da sua produção, seus modos de fazer, sua relação com o público, sua proximidade com a comunidade de origem e o caráter expressivo de suas práticas das questões locais.

Adotamos como *corpus* quatro emissões dos shows *Central da Periferia* (Recife, São Paulo, Belém e Salvador) e dezesseis emissões do *Minha Periferia*, subdivididos em quatro grupos temáticos (*emissão inaugural; emissões com entrevistados célebres ou em ascensão; emissões sobre a atuação e presença das ONGs; emissões com entrevistados valorizados pela comunidade*).

Em nossa análise, além de olharmos para o contexto em que emerge e ganha sentido esse projeto, realizamos uma análise interacional dos elementos que compõem a empiria dessa pesquisa. De forma específica, destacamos como eixos analíticos a

caracterização da emissão; caracterização do ambiente (físico e simbólico); o atravessamento do contexto; a atuação da apresentadora na organização do ambiente e da situação comunicativa; o posicionamento dos entrevistados; o posicionamento dos artistas no palco; dinâmica das interações e a produção de sentidos daí derivada; o surgimento e conformação de temáticas e problemas relevantes; a caracterização das práticas culturais destacadas; a categorização e construção do lugar dessas práticas em seus gêneros de inserção e no cenário cultural.

Nos capítulos V e VI, trazemos a análise das emissões. No Capítulo V, empreendemos a análise do *Minha Periferia*, apresentada através dos eixos temáticos. Em cada eixo, destacamos como é feita a caracterização do ambiente e dos temas locais; como se tematiza o contexto de surgimento das práticas culturais; abordamos os primeiros questionamentos sobre a relevância dessas práticas; pontuamos a introdução e problematização do debate sobre o lugar dessas práticas culturais no panorama cultural contemporâneo e vemos emergir alguns dos argumentos que sustentam o valor de tais produções no decurso da emissão. Somado a isso, damos especial atenção à atuação da apresentadora na organização da situação comunicativa.

O capítulo seguinte trata da análise dos shows *Central da Periferia*. Aqui, nós optamos por realizar uma análise que cruzasse os elementos dos quatro shows, de modo que os achados são apresentados conjuntamente e não por emissão. Primeiramente, são extraídas as linhas de intercessão entre as emissões, em que encontramos o modo de composição e organização da narrativa no tratamento dos temas locais, seus desdobramentos e o modo como eles vêm sendo pensados e tratados localmente. Em seguida, focamos nas práticas culturais, especialmente na sua caracterização e na construção do valor. Como o objetivo dos shows é apresentar essas práticas culturais, há grande esforço de caracterização e descrição de sua inserção em gêneros musicais, de modo que observamos dois movimentos de caracterização das práticas, um mais geral, em que se apontam regularidades e características comuns às práticas e gêneros; e outro mais específico, no qual abordamos a caracterização dos gêneros operada pelos artistas. Além de descreverem a fase de produção, foca-se o momento de acesso, de modo que se tornou possível extrair um conjunto de elementos que compõem a vivência da prática.

São tecidos ainda argumentos que apresentam as funcionalidades das práticas que contribuem para alicerçar o seu valor e mostram os engendramentos que derivam e fazem parte da emergência dessas práticas. Por fim, pontuamos o modo como essas

práticas são inseridas num cenário cultural mais amplo e as relações intra e entre os gêneros em que elas estão envolvidas. Realizamos também uma análise mais focada na figura de Regina Casé, para compreendermos o posicionamento da apresentadora na organização da dinâmica das interações e como ela estabelece relações com seus interlocutores, com o público do show e o público telespectador.

Por fim, à luz de nosso objeto de estudo e de nossa análise, sustentamos a tese de que o cenário contemporâneo, marcado pela presença do midiático, contribui para a emergência de tensões e reivindicações quanto ao valor e relevância das práticas culturais contemporâneas. Além disso, nossa análise e nosso objeto de estudo nos acenam para três fenômenos: (1) a existência de um cenário no qual se processa a revisão dos critérios de valorização e legitimação das práticas culturais e quais elementos são válidos para lhes atribuir valor; (2) um contexto de mobilidade das instituições e, portanto, das autoridades, no qual a mídia dá a ver novos atores, instâncias e grupos sociais e auxilia na consolidação deles (e de si mesma) como participantes dos processos de valorização das práticas; (3) o reconhecimento e a valorização dos praticantes e seu grupo social a partir do valor conferido às suas práticas culturais, fortalecendo, com isso, seu lugar na reivindicação de diferentes posições no cenário social mais amplo.

Capítulo I: Os sistemas de representação social das favelas e de seus moradores

“Aqui que sempre foi a minha área”. “Queria mostrar pra vocês uma lanhouse onde eu jogo”. “Essa escadaria aqui eu já desci muitas vezes com uma balança, carregando água, porque não tinha água encanada, não tem ainda”. “Eu e minha família vivia numa situação muito precária e aí eu falava ‘cara, tem que mudar isso’”. “Olha, você tinha que ter ‘boa aparência’. E boa aparência você sabe que não é negro...”. “Eu acho que o pobre é olhado de uma maneira tão esquisita que ninguém olha para o pobre de uma maneira decente”.

“Eu moro na Maré, e quando a gente tá conversando sobre isso e eu falo que vou estudar mermo, fazer faculdade que tá fazendo curso aqui, teatro, as pessoas falam ‘mas você vai sobreviver disso? você é maluca? Que quê isso?’”. “Fundamental é mostrar que a gente é capaz de produzir as nossas ideias”. “As pessoas me veem muito como símbolo da favela. A gente tá levando o nome da favela pra fora.”.

“A grande mídia trabalha com a gente da periferia como jovens assim... como se fosse uns animadores de plateia, tá entendendo? tocando tambor e tal, falando coisas bonitas, mas a gente quer é mostrar o nosso trabalho”. “A gente tava passando no sinal aqui, aí tinha um mulher com o vidro aberto, quando ela passou, olhou assim, e viu a gente passando e vruuuuum, levantou o vidro. Oxe!”

“Já tô cansado de dizer que na periferia tem aquele cara sofridinho, que na periferia tem aquele cara que é coitadinho, sacou? Na periferia tem o cara que é artista, tem músicos, sacou, véio?” “A ONG ajuda, mas a gente também tem a nossa autonomia”. “Eu tenho orgulho de ser da favela”.

A rigor esse discurso não foi pronunciado por ninguém, mas é um conjunto de dizeres sobre o que é ser e estar na favela. É resultado de uma organização realizada por nós, um mosaico das falas dos entrevistados do *Minha Periferia*.

Essas falas remetem às vivências dos moradores de regiões consideradas periféricas, mas também estão intimamente ligadas às representações sociais circulantes construídas por outros setores da sociedade sobre a realidade vivida por eles. Assim, nesses discursos, são levantados questionamentos sobre a pobreza, preconceito, criminalidade e violência urbana, noções de pertencimento, autoestima, direitos sociais,

inserção dessas regiões no espaço e na vida da cidade, formação cultural dos jovens, oportunidades de trabalho e estudo, constituição das moradias, apropriação do espaço local, ações táticas diante das dificuldades cotidianas e questionamento das atuações, interesses e reais contribuições de atores externos (como ONGs), a pluralidade de realidades locais e a possibilidade recente de criação das suas próprias organizações.

Percebemos que diferentes regimes de representação são acionados nessas falas. Tais representações não são construções estáticas nem unívocas; antes convivem e tensionam os enquadres umas das outras. Dessa forma, somos levados a pensar os conjuntos de representações acionados e como eles, nessa relação conflituosa e reestruturadora, trazem-nos nuances do sistema de representações que circula na sociedade brasileira contemporânea.

Ligamos assim a fala desses sujeitos, moradores de regiões consideradas periféricas, a um conjunto de discursos sociais que tem se contraposto, reafirmado e reconfigurado o sistema de representações sociais que lhes concernem. Compreendemos ainda que, com essas alterações, as representações disponíveis se veem inseridas no seio de um debate contemporâneo de reinterpretação e reivindicação de releituras do lugar social desses sujeitos, suas formas de vida, sua produção simbólica.

1.1 O mundo, os sujeitos, o lugar social: representações

Na nossa pesquisa, partimos de uma dimensão expressiva dos sujeitos, por entendermos que é na linguagem, na expressão do mundo e da relação que estabelecemos com ele, que dizemos de nossa experiência e inserção nesse mundo.

A linguagem não é um instrumento transparente que utilizamos para classificar e organizar nossas ideias e o mundo: “a linguagem é, ao contrário, análoga a uma trama e, para complicar a nossa imagem, ela está presente em cada uma das partes. Falar é tocar um ponto da trama e isso repercute sobre o conjunto”¹ (TAYLOR, 1997, p.44). Dessa forma, ao modificarmos um ponto, alteramos elementos para além de nossa expectativa de mudança; ou seja: ao mudarmos a nossa relação com a linguagem, mudamos também a linguagem.

¹ Do original: “Le langage est au contraire analogue à une trame et, pour compliquer l’image, Il est présent en tant que tout dans chacune de ses parties. Parler, c’est toucher un point de la trame et cela se repercute sur l’ensemble”.

É necessário lembrar que as significações não estão presas às coisas do mundo; é pela ação linguageira que distinguimos tais ou tais objetos. É a linguagem como discurso, e o discurso como atividade, que nos permite pensar a dimensão viva e dinâmica que a envolve. Além disso, “se a capacidade linguística se realiza dentro do discurso, ela é suscetível de ser permanentemente recriada, entendida, modificada e remodelada dentro do discurso”² (TAYLOR, 1997, p.44). Tal capacidade de modificação e recriação deve sempre ser entendida como parte de um contexto social que a abriga e a torna possível, pois as criações no campo da linguagem não são autônomas, elas são a dimensão expressiva das representações que circulam no mundo social e participam dos processos de reelaboração desse mundo.

Assim, a linguagem se realiza na ação: embora comporte uma força de designação, não se restringe a isso, ganha uma dimensão nova, pois é por meio dela que podemos expressar e vivenciar nossas emoções. Mais do que isso: ao expressar nossas emoções, nesse agir no mundo, sentimos e experimentamos a nossa relação com o próprio mundo e reconfiguramos nossa própria emoção. Afinal, ao expressarmos, estabelecemos outras relações com nossas emoções. Conforme Taylor, “ao exprimir nossos pensamentos sobre as coisas, nós adquirimos novos pensamentos; e ao expressarmos nossos sentimentos, adquirimos sentimentos modificados”³ (TAYLOR, 1997, p.46).

Com isso, o autor atribui à expressão o poder de modificação das relações com o mundo. Nesse sentido, entendemos que ao mudarmos a relação com a linguagem, simultaneamente alteramos a expressão e também a nossa ação expressiva no mundo. Modifica-se então a nossa percepção e a relação com o mundo e suas representações.

Destacamos ainda que os signos nos permitem acessar um mundo de sentido que não nos é dado, mas resultado da capacidade humana de produzir formas significantes do mundo, ultrapassando, assim, aquilo que seria mais imediato. Para Durand (2000), esse movimento representacional remete para “o indizível e invisível significado” (DURAND, 2000, p.16); ou seja, justamente por nunca ser objetivo e nem atingir o objeto e apreendê-lo integralmente, é uma fisionomia do objeto, como uma face, uma perspectiva. É esse modo de apreensão humana que, instantaneamente,

² Do original: “(...) si la capacite linguistique se réalise dans le discours, alors elle est susceptible d’être en permanence recréée, étendue, modifiée, remodelée dans le discours”.

³ Do original: “(...) en exprimant nos pensées sur les choses, nous acquérons de nouvelles pensées, alors en exprimant nos sentiments, nous acquérons des sentiments modifiés”.

reveste de significado as coisas do mundo e as vivifica no momento mesmo que se põe em contato com o mundo. Dessa maneira, nada é conhecido pelos indivíduos objetivamente e sem referências, tudo é compreendido e apreendido por um processo de “re-apresentação”, de revestimento de sentido a partir de uma referencial anterior.

Desse modo, as representações fazem parte da constituição social e discursiva dos grupos sociais. Elas acabam por criar uma visão relativamente consensual da realidade referida a esses grupos e sua funcionalidade mais imediata é guiar as trocas cotidianas. Contudo, essa função não termina aí. Quando acionadas, as representações levam a processos de diferenciação e classificação social de grupos e indivíduos e, nesse exercício, conferem aos grupos e indivíduos representados certas posições sociais.

Partindo dessa compreensão de que as representações são acionadas o tempo todo na vida social para guiar relações, vemos a centralidade que a interação ganha nesse processo de seleção e enquadramento do lugar social dos indivíduos. Nesse quadro, Jodelet (2001) atribui papel primordial à comunicação quando se trata dos fenômenos representativos. Segundo a autora,

ela [a comunicação] contribui para forjar as representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade comuns e partilhadas (JODELET, 2001, p.32).

Destarte, as representações estão sujeitas às mudanças que se processam no âmbito sociocultural e são construídas, adquiridas e modificadas nas interações comunicativas. Conforme Moscovici (2001), ao compreender a mobilidade das representações, complexificamos a nossa compreensão delas, pois a vemos como integradas e sustentadas pela vida social:

Em suma, a necessidade de fazer das representações uma passarela entre os mundos individual e social, de associá-la, em seguida, à perspectiva de uma sociedade em transformação, estimula a modificação da questão. Trata-se de compreender não mais a tradição, mas a inovação; não mais uma vida social já feita, mas uma vida social em via de se fazer (MOSCOVICI, 2001, p.62).

A partir disso, Moscovici sinaliza a necessidade de se pensar o sistema de representações como construções simbólicas sobre as relações e as coisas do mundo. Portanto, as representações são da ordem da configuração, do enquadre, e não da apreensão designativa.

Dessa maneira, é preciso conhecer o lugar discursivo construído e acionado pelos indivíduos em interação como forma de acessarmos o sistema de representações vigente na sociedade. Somente assim seremos capazes de mapear algumas das forças tensionadoras que estão entrelaçadas nesse processo de posicionamento social. Diante disso, é necessário compreender o quadro de tensionamentos das representações sociais das regiões consideradas periféricas e de seus moradores para entendermos que sentidos são acionados e atravessam a interação dos interlocutores.

1.2 O contexto de inserção do programa: pré-interpretação da doxa⁴

Sabemos que as formas culturais possuem uma forte ligação com o contexto em que emergem e trazem em si as marcas desse cenário. Diante disso, compreender o contexto faz parte do processo de análise e apreensão das formas culturais emergentes. Todavia, trazê-lo à tona não é tarefa fácil: ele atravessa as produções de sua época e se faz presente no seu interior, mas, ainda assim, não é perene ou estável: ele se reformula de acordo com os processos sociais e formas de interação da sua época. Na impossibilidade de captarmos os processos sociais (posto que eles atravessam o social pelas ações, não se retém em materialidades), buscamos olhar para o nível das interações e suas manifestações registradas para extraírmos elementos do contexto de surgimento e recebimento do projeto *Central da Periferia*, analisado nessa tese.

De longa data, há uma série de produtos midiáticos que tentam focar as regiões consideradas periféricas e seus problemas, dando ênfase aos temas da violência, da criminalidade, da pobreza e do tráfico de drogas. Mais recentemente, em especial na última década, apareceram mais produções voltadas para a descrição dos modos de vida locais — por exemplo, as séries *Antônia* e *Cidade dos Homens* — e a emergência de produções culturais, cujo destaque damos ao projeto *Central da Periferia*, objeto de estudo de nossa tese.

⁴ O conceito de pré-interpretação da doxa foi proposto por Thompson (1995) e se trata de um dos processos da constituição da análise dos objetos de estudo. Nessa perspectiva, é preciso levantar um conjunto de elementos que dizem do contexto de inserção e recebimento das formas culturais — realizando a chamada pré-interpretação da doxa — para, somente depois disso, analisar as formas culturais em sua estrutura e dinâmica e gerar, derivando disso, uma interpretação do objeto de estudo. Segundo o autor, esse processo permite compreender não só a dinâmica interna da forma cultural como o atravessamento que o contexto de inserção exerce em sua estrutura.

Simultaneamente a exibição das emissões televisivas que compõem esse projeto — o *Minha Periferia* e os shows *Central da Periferia* —, emergiram diversas manifestações em jornais, revistas e sites de notícias e análise de produções midiáticas nos quais críticos e articulistas, juntamente com leitores e internautas, expressavam sua opinião sobre o lugar de tais produções e os temas abordados por elas.

Para captarmos esse contexto de recebimento, coletamos as reportagens publicadas nos jornais *Estado de Minas*, *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Veja* e *Época*, bem como do site da revista *Veja* (no qual eram replicados os artigos e disponibilizado espaço para comentários dos leitores) e o site do *Observatório da Imprensa*⁵.

O jornal *Estado de Minas* apresentou a maior parte das referências às emissões do projeto *Central da Periferia* no seu caderno de televisão e de cultura. Deu-se destaque aos formatos da emissão (a série de entrevistas e o show) e às condições de exibição (desdobradas em dias diferentes). O enfoque dessa publicação sobre as emissões era, em geral, positivo e favorável ao quadro. Além disso, esse projeto foi citado como uma tentativa bem sucedida de mostrar o cotidiano dos moradores das regiões periféricas e suas produções culturais, pois, “o *Central da Periferia* conseguiu comprovar que existe um som animado nas comunidades e que há muita gente pobre que é rica em cultura e com grande capacidade de dividir” (BRANDÃO, *Jornal Estado de Minas*, 23/04/2006).

No mês seguinte, esse mesmo jornal traz uma reportagem de capa com Regina Casé, na qual se atribui ao projeto o contraponto às imagens de violência relacionada às regiões de periferia, destaca-se o sucesso do projeto, fala-se sobre os altos índices de audiência e reforça-se a relevância da apresentadora na conformação geral do quadro. Nessa reportagem, dá-se grande ênfase a apresentadora Regina Casé, descrita como uma profissional comprometida com a tematização do popular por vieses alternativos, fugindo do tema da violência e da criminalidade, e cuja história na televisão tem reforçado esse percurso (recuperando o papel da apresentadora nas emissões *Brasil Legal*, *Mercadão de Sucessos* e afirmando que o projeto *Central da periferia* está

⁵ Foram coletados nove artigos do *Estado de Minas*; seis, na *Folha de S. Paulo*; um, na revista *Época* e dois na revista *Veja*. Dos sites, recuperamos os mesmos dois artigos da revista *Veja*, com seus respectivos 71 comentários de leitores e quatro artigos do site *Observatório da Imprensa*, que tiveram 32 comentários postados. Consideramos artigos veiculados nos anos de 2006 e 2007 porque muitas das reportagens mais analíticas foram publicadas em 2007 — ano de exibição da segunda edição do projeto que não é contemplada pela nossa pesquisa —, muito embora elas tenham como referência as emissões do ano de 2006.

associado a esse conjunto de produções anteriores). As demais referências surgidas nesse jornal são, em geral, notas de divulgação das exposições e avaliações positivas do quadro (nas sessões de “viva e vaia” do caderno de televisão).

No final do ano de 2006, aparecem duas reportagens fazendo um balanço geral do quadro, dando destaque às premiações recebidas pela apresentadora por conta desse projeto⁶ e tecendo uma descrição elogiosa da atuação da apresentadora através de comentários feitos por telespectadores, como acontece no fragmento:

Para o rapper belo-horizontino Ice Band, ligado ao movimento cultural do Aglomerado da Serra, na zona Sul da cidade, Regina Casé se deu super bem. “Ela é a cara da favela”, aprova o músico mineiro Ice que diz que *Central da Periferia* é importante por mostrar becos, moradores e artistas dos subúrbios e favelas, valorizando o funk, rap, brega e axé “que muito fã de Chico Buarque e Caetano Veloso despreza”. Na opinião dele, Regina Casé acerta ao gravar dentro da comunidade “apresentado estrelas da quebrada para o Brasil” (FARIA, *Jornal Estado de Minas*, 23/12/2006).

Além disso, o artigo finaliza com a valorização da equipe de produção do *Central da Periferia* afirmando que eles “escrevem capítulo importante da televisão brasileira (...) levaram para a Globo a rica experiência desenvolvida em projetos independentes. Por meio da maior emissora brasileira, alcançam milhões de espectadores” (FARIA, *Jornal Estado de Minas*, 23/12/2006).

Em outro artigo sobre esse projeto, já no ano de 2007, quando se exibiu a segunda edição do quadro, além de tecer elogios à apresentadora e afirmar o sucesso de audiência da emissão, sinaliza-se para um ambiente de recepção mais hostil ao quadro. Conforme aparece na reportagem,

aos críticos que afirmam que seus programas banalizam os problemas da periferia, Regina Casé diz não ligar. “Eu sou bem vinda em todas as periferias. Quem sabe se não é a periferia que se identifica comigo?” e é otimista em relação ao impacto causado por colocar os periféricos onde eles nunca tiveram lugar. “Eu acho que já mudou. Temos que arriscar, enfiar o pé na porta. Eu não estou fazendo o bem da periferia. Eu estou fazendo um bem para todos” (s/a, *Jornal Estado de Minas*, 14/10/2007).

Na *Folha de S.Paulo*, as críticas a que a emissão estava sujeita surgem já no ano de 2006. Em abril desse ano, pouco tempo depois da primeira emissão do quadro, a colunista Bia Abramo dirige críticas tanto à emissão — “a mediação vem pronta

⁶ O projeto *Central da Periferia* foi considerado o melhor programa televisivo do ano de 2006 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e a edição nacional da revista *Forbes* concedeu a apresentadora o Prêmio Mulheres Mais Influentes do Brasil no setor de Comunicação nesse mesmo ano.

demais, amarrada demais. (...) talvez fosse mais interessante se os números musicais tivessem mais autonomia, estivessem menos a serviço do roteiro. Afinal, a ideia não é a periferia falar por si?” (ABRAMO, *Folha de S. Paulo*, 16/04/2006). — quanto aos realizadores do projeto, vistos por ela como dotados de

uma espécie de euforia autocongratatória (...) que provoca algum mal-estar. É como se pela simpatia, pela antropologia e, *uhn*, pela ascendência, Guel Arraes, Hermano e Regina Casé tivessem a chave certa para falar com os pobres (mas criativos), com os excluídos (mas cheios de estilo) (ABRAMO, *Folha de S. Paulo*, 16/04/2006).

Ao final da primeira edição do projeto, em dezembro de 2006, a mesma colunista faz um balanço geral das produções de destaque do ano e reconfigura sua fala sobre o projeto *Central da periferia* ao posicioná-lo como um “destaque positivo” por conta da tematização de novas perspectivas na apresentação de regiões consideradas periféricas. Nas palavras da colunista,

outro destaque positivo foi a aparição, ainda meio esporádica e localizada, de rostos, cores e vozes da periferia fora do noticiário da violência e dos programas sensacionalistas. Em *Central da Periferia* e na minissérie *Antônia* (parou porquê? Porquê parou?), a periferia é protagonista de outras histórias (ABRAMO, *Folha de S. Paulo*, 24/12/2006).

Noutra crítica feita nesse mesmo jornal, Adriana Ferreira Silva (2006), posiciona esse projeto como uma produção de sucesso, pois teria sido a única emissão a se valer de “personagens” reais em sua exibição (num contraponto à novela “Turma do Gueto”, lançada na Record, nesse mesmo ano). Com isso, ela valoriza o fato de as entrevistas terem sido feitas nas comunidades visitadas. Para ela, esse projeto foi “um dos melhores investimentos da TV neste ano e, talvez, um dos mais belos trabalhos sobre a cultura suburbana da televisão” (SILVA, *Folha de S. Paulo*, 31/12/2006).

Na revista *Época*, o enfoque é mais descritivo e associa produções anteriores de Regina Casé (*Brasil Legal*, *Mercadão de Sucessos* e *Muvuca*) ao projeto *Central da Periferia*, situando-o como uma versão mais acabada do conjunto de produções feitas por ela. É nos artigos publicados pela revista *Veja* e nos artigos do site do *Observatório da Imprensa* que emergem análises sobre a inserção desse produto midiático e o debate contemporâneo sobre o valor das produções culturais dessas regiões.

Na seção de cultura da revista *Veja*, foi publicado o artigo “A periferia virou centro” (BOSCOV, *Veja*, 15/11/2006), no qual se comenta que as recentes produções que enfocam a vida nas favelas saíram do viés da pobreza, sofrimento e infelicidade

para se tornem objeto de “novo tipo de idealização”. Segundo a articulista, os novos produtos midiáticos — citando *Antônias* e o *Central da Periferia* — teriam como objetivo mostrar as diversas formas de vida dessas regiões sem recair nas discussões sobre violência e criminalidade. Para ela, essas narrativas têm obtido sucesso porque

o competente artesanato dramático, comum a boa parte dessa corrente ficcional, é um dos pontos que seduzem a plateia de classe média – assim como o apelo quase irresistível do sotaque pop (e às vezes populista), evidente em programas como o *Central da Periferia*. (...) Da mesma forma que a antiga visão sentimental da favela, essa é uma reação distorcida: celebrar (a uma distância segura, frisa-se) a energia que vem do “lado de lá” é o que basta às consciências pesadas. Não se discute que o abismo social é a feição mais marcante do Brasil (BOSCOV, *Veja*, 15/11/2006).

Entretanto, são nos artigos republicados no site da revista, nas páginas dos colunistas, que se encontram as críticas mais contundentes ao programa e às formas culturais apresentadas nessa emissão. Além disso, nesse mesmo site, logo abaixo dos artigos dos colunistas, há um espaço específico para a inserção de comentários dos leitores sobre o texto .

Entre essas publicações, os artigos assinados por Reinaldo Azevedo estabelecem uma relação de continuidade entre si. No primeiro, “Assim não dá”, publicado no dia 6 de agosto de 2007, o colunista anuncia, com poucas linhas e em tom ácido, o retorno de Regina Casé na programação da Rede Globo (no que vem a ser a segunda edição do projeto *Central da Periferia*). Sucede uma série de comentários dos leitores — mais precisamente 42 manifestações — sobre a apresentadora, os temas trazidos à tona por ela na emissão, os moradores de regiões consideradas de periferia e críticas ao posicionamento da emissora Globo.

As falas que se reportam à Regina Casé têm, em geral⁷, caráter bastante ofensivo, relativos à sua aparência física e à suposta falsidade dela com relação aos entrevistados:

Anônimo 2: ela se acha a tal, originalíssima, com aquela voz esganiçada, aquela boca canhanha, aquela leiteira flácida que não tem o pudor de esconder. Parece uma matrona decadente, uma, digamos, Dona Beija em final de carreira...

[...]

Anônimo 9: realmente, essa mulher é muito MALA!!! Faz o estilo simplório, mal arrumada, mal cuidada, faz questão de parecer o que não é!!!

⁷ Há somente quatro comentários que demonstram apreço por Regina Casé, todos se referindo a seu trabalho como atriz.

(ANÔNIMO 2, ANÔNIMO 9, *site da revista Veja*, 06/08/2007)

Somado a isso, julgam-na falsa e acreditam que ela se vale da simpatia para se aproximar dos entrevistados, criando uma atmosfera irreal e frágil. Além disso, os leitores a criticam porque ela, apesar de se aproximar da pobreza, continuaria rica e acumulando dividendos para si e para a emissora onde trabalha:

Anônimo 2: ela é rica pra cacete... na comunidade deviam tirar um dindin dela, tipo assim, dízimo como no PT [Partido dos Trabalhadores] ... mas os tolos acham que ela é musa dos pobres, uai, fazer o quê?

[...]

Locão: seria masoquismo ver essa miss miséria beijando criancinhas pobres na frente das câmeras e cuspiendo por trás, e me causando náuseas suficientes para consumir uma caixa de *motilium*⁸ por dia durante duas semanas (não pelo beijo, e sim pela saliva)

[...]

Juca Mulato: essa “rainha do pobrismo” recebe muito mimo da Globo!

[...]

Drica: (...) quanto à essa coisa chamada Regina Casé, duvido que ela seja pobre, que ande de ônibus, que não tenha empregada doméstica, que frequente o piscinão de Ramos e não desfrute do estrelato global!!! É tudo hipocrisia justamente por “grana”!

Anônimo 16: Essa mulher é a ícone da cultura do submundo! É grotesca, repugnante, credo, que meda!

(ANONIMO 2, LOCÃO, JUCA MULATO, DRICA, ANÔNIMO 16, *site da revista Veja*, 06/08/2007)

Nesse panorama, a emissora também passa a ser criticada — não no que se refere à qualidade de suas produções — por exibir um programa que os internautas julgam “esquerdista”: “a Globo está perdendo audiência porque uma hora é de direita outra hora é de esquerda” (ANÔNIMO 6, *site da revista Veja*, 06/08/2007) ou ainda “não entendo a Globo. Tá certo que coloque todos os lados, mas elevar o ‘pobrismo’ à categoria antropológico-cultural, ah, isso é demais!” (ANÔNIMO 10, *idem*).

A emissora figura ainda como corresponsável pela valorização dessas práticas e, por isso, é acusada de criar um valor artificial para as produções emergentes: “a Globo fica fazendo o jogo da periferia, o jogo do governo, ela tá pensando o quê: tá chamando urubu de meu louro?” (ANÔNIMO 12, *idem*).

Com essa fala, vemos que a valorização das práticas culturais dessas regiões é considerada artificial, pois elas seriam um “urubu” diante das demais práticas culturais. Aliás, o cunho pejorativo e preconceituoso no tratamento dessas práticas apresentadas

⁸ Tipo de medicamento indicado para alívio dos sintomas relacionados a enjoo, náuseas e vômitos.

na emissão é recorrente, como aparece no comentário que as descreve como “tudo muito afro (capoeira, samba, futebol, calor, gíria, malemolência e pouca roupa)” (ANÔNIMO 13, *idem*).

Há, percorrendo essas falas, uma forte naturalização dos processos sociais de classificação e categorização. Nesse quadro, o que é julgado belo ou relevante não é passível de revisão nem discussão, afinal, é tomado como um valor universal e inquestionável: “Podem falar o que quiser, mas o feio não pode se tornar bonito (isso não é preconceito)” (ANÔNIMO 12, *idem*).

É de se destacar ainda a preocupação (que por vezes ganha tom de deboche) dos leitores quanto ao argumento de que a opinião deles é (ou pode ser) considerada preconceituosa. Isso aparece porque esse grupo de internautas cria tal ligação entre seus posicionamentos que passam a levantar suposições sobre como seus comentários seriam avaliados noutros âmbitos, ironizando que “vão dizer que [essa posição] é preconceito contra as periferias!” (ANÔNIMO 17, *idem*).

Surge então certo ressentimento social desses grupos com relação às classes “periféricas”. Comenta-se sobre como se tem sofrido com a violência e a criminalidade: “você batalha, estuda, trabalha para conseguir algo na vida e quando consegue não pode usar, pois se as usa, estará forçando o coitadinho que não quis estudar nem trabalhar a te roubar” (SARGENTO DA MARINHA, *idem*). Também aparece o argumento de que ninguém é responsável pela desigualdade social, supondo que o “pobre” tem essa condição por falta de trabalho, preguiça ou incapacidade de assimilar os códigos necessários. Conforme Cris alega, “porque os da classe média e alta são culpados pela pobreza? (...) se eu pago meus impostos, não exploro ninguém com trabalho escravo, como posso ser responsável por os outros não estudarem, não irem atrás?” (CRIS, *idem*).

Critica-se assim o tipo de saber que embasa tais práticas, tomado como um “saber natural”, que, portanto, não teria sofrido nenhum processo de refinamento ou elaboração. Assim, ironiza-se que tais formas de saber tenham conseguido ser elevadas como válidas: “é o pobrismo levado à excelência. O povo da periferia com ‘seu saber natural’ muito nos ensinará usando Casé como canal de comunicação. Cadê o controle remoto?” (ANÔNIMO 14, *idem*).

Um dos internautas atribui essa “valorização indevida” à “baixa” qualidade da produção cultural brasileira. Para ele, “por essas e outras que a nossa cultura está uma

maravilha! É o culto à baixa cultura! Diferente dos países que evoluíram, nós involuímos, (...) aqui se embeleza a subcultura!” (ANÔNIMO 16, *idem*). Esse mesmo leitor assinala que o desenvolvimento cultural dos outros países passou pela ampliação do acesso aos bens da “alta cultura” e, portanto, sem passarmos por esse estágio de evolução, estaremos confinados à “subcultura”. Também seguindo essa mesma linha, David assinala que “seria natural cultivar programas que levassem cultura às populações menos favorecidas pelas oportunidades (ou coragem de ir à luta). Agora, criar um programa para transformar a miséria em cultura é uma desassistência” (DAVID, *idem*).

É importante destacar que, depois que um dos comentaristas falou em “pobrismo” como forma de se referir às práticas apresentadas por Regina Casé, essa expressão passa a reverberar na fala dos demais. Essas falas associam o “pobrismo” das práticas à condição social dos praticantes e veem nesse processo de valorização certo “populismo”. Conforme Minerin comenta, “no Brasil de hoje, fazer propaganda de pobre, ‘desnascido’ e desamparado ‘pelazelite’ é passaporte certo para o sucesso social, político e financeiro. Falso e imoral. Mas lucrativo” (MINERIN, *idem*).

Também no segundo artigo publicado nessa revista, intitulado “A crença na ‘cultura da periferia’ é coisa de gente de miolo mole” (05/12/2007) houve uma avalanche de comentários. Nele, o colunista Reinaldo Azevedo anuncia o surgimento da “antropologia da maldade” que seria a responsável por “fazer da barbárie uma civilização”. Segundo ele, os representantes dessa “antropologia” nutririam um “respeito basbaque e reverencial” para com a periferia e seus moradores e têm como “sacerdotisa midiática” Regina Casé. Ele explica ainda que

Para os antropólogos da maldade, os morros e as periferias são civilizações independentes, com estruturas simbólicas definidas pelos indivíduos das tribos, e a postura progressista de um estudioso implica deixa-los entregues à própria dinâmica, à sua cultura, a seus valores. Mais do que isso, “eles” teriam algo a nos ensinar, assim como se supõe que os silvícolas — veja como sou antigo — podem nos abrir portas da percepção para a generosidade, a convivência pacífica com a natureza, a igualdade, o associativismo... Poucos se dão conta de que ser índio pode ser chato, difícil e cruel (AZEVEDO, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Nessa perspectiva, o autor critica que o surgimento de um novo sistema de valores pode conduzir a noção de uma cidade cindida em duas “civilizações”. Além disso, ele conjectura sobre o que pode derivar desse sistema:

se a tentativa de ver a “cultura da periferia” como um sistema de valores próprios é só coisa de gente de miolo mole, uma banalidade, essa visão “preservacionista” da civilização da miséria pode assumir uma face cruel quando o assunto é, por exemplo, segurança pública (AZEVEDO, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Não tarda para que ele critique os protestos contra massacres em operações policiais nas regiões de favelas e o fato delas serem tomadas como “invasões”. Ele acusa esses protestos de “indecentes” sob o argumento de que os envolvidos com o tráfico continuam assassinando impunemente, portanto, as operações policiais são necessárias e justificáveis. Para finalizar seu argumento, ele reforça que esses espaços também fazem parte do Estado e da cidade, de uma mesma sociedade e civilização, de modo que é natural sua retomada. Ele afirma ainda que “aquela gente não é o ‘outro’. Aquela gente somos nós, só que ‘sem fé, sem lei, sem rei’” (AZEVEDO, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Sucedendo à postagem desse artigo, surgiu uma série de comentários e manifestações. Dos 29 comentários postados, apenas um se opunha à perspectiva do autor e dois tratavam de temas alheios à discussão (*off topic*). Os demais, além de tecerem elogios ao colunista, reafirmam seus comentários e acrescentam opiniões pessoais. Aparecem muitas inscrições acusando as práticas defendidas pelos “antropólogos da maldade” de “cultura primitiva” e “nefasta” e associada a um culto à ignorância. Outros associam os intitulados “antropólogos da maldade” a correntes acadêmicas e atribui a esses dois grupos a responsabilidade pelo suposto “subdesenvolvimento cultural” do país:

CCM: Essa crença na “cultura da periferia” tem suas origens na pedagogia do “oprimido” desenvolvida por Paulo Freire que é por sua vez um dos motivos do subdesenvolvimento de nosso sistema escolar. (...) Os “saberes populares” teriam assim o mesmo valor que o conhecimento dos cientistas. Entre Freire, Casé e outros, explica-se também o estado de penúria de nosso patrimônio cultural: os museus históricos brasileiros estão em estado de penúria, enquanto cachoeiras e terreiros de macumba são preservados pelos órgãos competentes. E muitas vezes, esses terreiros e cachoeiras foram tema de tese e dissertação de nossos burocratas responsáveis pela preservação... (CCM, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Para fazer frente a isso, Zélia Maria sugere:

Zélia Maria: vamos passar cultura para a periferia ao invés de aceitar as baboseiras que as reginas casebres da vida tentam exaltar, tentando nivelar por baixo um povo que para castigo já tem como presidente

uma anta analfabeta que disso se orgulha!⁹ (ZÉLIA MARIA, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Os internautas também fazem críticas incisivas a Regina Casé, desclassificando-a por sua aparência física — sinalizando que ela teria se tornado “descuidada” para se aproximar dos entrevistados, conforme o fragmento:

Anônimo 13: um típico exemplo é essa atriz que, quando a conheci, era bonita, magra, vaidosa e hoje dá-nos justamente a impressão de que o politicamente correto é ser feia, malcuidada para igualar-se à maioria, quando deveria ser justamente o contrário” (ANÔNIMO 13, *site da revista Veja*, 05/12/2007).

Nesses comentários, chegam ainda a conferir-lhe títulos como “rainha da baixeza”, “rainha do kuduro” e, até mesmo, “mulher repugnante”.

Todas essas críticas lhe são dirigidas porque se entende que ela, no papel de “sacerdotisa midiática” dos “antropólogos da maldade”, teria contribuído para a valorização dos moradores de regiões consideradas “periféricas” e acabaria instigando a suposta “preguiça” nos jovens dessas regiões. Aliás, para muitos dos comentaristas, o fato da recente recuperação do orgulho e da autoestima desses grupos acaba por desestimulá-los a progredirem socialmente. Alguns comentaristas chegam a questionar: “porque ela não exorta os jovens a estudar, a trabalhar duro para mudar de vida, para sair da favela? Esse processo é perverso, pois ela faz com que os próprios jovens tenham orgulho de ser favelado, e estagnarem a vida” (ANÔNIMO 9, *idem*). Afirma-se assim que haveria certo caráter positivo na afirmação de um estigma ou desvalor social desses grupos: a consciência de que se é “pouco” na sociedade teria o poder de instigar a busca por melhores condições.

Além disso, alguns comentários acusam as recentes atuações consideradas “politicamente corretas” de incentivar a criminalidade e a letargia das classes populares:

Anônimo 13: o que acontece no Brasil de hoje é que agora o bonitinho e politicamente correto é passar a mão na cabeça dos ‘pobres’, criminosos, analfabetos, pilantras que nunca tiveram uma chance e agora finalmente vem à luz. Quem estudou, trabalhou, venceu na vida e hoje goza de conforto é acintosamente achincalhado pelo pensamento retrógrado dessa esquerda que tomou o país de assalto. (ANÔNIMO 13, *idem*).

Com tais formas de compreender a questão, esse grupo de internautas não só se une para fazer frente a um processo de reavaliação dos critérios de julgamento das

⁹ A essa época, o Presidente da República era Luiz Inácio Lula da Silva.

práticas culturais (exigindo que a ordem das atribuições de valor não sejam alteradas, com risco de sucumbir ao “subdesenvolvimento cultural”), como recorre a uma associação recorrente entre pobreza e criminalidade e supõe a transferência da ideia de pobreza social para as práticas culturais, tomando-as como igualmente pobres, mas no nível cultural.

Também nas reportagens veiculadas no site do *Observatório de Imprensa*, tanto os programas quanto a apresentadora são criticados pelo viés positivo conferido às práticas culturais. Nesse veículo, aparecem duas reportagens, “Programa de Regina Casé mostra ‘ações legais’ da periferia” (04/04/2006) e “O erudito, o popular e a telinha” (08/06/2006), essencialmente descritivos do formato das emissões e dois textos opinativos com espaço para comentários dos leitores, o “O declínio do povo brasileiro” (10/04/2006) e “Exclusão não é Fantástico” (21/11/2006).

No artigo “O declínio do povo brasileiro”, o colunista Aniz Tadeu Zegaib abre a discussão problematizando a definição do conceito de cultura popular, indicando que ela se referiria, inicialmente, ao folclore e vem sendo, atualmente, ligada à produção de uma “indústria cultural”, onde se operam a manipulação e alienação da população brasileira. Ele se proclama agredido pelo programa de Regina Casé, caracterizado por ele como espaço para a “glamurização da pobreza” e geradora de uma “involução cultural”. Na busca pelas raízes do hip-hop e do rap, ele aponta um desvirtuamento do sistema moral que sustentava o surgimento desses gêneros e classifica o hip-hop produzido no Brasil como um empobrecimento de suas raízes, convertido numa produção associada à “malandragem bandida” e seus produtores como “analfabetos literários”.

Na sequência, ele postula que a valorização de uma “cultura desastrosa e miserável” é a responsável pelo que identifica como falta de desenvolvimento cultural do país. Sobre o envolvimento em projetos culturais em regiões consideradas de periferia, ele afirma: “aqui no Brasil tem-se a ilusão de que ensinar a bater lata trará algum futuro à criança que está numa favela. Puro engano. É um mero pretexto para tirá-la do destino bandido a que estava condenada e, assim, não afetar a sociedade constituída” (ZEGAIB, *Observatório da Imprensa*, 10/04/2006) — veiculando, com isso, uma perspectiva bastante criticada, na qual se toma a origem social como fator determinante do papel e ação social, situando os moradores dessas regiões como

“bandidos” em potencial. Por fim, ele insinua a necessidade de uma “educação cultural” (associada ao que ele considera “produções artísticas” e “não o bater latas”).

A esse texto, emergiram dois comentários favoráveis e seis ponderações críticas à perspectiva defendida pelo autor. Entre os favoráveis, o primeiro dá felicitações ao autor pelo artigo e critica o programa *Central da Periferia*, dizendo que ele trata das regiões visitadas a partir da comparação e aproximação com as periferias de São Paulo e Rio de Janeiro, achatando e obscurecendo a diversidade das produções locais. Outro comentário favorável pondera que há um quadro de manipulação instaurado pela emissora Globo, pois ela teria como objetivo inculcar nos moradores de regiões periféricas o orgulho de sua condição, perpetuando assim a sua indignidade:

Oliveira: o próprio fato de ganhar audiência mostrando a pobreza a que esses brasileiros vivem já é um acinte à dignidade humana dessas pessoas, e pior do que isso, é inculcar em suas mentes o fato de [que] serem favelados os dignifica como cidadãos. (...) além de não incentivá-los a melhorar de vida, “glamurizam” suas penúrias e sobre isso, ainda tiram polpudos dividendos financeiros contra a audiência. (OLIVEIRA, *Observatório da Imprensa*, 10/04/2006)

Já as críticas aparecem de modo mais sistematizado: aponta-se a importância dos projetos sociais e da organização da sociedade civil argumentando que elas têm auxiliado na promoção de soluções para questões locais; critica-se a concepção de cultura popular adotada pelo autor, justificando que ela deve ser vista como aquilo que emana do povo e deve ser valorizada, e, conforme outro comentarista, cultura popular é “uma forma de expressão popular que pode ter um sentido de resolver questões de autoestima dessas populações para a mudança de paradigmas de pessoas favorecidas” (ROCHA, *Observatório da Imprensa*, 10/04/2006).

Critica-se também, por um relato testemunhal, o viés manipulatório adotado pelo autor quanto à influência das práticas culturais, no qual o internauta registra:

Pereira: cresci ouvindo funk, (...) fui em favelas, (...). Não sofri influência ou fui manipulado pelo estilo musical. Muito menos pela exibição em programas de TV [e continua, após contar que é professor universitário, em tom irônico, que] tem alguma coisa errada nesse resumo, né? Era para eu ouvir um CD de funk em um carro roubado pra invadir a favela vizinha! (PEREIRA, *Observatório da Imprensa*, 10/04/2006).

No artigo seguinte, “Exclusão não é Fantástico”¹⁰, Gisele Rodrigues comenta o quanto a mídia contribui para a tematização de questões sociais ao dar visibilidade a determinados assuntos e critica o modo como o lugar dos entrevistados é construído na narrativa dos programas do projeto *Central da Periferia*, sinalizando que elas realizam uma caricaturização dos entrevistados. Nas entrelinhas, fica dito que isso ocorre porque Regina Casé seria, conforme a autora denomina, uma “comediante-repórter”, e a exibição dos programas ocupariam espaços típicos do entretenimento e de *fait divers*. Para reforçar essa crítica, ela comenta: “só me acordem quando a periferia sem desgraça for manchete no *Jornal Nacional*. E sem Regina Casé. Afinal, com William Bonner é melhor.” (RODRIGUES, *Observatório da Imprensa*, 21/11/2006). Dessa forma, a colunista atribui fragilidade tanto ao lugar da apresentadora quanto ao espaço de exibição — no programa *Fantástico* — na configuração de um tratamento relevante para o tema.

A partir desse artigo, aparecem oito manifestações. Nelas, o objeto de maior discussão não é o programa em suas características internas nem o artigo publicado, mas o fato de o *Central da Periferia* ter conferido visibilidade para as regiões consideradas periféricas sob outra perspectiva que não a da violência e a da criminalidade.

Alguns internautas afirmam, inclusive, que independente das “intenções” da emissora, esse quadro trouxe novos temas. Um deles explica: “o que ela mostra [*Regina Casé*] é uma realidade nova que melhora a autoestima daquela camada da população que não existe para a mídia. Fico feliz em ver aquela juventude aparecer com orgulho de sua raça” (SOARES, *Observatório da Imprensa*, 21/11/2006); outro comenta que “até concordo que o *Central da Periferia* mostre de forma caricata meninos pobres e suas manifestações culturais. Mas eles estão na TV” (BIANCARDINI, *idem*).

Noutro comentário, há uma crítica ácida ao tema do programa e ao modo como a argumentação para valorizar as práticas culturais é feita. Nele, o leitor se diz incomodado com o “culto à favelização” porque aí estaria contido um discurso de que tais regiões devem resolver suas questões sozinhas e, principalmente, pelo modo como se justifica as atuações dos projetos culturais nessas regiões pois, conforme ele, “projetos esportivos e culturais num bairro legal ou colégio particular são para desenvolver novos talentos para o esporte e as artes. Se for no morro, é para tirar jovens

¹⁰ Aqui há uma clara alusão ao nome do programa dominical (o *Fantástico*) onde as inserções do *Minha Periferia* foram exibidas.

da vida criminosa para a qual, obrigatoriamente, eles correriam se ali não estivessem” (TENÓRIO, *idem*).

Esse conjunto de dizeres que aparece nas publicações analisadas revela um cenário em que as opiniões são conflitantes, pois abriga desde compreensões da validade de tais produções como culturais, passando pela ideia de que é preciso levar “cultura de qualidade” para essas regiões, associações entre a pobreza social e a “pobreza cultural”, acusação de indignidade tanto das práticas quanto dos moradores, até defesas explícitas de que as produções dali têm valor e contribuem para a constituição do lugar social desses sujeitos.

Ao olharmos para esse contexto de processamento das mudanças sociais e embates sobre o cenário cultural contemporâneo, vemos surgir opiniões que revelam formas assentadas em representações sociais recorrentes sobre essas regiões, seus moradores e suas práticas, mas também vemos mover preconceitos e compreensões sobre o modo de atribuição de valor e de relevância social. Podemos dizer que a exibição desse programa revelou um contexto no qual se tem um emaranhado de compreensões sobre as práticas culturais e seus praticantes e alçou perspectivas diferenciadas, incitando manifestações e posicionamentos sobre a temática.

Além disso, as questões concernentes às práticas culturais trazidas à tona no momento da veiculação desse programa (quais sejam, a definição do que é cultura; a posição dessas práticas numa escala de valor com relação às demais práticas sociais; o lugar social dos praticantes; a inscrição desses grupos na sociedade e no espaço da cidade; a necessidade de implantação de políticas culturais — desde aquelas que visam democratizar o acesso a bens culturais valorizados até o debate sobre a democratização do cenário cultural, no qual se reivindica a inserção das práticas emergentes) aparecem bastante associadas a perspectivas e apreensões discutidas também no âmbito acadêmico. Vejamos, pois, como essas temáticas vêm sendo debatidas em estudos sobre as regiões consideradas periféricas, pensando suas formas de representação social, bem como em estudos sobre o campo da cultura e os processos de categorização e hierarquização das práticas culturais.

1.3 Um breve histórico das representações dos moradores de regiões consideradas periféricas e de suas práticas culturais

Tratar da história da constituição das “periferias” brasileiras se torna impraticável, não só pela diversidade de histórias de fundação em que elas estão envolvidas — não sendo possível resumi-las a narrativas de expansão urbana, êxodo rural e dificuldades habitacionais nas grandes cidades —, como também porque possuem características e temporalidades tão heterogêneas que não podem ser simplesmente amalgamadas.

Mais do que nos focarmos na história de constituição das favelas, buscamos apreender as representações e imagens que eram (e muitas ainda o são) acionadas quando se fala dessas regiões ou de seus moradores. Posto que o conceito de favela ganhou tal grau de generalidade, o senso comum aceita, quase que pacificamente, que identificar uma favela é fácil e prescinde de elaborações mais complexas. Elas são associadas à ocupação irregular do território; falta de infraestrutura e serviços básicos de higiene e saúde; áreas sujeitas a deslizamentos e enchentes; grande concentração de pobres (tomando o conceito de pobreza também como evidente, embora ainda não se tenha uma definição formalmente aceita); área sob o domínio do “poder paralelo” (traficantes de drogas) e marcada por crimes violentos; altos índices de criminalidade; povoada por “jovens em situação de risco” e à ausência do Estado.

Entretanto, essa perspectiva, pela facilidade que dialoga com representações precedentes e se oferece como evidente, instiga-nos a problematizar a sua construção e em que medida ela promove o obscurecimento de outras faces do objeto representado.

Segundo Zaluar e Alvito (1999), desde o seu surgimento, no Rio de Janeiro, na transição do século XIX para o XX, as favelas são tratada como “foco de ladrões, desertores e praças do exército” (ZALUAR; ALVITO, 1999, p. 9), muito embora, nessa época, tenham sido negligenciadas por parecerem ser um problema de proporções pequenas, insuficientes para mobilizar a atenção do poder público.

Foi somente em 1927 que elas passaram a se constituir como um problema a ser pensado. Nesse primeiro enfoque, as favelas são tomadas como um obstáculo para a urbanização e desenvolvimento das cidades. No plano de remodelação da então capital do país, o Rio de Janeiro, idealizado por Alfred Agache, as favelas são enquadradas como foco de imoralidade, desordem, insegurança, contrárias à higiene geral da cidade e entrave para o desenvolvimento estético da capital. Nessa época, acreditava-se que

esses problemas da favela eram decorrentes da “liberdade individual ilimitada” que vigorava na região. Por esse enfoque, entendia-se que bastava remover a população favelada para moradias de baixo custo e retirá-las das favelas para que o problema da incorporação social (e moral) desses indivíduos fosse sanado (ZALUAR, 1985).

Vistas então como um incômodo para a urbanidade da cidade (pois além de insalubres ocupavam áreas potenciais de expansão urbana), em 1937, no Código de Obras, considera-se que as favelas precisam ser eliminadas e a melhor maneira de resolver essa questão era proibir as construções ou mesmo reformas dos barracos já ali instalados. Como alternativa para seus moradores, é oferecida a possibilidade de criação de “parques proletários” (BURGOS, 1999).

Essa abordagem sanitaria das favelas estabeleceu um conjunto de regras restritivas para o seu desenvolvimento e continuidade: controle da entrada de indivíduos de baixa renda na capital; retorno desses indivíduos aos seus estados de origem e, surpreendentemente, educação dos moradores para que eles tenham mais “gosto” e escolham moradias melhores e mais bonitas para viver.

Afinal, num contexto dominado pela cidadania regulada, o problema da favela não podia ser lido pelo ângulo dos direitos sociais. Prê-cidadãos, os habitantes das favelas não são vistos como possuidores de direitos, mas como almas necessitadas de uma pedagogia civilizatória — eis a representação que emoldura a experiência dos parques proletários (BURGOS, 1999, p.28).

No entanto, os parques proletários¹¹ construídos nessa época (entre 1941 e 1943) não obtiveram sucesso definitivo, pois, anos mais tarde, os moradores dali foram expulsos para áreas mais distantes por conta da especulação imobiliária.

Todavia, somente na década de 1950, a temática das favelas ganha visibilidade na imprensa e passa a se configurar como um problema público. Nessa época, a existência das favelas estava calcada em uma perspectiva preconceituosa de seus moradores e se baseava na necessidade de se moralizar e higienizar a cidade. “Segundo o texto [do primeiro censo das favelas do Rio, de 1948], os ‘pretos e pardos’ prevaleciam nas favelas por serem ‘hereditariamente atrasados, desprovidos de ambição e mal ajustados às exigências sociais modernas’” (ZALUAR; ALVITO, 1999, p.13).

¹¹ Os parques proletários construídos nessa época criavam zonas de moradias para os operários próximos às indústrias. As regiões onde foram construídos, no Rio de Janeiro, correspondem hoje aos bairros do Leblon, Gávea e Caju (BURGOS, 1999).

Segundo Valladares (2005), essa compreensão de que a pobreza advinha de falta de iniciativa individual para o progresso ou desenvolvimento acabou por alimentar a livre associação entre fraqueza moral dos moradores das favelas e a criminalidade:

A essas compreensões do início do século XX, que associavam a pobreza à recusa dos indivíduos de vender sua força de trabalho às dificuldades de respeitar as regras do salariado, acrescentava-se a convicção de que *a pobreza era uma responsabilidade individual*: o indivíduo era pobre em virtude de suas fraquezas morais. A imagem dos pobres como “classes perigosas” passou, então, a dominar o imaginário social das camadas letradas e serviu [...] de justificativa para a primeira intervenção pública contra o então território urbano dos pobres, os cortiços do centro da cidade (VALLADARES, 2005, p.126) (*grifos nossos*).

No entanto, para Burgos (1999), um efeito imprevisto dessa aproximação entre o Estado e os trabalhadores foi que eles passaram a se organizar e se constituir como interlocutores¹². Contudo, esse quadro passou por uma reviravolta quando do golpe militar de 1964¹³, em que os interesses em interlocução (e captação de votos) passam a ser deixados de lado e iniciam-se as políticas remocionistas¹⁴.

Nesse período, foram desmantelados os movimentos organizados pelos próprios moradores para o diálogo com o Estado e estabelecidas relações bastante próximas entre poder público e a associação dos moradores (colocando-as em suspeição entre os demais moradores). No entanto, a despeito do cenário de desmantelamento das organizações coletivas, os regimes de atuação locais e a solidariedade entre os

¹² Segundo Burgos, “a presença desse novo interlocutor indica que a categoria favelado, originalmente forjada para identificar negativamente os excluídos e justificar ações civilizatórias arbitrárias do Estado e da Igreja, estava sendo requalificada. Com a presença informal no mercado de trabalho e, portanto, desconectada da luta operária, a categoria favelado emprestava uma identidade coletiva aos excluídos, dando-lhes maior possibilidade de luta por direitos” (BURGOS, 1999, p.30-31).

¹³ Para Burgos, “a polarização entre mundo da ordem e lugar da desordem devolvem a representação das favelas aos termos da década de 1940, da favela como habitat de indivíduos pré-civilizados, e, por isso, não cabe mais o diálogo com suas entidades políticas: a discussão sobre o que fazer com as favelas torna-se impermeável à participação de seus moradores” (BURGOS, 1999, p.35).

¹⁴ As políticas remocionistas tinham como objetivo transferir as populações moradoras de favelas para bairros recém-construídos subsidiados pelo poder público. Os fatores que alicerçavam a justificativa desses projetos eram, basicamente, dois: a pressão da construção civil (tanto no que tange à construção de casas populares, quando para fins de especulação imobiliária das regiões ocupadas pelos favelados) e vinculações ao voto popular (quando da necessidade de votos, as remoções eram voluntárias e guardavam relações clientelistas, em períodos autoritários, as mudanças eram compulsórias). O plano inicial de remoções foi feito por Almeida Magalhães (a Vila Aliança) e se baseava em construções horizontais (que permitiam aplicações posteriores), em áreas próximas às zonas de concentração operária; mudanças voluntárias e no pagamento de parcelas proporcional à renda da família em questão, não visando o lucro ou pagamento de dívidas. A segunda fase das remoções ocorreu pós-golpe de 1964 e foi marcado por intervenções violentas, queima das favelas, agrupamento de diferentes favelas num mesmo conjunto (caso de Cidade de Deus, que abrigou 63 favelas diferentes), falta de um sistema de transporte urbano, afastamento das regiões industriais e pagamento de parcelas cada vez mais altas pelas casas, com a finalidade de tornar o sistema de remoções rentável para o governo.

moradores foram, aos poucos, reestruturados, de modo a instaurar novas relações vicinais¹⁵.

Durante os primeiros anos do regime militar, as políticas remocionistas se agravaram. O objetivo era apagar o cenário de conflitos com os moradores, disfarçar as desigualdades sociais e atender às necessidades de expansão urbana das grandes cidades, estimuladas pelo “milagre econômico”. Nessa época, uma corrente de estudos ganhou força no Brasil e na América Latina: a tematização da questão das favelas pelo viés da “Teoria da Marginalidade”. Nessa visão, a favela passava a ser vista não como propriamente um problema, mas como uma “solução” que foi encontrada pelas camadas operárias para a necessidade de habitação diante da expansão das cidades (VALLADARES, 2005, p.131-132). Com isso, passa-se a perceber a inserção das favelas nas cidades por meio da participação no mercado de trabalho e no consumo (tanto de materiais para construção, quanto de pequenos negócios). Embora essa perspectiva tenha uma compreensão economicista do que se configura uma favela, ela foi uma das primeiras abordagens a considerar a favela para além de um problema sanitário ou como fruto da fraqueza moral e indolência dos seus moradores.

Porém, como apontam Zaluar e Alvito, um elemento forte, desestruturador da dinâmica das favelas e que repercutiu negativamente na imagem do grupo na sociedade, foi o surgimento do tráfico de drogas. Diante dessa mudança no cenário e da retomada das representações que associavam as favelas à desordem e à criminalidade, Zaluar e Alvito não hesitam em declarar:

ao longo deste século [XX] a favela foi representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral (ZALUAR; ALVITO, 1999, p.14-15).

Em face desses diferentes discursos sobre a favela e seus moradores, Valladares (2005), numa tentativa de apreensão de características gerais associadas às favelas, elaborou três linhas dogmáticas de interpretação e descrição das favelas a que

¹⁵ Conforme Silva e Barbosa, “nesse contexto muitas associações comunitárias permaneceram organizadas, mantendo uma estrutura de funcionamento que lhes possibilitou, entre outras coisas, unir-se em torno da Federação de Favelas do Estado da Guanabara (Fafeg). Tanto que em 1968, em pleno regime militar, a Federação conseguiu organizar o maior Congresso de sua história. Embora a realização do evento tenha provocado a prisão, a tortura e morte de vários dirigentes, ele provou que a organização comunitária não se dissolvera com a instauração do novo regime” (SILVA; BARBOSA, 2005, p.45).

suas representações parecem estar correlacionadas: (1) a especificidade da favela; (2) a favela como *locus* da pobreza; (3) a unidade da favela.

Na primeira linha interpretativa, a autora ressalta que há, em diversos âmbitos, o exercício constante de avaliação da especificidade da história de constituição das favelas, sua forma alternativa de construção urbanística e estética das moradias, modos de vida e de se relacionar diferenciados, sua alienação e apartação diante das legislações que vigoram na cidade, sua cultura e sua dinâmica funcional, e a ligação fácil dos jovens com a criminalidade. Para Valladares, o grande risco dessa perspectiva está em singularizar de tal maneira o funcionamento das favelas que se retornaria a uma antiga perspectiva, a higienista-ecológica, que as trata como um meio poluído, onde prevalecem opções muito estreitas e bem definidas de inserção do seu grupo¹⁶.

Diante do apontamento da autora, adicionamos a compreensão de que, ao reivindicar o tratamento sempre singular das favelas, acaba-se por singularizá-las de tal forma que as aparta da dinâmica da cidade. Tal apreensão das favelas apenas contribuiria para pensá-las como uma dimensão amorfa, destituída de regularidades e alheia à cidade.

A segunda linha dogmática aponta para o tratamento da favela como o *locus* da pobreza. Nessa perspectiva, vemos uma associação com a ideia de que há um lugar específico para os pobres ocuparem. Tal compreensão advém da Teoria da Marginalidade, em que se supunha que a favela não era um problema (como vinha sendo tratada desde o início do século XX e, mais incisivamente, em meados deste século), mas como uma solução para os problemas de urbanização e expansão da cidade e reconhecia o potencial tanto de atuação no mercado de trabalho desses grupos no processo de industrialização como seu poder de consumo. Como resquício dessa perspectiva, ficou a noção de que a favela era então o lugar para os pobres, até que eles conseguissem se integrar à cidade¹⁷.

¹⁶ Conforme a autora: “em suma, o que todos afirmam é a forte identidade desses espaços, marcados não apenas por uma geografia própria, mas também pelo estatuto da ilegalidade da ocupação do solo, pela obstinação de seus moradores em permanecer na favela (conforme ilustra a música *Opinião*, de Zé Kéti, popularizada por Nara Leão) e por um modo de vida cotidiano diferente, capaz de garantir a sua identidade. A trajetória típica dos jovens favelados seria o fracasso escolar e, pela atração exercida pelo poder e pelo dinheiro, o ingresso no ‘movimento’ do tráfico de drogas (ZALUAR, 1985; BARBOSA, 1998; GUIMARÃES, 1998).” (VALLADARES, 2005, p.150).

¹⁷ Nas palavras da autora, essa representação compreende que “na favela, os pobres estão em casa. Na medida em que formam uma cidade dentro da cidade, a cidade ilegal dentro da cidade legal [...]. Em suma, enquanto território da pobreza, a favela passou a simbolizar o território dos problemas sociais, numa associação do espaço físico ao tecido social. É importante lembrar que o termo favelado,

Nessa compreensão, a favela e seus moradores são um problema social a ser solucionado. Diante disso, soluções externas para tratar a exclusão e retirá-los da pobreza, ações sociais com vistas a afastar os jovens da criminalidade e da violência (afinal, não estariam eles em “situação de risco”?) e a reafirmação constante de que eles não se encaixam na dinâmica da cidade e não estão preparados para acessar a bens simbólicos e culturais (muito menos produzi-los), dão a ver uma compreensão sociocêntrica da cidade, em que é preciso prepará-los para a integração (pressupondo, obviamente, que eles estão excluídos, apartados da cidade).

O terceiro dogma, a unidade da favela, é aquela perspectiva que compreende haver “a” favela, no singular, reduzindo sua complexidade e heterogeneidade para inseri-las em uma categoria única. São apagadas marcas locais, diferentes dinâmicas internas e, inclusive, variações de nível socioeconômico entre as favelas e internamente a elas.

[A]ssim, “a” favela é obrigatoriamente um morro, uma zona ocupada ilegalmente, fora da lei, um espaço sub-equipado, lugar de concentração de pobres na cidade. Numa mesma denominação genérica, a favela unifica situações como características muito diferentes nos planos geográfico, demográfico, urbanístico e social (VALLADARES, 2005, p.152).

Em contraposição a essa perspectiva, a autora aponta que há dois elementos que vem sendo desconsiderados, mas que são de extrema relevância quando se trata das representações das favelas. O primeiro são as incongruências estatísticas de dados que comparam somente favelas e aqueles que comparam favelas e bairros populares. Segundo a autora, com base em dados divulgados pelo IBGE, ao analisar o nível das favelas em contraposição a outros espaços da cidade nas categorias de equipamento urbano (água, saneamento, recolhimento de lixo), ocupação (da construção do terreno), escolaridade e renda do chefe de família, as favelas possuem dados bastante próximos de regiões consideradas bairros populares da cidade. Com isso, ela compreende que “preferimos assim a hipótese de a identidade da favela afirmada pelos dogmas prender-se muito mais ao contraste violento com os bairros de classe média e alta que lhes são

originalmente o habitante da favela, passou a designar de maneira pejorativa quem quer que ocupe qualquer lugar social marcado pela pobreza ou ilegalidade. Nesta representação, o morador de uma favela não só pertence ao mundo popular como também ao mundo dos problemas sociais. Com a crescente difusão da favela como enclave, reafirma-se a pobreza engendrando a pobreza e a pobreza engendrando problemas. Será que não estamos diante de um círculo vicioso de estigmatização?” (VALLADARES, 2005, p. 151).

próximos, ou até mesmo vizinhos, do que às suas supostas características” (VALLADARES, 2005, p.158).

O outro elemento é que as favelas têm se mostrado, cada vez mais, aptas a desenvolver um sistema de mercado local, com geração e circulação interna de renda, bens e serviços especializados. Muitas delas possuem lojas, restaurantes (inclusive redes como Mc Donald’s, na Rocinha), supermercados 24 horas, bancos, financeiras, postos de saúde, hospitais, meio de transporte coletivo interno, comércio ativo, rádios comunitárias, jornais locais, canais de TV a cabo e portais na internet¹⁸. Assim, a imagem de um lugar destituído completamente de condições insalubres, sem atuação governamental, desorganizados e desprotegidos, excluídos dos processos tecnológicos contemporâneos, e como “espaços-dormitório” (PANDOLFI; GRZYNSZPAN, 2003), precisa ser revista.

Dessa forma, coloca-se em xeque a validade dessas representações, calcadas em compreensões tradicionais das favelas, em face de alterações substantivas no seu desenvolvimento e das reivindicações contemporâneas de reconfiguração dessa imagem pelos seus moradores.

1.4 As regiões “periféricas”: novas situações, novas representações?

O grande desafio é, hoje, olhar para as favelas questionando esse repertório de representações que tem sido mobilizado para identificar tanto sua inserção na cidade quanto o lugar social de seus moradores.

Numa transposição de uma delimitação (ou limitação) espacial para o lugar de inserção desses indivíduos no tecido social, os moradores de regiões consideradas periféricas foram, ao longo de mais de um século, relegados à condição de cidadãos de segunda categoria, indivíduos que necessitavam de uma ação pedagógica anterior à aquisição do direito de transitar e pertencer à cidade.

Para terem acesso à infraestrutura, coleta de lixo, postos de saúde e educação, era exigido que fossem transpostos para ambientes onde isso seria fornecido. Estabelecia-se assim uma relação de troca de favores, num primeiro momento, entre os moradores dessas regiões e os políticos clientelistas; para, anos mais tarde, ganhar

¹⁸ Informações extraídas dos sites: www.cidadededeus.org.br ; www.rocinha.org e referências bibliográficas consultadas (VALLADARES, 2005; SILVA; BARBOSA, 2005; CYMBALISTA, 2006).

contornos de agressão e violência quando se percebeu que essas promessas não sairiam do papel e tinham como intuito apartá-los das cidades (afinal, a face da pobreza não combinaria com o esplendor dos avanços urbanísticos).

Se a primeira violência traduzida no campo das representações foi a acusação de imoralidade e preguiça, não tardou a chegar a associação entre desordem moral com desordem pública: os crimes da cidade eram crimes dos “favelados”. Afastando-os e cerceando-lhes o direito à cidade, impedia-se a corrupção da sociedade. Considerados desagregadores do tecido social, irrecuperáveis pela pedagogia educativa das boas instituições de assistência social, alienados demais para compreender as nuances das práticas democráticas avançadas, posto que se serviam do clientelismo a longa data, não seria deles que viriam práticas culturais dignas de serem contempladas. E vieram o samba, o carnaval e os mestres do futebol.

No entanto, ao contrário do que se esperava, foram corroboradas duas perspectivas igualmente estigmatizantes: a de que quem tem vontade de progredir sai da favela (o que pode ser traduzido pela ideia de que quem permanece nela é porque não se esforça o suficiente e também repassa aos indivíduos a responsabilidade pelo progresso e superações de condições desiguais, sem considerar barreiras e entraves estruturais) e a de que é somente pelas práticas do corpo, do ritmo, da emoção, da sensualidade e da dança, que eles podem ascender socialmente. Afora isso, deixem as políticas racionais a outros.

Dessa forma, foi constituída a imagem do grupo que demanda direitos da sociedade, mas não merece essas “concessões”; afinal, além de instaurar a violência urbana ainda não era produtivo o suficiente no mundo do trabalho. Perduraram assim as representações de que as favelas, além do lugar da pobreza, da falta, da ignorância, miséria, imoralidade, perversão, eram redutos canalizadores dos recursos da cidade. Toda “ajuda” advinha da boa consciência dos políticos e da sociedade (e não da necessidade de votos ou do medo de invasão da cidade) que se compadeciam diante dos “necessitados”.

Entretanto, aos poucos, diante da resistência dos moradores em aceitar essa imagem de subjugação às próprias condições e de estudos mais acurados sobre as suas regiões, percebeu-se que as relações com os políticos podiam sim ser clientelistas, mas seguiam uma racionalidade estratégica de quem conhece o funcionamento do jogo político e da barganha de votos. Se não se trabalhava no mercado formal, a custa de

baixos salários e submissão a desmandos, era porque havia um mercado informal nascente e em franco crescimento nas grandes cidades que se tornou o principal gerador de renda para as classes populares. A recusa às mudanças para os bairros construídos pelo poder público se dava porque, além das estruturas das casas não comportarem as necessidades e práticas de moradia desses grupos (em que as ampliações das casas são uma necessidade para acompanhar o crescimento da família), aumentavam os gastos com transporte público e infraestrutura (água, luz, impostos, etc.) e os afastava de outros familiares e amigos que foram removidos para regiões diferentes. Em suma, a falta de diálogo e compreensão das reais necessidades desses moradores tensionou ainda mais a relação entre os grupos sociais.

Essas dificuldades de intercompreensão conduziram a uma nova forma de representação que contribuiu para a estigmatização da imagem desses grupos: a adoção do enquadramento de que eles precisavam, na verdade, ser incluídos na cidade.

O artificialismo das divisões espaciais duas muitas vezes foi antes o resultado da ideologia daqueles que as concebiam do que uma realidade na vida dos cidadãos. Tornou-se um equívoco tanto no plano das práticas sociais quanto das ideias e valores. [...] Assim, no mundo urbano desse final de milênio [1999], substitui-se o enfoque da desorganização social pelo enfoque da exclusão, conceito englobador de uma série de termos e problemas nem sempre claramente diferenciados, nem rigorosamente definidos (ZALUAR; ALVITO, 1999, p.16-17).

O uso de expressões que transpunham para o âmbito das relações sociais a metáfora da espacialidade emerge ora nas expressões utilizadas pelos próprios moradores, ora nas delimitações advindas de compreensões científicas das dinâmicas sociais.

No ambiente acadêmico, conforme Valladares (2005), tratar as favelas como lugar por excelência do excluído se tornou uma chave de leitura recorrente não somente quanto à ocupação espacial da cidade, como também no que se refere à inserção desses indivíduos no tecido social. A implicação epistêmica mais evidente desse tipo de leitura que toma a exclusão como categoria apriorística é a dificuldade de se compreender essas regiões e seus moradores como fazendo parte da cidade e interferindo em sua dinâmica. Posicioná-los à margem é supor que é possível isolar esses elementos na experiência da cidade. Sobre a força que essa apreensão adquiriu nos estudos acadêmicos, Valladares destaca:

Nas análises acadêmicas, a chave de leitura da exclusão tornou-se, frequentemente, utilizado por quase todos os estudos sobre a pobreza [...]. As ideias de fragmentação social, de fratura social, tornaram-se dominantes nessa nova dinâmica intelectual em que a participação das ONGs, e de suas pesquisas, colaboram para aproximar as noções de exclusão social e de cidadania parcial ou incompleta (VALLADARES, 2005, p.143).

Aliás, recentemente, ser da favela e se assumir morador da favela se tornou uma categoria de pertencimento:

Há aí uma certa visão propositiva, segundo a qual “ser da favela” significa participar de um certo *ethos* que inclui tanto uma capacidade para enfrentar as duras condições de vida, quanto pertencer a redes de sociabilidade, compartilhar certos gostos e valores (...) entre jovens reconhecer alguém como da mesma “quebrada” significa localizá-lo numa rede bem concreta de pertencimento e, ao mesmo tempo, como participante de uma condição geral de vida, marcada, assim, pela violência, mas também pela coragem e por uma determinada estética (MAGNANI, 2006, P.39).

Essa construção de uma categoria de pertencimento e identificação, para além das consequências em termos de sociabilidade, é importante porque oferece a base necessária para a constituição de certa unidade para a promoção de atividades e revalorização da imagem do grupo. É diante dessa possibilidade que as práticas culturais dos moradores regiões consideradas periféricas encontram ressonância midiática e passam a atravessar outros ambientes e experiências da cidade: ao trazer novos elementos para a cena, elas contribuem para uma constituição diferenciada desses espaços.

Diante desses questionamentos sobre as formas de representação dessas regiões, duas temáticas aparecem com bastante força: a necessidade de se repensar as divisões centro/periferia ou morro/asfalto em prol de uma discussão mais profícua, como a democratização do espaço da cidade; e a revisão da ideia de que as favelas são “carentes”, “excluídas”.

A primeira problematização tende a ser aceita com mais facilidade quando tomamos por base os estudos contemporâneos que destacam o fluxo de informações nos diversos ambientes (tanto virtuais quanto espaciais) em que a cidade está envolvida, a impossibilidade de se pensar em culturas que se constroem separadas de influências externas, especialmente quando analisamos espaços físicos e simbólicos assim tão imbricados.

O ponto de choque vem quando se questiona a democratização do espaço da cidade e da necessidade de se realizarem políticas públicas num sistema democrático participativo, em que não haja “beneficiados” ou “atendidos”, posicionados sempre como agentes da passiva (e não só na gramática, mas no desenvolvimento dos planos), mas agentes problematizadores e perspectivas diversas para dar conta da diversidade de necessidades locais. Segundo Silva e Barbosa, essa questão é de extrema relevância para se pensar as políticas públicas futuras:

A cidade, antes de mais nada, é *uma só*. Criar um futuro diferente significa reconhecer que as comunidades populares construíram suas histórias ao longo de uma centena de anos de lutas para habitar esta mesma cidade (SILVA; BARBOSA, 2005, p.90-91).

Somada a isso, a segunda temática apontada é a revisão da própria noção de exclusão como chave de leitura para se pensar a inserção dessas regiões na cidade. Tal questionamento passa por terrenos mais delicados. Ao passo que o panorama contemporâneo e a presença das novas tecnologias abriram um campo de produção, difusão e ampliação das redes de contato social, não podemos supor que há homogeneidade de condições e disponibilidade de mecanismos técnicos em todas as favelas (ou para todos os seus habitantes)¹⁹. Por outro lado, seria ingênuo desconsiderar as alterações que têm sido processadas nesses ambientes no que se refere à inserção de novas tecnologias e novas formas de relacionamento social.

A própria ideia de inclusão digital, cultural ou social, tem que ser repensada — ou descartada — diante dessa situação. Quando falamos em inclusão, partimos geralmente da suposição de que o centro (incluído) tem aquilo que falta à periferia (que precisa ser incluída). É como se a periferia não tivesse cultura, tecnologia, ou economia. (VIANNA, 2006, p.27).

No entanto, a alteração do cenário contemporâneo em que há maior difusão e partilha das produções culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas ou a inserção deles num sistema de circulação de informações e redes de sociabilidade cada vez mais ampliados com a internet não significam que se deve passar a largo das reivindicações de redistribuição de renda, acesso a infraestrutura, educação, ampliação

¹⁹ Um tanto negativamente, Pandolfi e Grynszpan (2003) advertem que “o caso da Rocinha é, por vezes, referido como elementos de relativização da visão corrente das favelas como espaço dominado da pobreza. Se esse exercício de desnaturalização é necessário, também não se deve cometer o equívoco de impor como verdadeira a visão inversa, generalizando para um conjunto de favelas o que é peculiar a uma delas” (PANDOLFI; GRYSZPAN 2003, p.24-25).

de oportunidades no mercado de trabalho e revisão do tratamento social conferido a esses grupos.

1.5 Repercussões dessas visadas na leitura das práticas culturais

É certo que os moradores de regiões consideradas periféricas vêm desenvolvendo práticas e modos de vida associados à sua experiência cotidiana e à sua inserção na vida social. O seu fazer vem ligado com as dinâmicas relacionais que envolvem as interações cotidianas, o ambiente onde se inserem e o contexto social que atravessa essas relações. No entanto, não é de hoje que se tem discutido o *status* de cultura atribuído a essas formas de conceber e atribuir sentido às suas práticas.

Os estudos e apreensões do modo de vida das regiões periféricas impactaram não somente na elaboração de políticas públicas e na constituição de esquemas de representação social dessas regiões e seus moradores, como também nos processos de apreensão e avaliação das práticas culturais emergentes.

Podemos extrair algumas associações interpretativas entre os eixos organizados por Lícia Valladares (2005) — quais sejam, a especificidade da favela; a favela como *locus* da pobreza e a unidade da favela —, e as formas de apreensão e avaliação das práticas e produções culturais emergentes nesses locais.

Quando se fala da especificidade da vida nas favelas, compreende-se que aí existem formas estéticas e urbanísticas próprias, modos de vida diferenciados e alienação com relação às leis e espaços da cidade. Instaura-se assim a ideia de que há uma separação física e simbólica dessas regiões, distanciando-as das comunidades de práticas e valores das regiões “centrais”. Nesse quadro, também se supõe que as opções de inserção social são bastante restritas, em que os jovens seriam quase que “empurrados” para as associações com atividades criminosas. Diante desse quadro, passa-se a julgar a necessidade de intervenções externas nessas regiões, com vistas a moralizá-las e “higienizá-las”. Assim, não caberia falar do valor das práticas culturais nem dos modos de vida, posto que os próprios moradores e suas regiões de origem são vistas como problemas para a cidade. As definições sobre os valores aparecem assim de modo hierarquizado e estático, e as produções nascidas nesse ambiente não chegam a ser pensadas.

Na perspectiva que compreende tais regiões como *locus* da pobreza, associada à Teoria da Marginalidade, na qual a habitação nas zonas periféricas é um estágio para o

alcance de melhores condições, conduz-se à interpretação de que as práticas culturais locais são parte do ambiente de surgimento e, para se galgar novos espaços e outros ambientes, é preciso se “preparar” cultural e simbolicamente e se apropriar de novos códigos. Assume-se, portanto, a compreensão de que viver nessas regiões é um estágio degradante a ser superado, dando margem a interpretações associadas à busca por uma “educação para a cultura”. No cerne dessa visada, defende-se a elaboração de políticas culturais voltadas à democratização do acesso aos bens culturais — quer dizer, aos bens culturais “de qualidade”, do “centro”. Nesse cenário, as práticas culturais das regiões consideradas periféricas figuram, igualmente, como indignas de ocupar outros espaços da cidade, afinal elas teriam em suas próprias regiões o seu devido lugar.

Já a perspectiva da unidade da favela supõe certo caráter homogêneo entre todas as regiões enquadradas nessa categoria. Assim, apagam-se as marcas do local e as especificidades regionais que variam desde a capacidade de organização da vida nas comunidades até as condições materiais de existência. Sem dar conta das especificidades locais, as práticas culturais e os modos de vida passam a ser vistos como elementos replicantes nas diversas regiões. Isso afeta tanto a compreensão da pluralidade de práticas emergentes, a noção de que elementos ambientais afetam a conformação de tais práticas (que emergem, sobretudo a partir de cruzamentos de mesclas com elementos locais, conforme veremos na análise do nosso objeto de estudo) quanto o reconhecimento dos diversos estágios de organização e constituição dos grupos de moradores como interlocutores diante das instituições sociais.

Somado a essas complexas tramas interpretativas do lugar das práticas culturais entrecruzadas com o lugar dos indivíduos que habitam essas regiões, temos ainda algumas visadas que criticam incisivamente os processos contemporâneos de valorização e visibilidade conferidos às práticas culturais.

Uma dessas linhas críticas é aquela que condena o tratamento positivado das regiões consideradas periféricas e suas produções na atualidade por julgá-lo aliado a certa “idealização do oprimido” (SOUZA, 2011). Segundo essa perspectiva, tem-se hoje recorrido sistematicamente a um discurso autolegitimador para se compreender os processos de posicionamento social, de modo que vem sendo apagada a dimensão conflitiva de tais procedimentos. Segundo Mattos (2011), “o pressuposto é o de que as classes despossuídas possam efetivamente ‘fundar’ por si mesmas, como um ato de ‘vontade’, formas de reconhecimento social, desconectadas de uma relação com as

estruturas sociais com as quais eles estão envolvidos” (MATTOS, 2011, p.200). Para essa linha de pensamento, os indivíduos que se declaram orgulhosos de suas formas de vida e produções culturais, estão, na verdade, amenizando sua condição social e suas mazelas através de operações (conscientes ou não) que visam evitar o duro enfrentamento da sua “real” situação. Assim, critica-se

Nada mais cruel com essas pessoas do que a aparente generosidade de afirmar que elas simplesmente têm suas formas particulares e autênticas de realização humana, que são indivíduos irredutíveis a qualquer hierarquia que os situe no polo objetivamente oprimido da sociedade. (...) parece ser uma tendência não articular com clareza e consequência a sua própria condição, pelo simples fato de que essa condição encerra uma realidade intragável para essas pessoas. Nenhum ser humano suportaria viver da verdade de tamanho desvalor social objetivo. Nessas condições, vive-se de uma recusa verdadeira à verdade (CARNEIRO; ROCHA, 2001, p.142)

Ao tratar especificamente das práticas culturais emergentes nas regiões consideradas periféricas, Rocha (2011) afirma que há, atualmente, uma “nova mítica” assentada sobre o que ele denomina uma “fantasia compensatória”, na qual “o problema fundamental da população miserável brasileira é a falta de apreço pelas suas ‘manifestações culturais’ específicas, e não a sua miséria” (ROCHA, 2011, p.382).

Alinhado com essa perspectiva, Jessé Souza (2011) declara que é preciso ser especialmente crítico à valorização festiva dessas práticas e modos de vida porque esse viés perpetuaria o apagamento de uma questão crucial para as sociedades contemporâneas: a injustiça social. Conforme ele,

Quando interpretações “politicamente corretas” que abundam entre nós, legitimam esse tipo de expectativa irreal “idealizando o oprimido”, elas apenas jogaram água no moinho da reprodução continuada da opressão real dessa classe. A necessidade da “ralé”²⁰ de “fantasiar” a própria vida é justificável. Afinal, só pode perceber com clareza a própria miséria social e existencial quem possui, ao menos parcialmente, os meios para superá-la. (SOUZA, 2011, p.418).

Todavia, os defensores dessa perspectiva não se opõem aos questionamentos acerca das formas de atribuição e construção do valor das práticas culturais contemporâneas. Eles afirmam, no entanto, que esses processos não são suficientes para

²⁰ No livro “A ralé brasileira” (2011), onde essa perspectiva é defendida, os autores justificam que adotaram a denominação “ralé” para designar o grupo analisado com clara intenção provocativa, sem, no entanto, gerar com isso uma desclassificação.

solucionar a injustiça social nem realizam *per se* o reposicionamento dos grupos valorizados.

Em contrapartida, há ainda o surgimento de outro viés, mais ocupado em caracterizar e dar destaque às práticas culturais emergentes e aos esquemas de distribuição, circulação e valorização das práticas culturais das regiões tidas como periféricas. Nessa perspectiva, demonstra-se grande otimismo diante da emergência das práticas culturais, pois elas são vistas como formas de resistência, inscrição e abertura de novos espaços para a atuação cultural. Essa é a perspectiva adotada por Hermano Vianna, antropólogo participante da criação do projeto *Central da Periferia*. Para ele,

A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. (...) A própria ideia de inclusão cultural tem que ser repensada — ou descartada — diante dessa situação. Quando falamos de inclusão, partimos geralmente da suposição que o centro (incluído) tem aquilo que falta à periferia (que precisa ser incluída). É — repito — como se a periferia não tivesse cultura. É como se a periferia fosse um dia ter (ou como se a periferia almejasse ter, ou seria melhor que tivesse) aquilo que o centro já tem (e por isso pode ensinar a periferia como chegar até lá, para o bem da periferia). (...) Sem que o centro nem notasse, [a periferia] inventou novas culturas (muitas vezes usando tecnologia de ponta) que podem muito bem vir a indicar caminhos para o futuro do centro, cada vez em pânico diante do crescimento incontrolável da periferia. (VIANNA, 2006, s/n).

Com essa fala, Vianna conduz à compreensão de que haveria uma sinergia entre as regiões tidas como periféricas que instauraram um sistema alternativo de produção e circulação de práticas culturais. Com isso, conduz a duas visadas críticas: a negação do conceito de inclusão como viável para as políticas de desenvolvimento social e a crítica à concepção evolucionista de cultura, na qual as periferias ocupariam um estágio inferior com relação às regiões centrais.

Todavia, em seu argumento, emergem ambiguidades. Há aí certo reforço da operacionalidade das ideias de centro/periferia ao se valer delas na organização conceitual de sua fala²¹ a despeito de criticar o par inclusão/exclusão, cujo sentido é intimamente ligado a tais ideias. Além disso, supõe-se grande independência entre os grupos sociais (no caso, grupos “do centro” com relação aos grupos “da periferia” e

²¹ Como veremos no decorrer da análise das emissões, esse uso ambíguo dos conceitos reverbera também nas falas da apresentadora Regina Casé, que desenvolveu o projeto *Central da Periferia* juntamente com Guel Arraes e o Hermano Vianna, citado acima.

vice-versa) acenando para a possibilidade de surgimento de culturas específicas a um e outro — o que, no limite, reforça o quadro de separação social que próprio autor pretende criticar. Com isso, o uso do esquema “centro” e “periferia” para descrever as relações ali existentes e a suposição da “independência” desses dois espaços acabam por conduzir à ideia de que também as processualidades do âmbito cultural não se afetam mutuamente.

Aliás, figura nessa fala ainda outra contradição: se, como quer Vianna, pode-se observar a criação de eixos de produção e circulação passando ao largo das regiões ditas “centrais”, o uso das referências “centro” e “periferia” perde a sua operacionalidade conceitual. Afinal, tais conceitos só funcionam aos pares e nas suas fronteiras ao dizerem de uma relação concêntrica de exercício de poder e de tensionamento nos pontos de contato. Logo, diante da afirmação da independência de um em relação ao outro, não haveria mais “centro” ou “periferia” apenas espaços diferenciados que não se afetam mais. Tais ambiguidades revelam, portanto, a dificuldade de se valer de conceitos, expressões e representações já assentadas para se tratar dessas ambiências e seus sujeitos²². Diante das recentes disputas de sentido e reconhecimento, passa-se a rever os esquemas de descrição e classificação das relações sociais e anseia-se por compreender os processos contemporâneos de valorização de atores e práticas culturais.

Nesse quadro, vemos que no questionamento dos processos de valorização e concessão de legitimidade às práticas culturais desses grupos em face das práticas culturais dominantes, são colocadas em xeque compreensões arraigadas tais como a ideia de que sua cultura seja uma subcultura (ou nem cultura seja); o argumento da restrição, pobreza e inferioridade dos sistemas simbólicos dessas práticas culturais; a perspectiva de que suas formulações e revestimentos de sentido são construídos em circuitos à parte dos sistemas simbólicos da sociedade dominante; e, inclusive, da perspectiva que posiciona os atores sociais numa relação entre dominantes e dominados.

²² Resgatamos aqui a discussão sobre as ações languageiras e as reformulações do campo da linguagem discutidas no início desse capítulo, onde se afirma a constituição da linguagem enquanto ação no mundo. Acrescentamos ainda a fala de Canclini (2003), para quem “um dos pontos chave que define o caráter — opressivo ou libertador — da globalização é o fato de ela permitir, ou não, a imaginação sobre várias identidades, flexíveis, modulares, por vezes superpostas, e ao mesmo tempo criar condições para que se possa imaginar como legítimas e combináveis, não apenas competitivas ou ameaçadoras, as identidades ou, melhor, a cultura dos outros. Mas, acima de tudo, existe algo de absolutamente democrático no reconhecimento de que, muitas vezes, não sabemos como chamar os outros. É o ponto de partida para atentar para o modo como eles mesmos se nomeiam” (CANCLINI, 2003, p.116)

Confrontados com o surgimento dessas revisões, cabe-nos refletir sobre esses debates que, em nossos dias, exigem a revisão dos critérios de legitimação e valorização das práticas culturais; a redistribuição de direitos de acesso, produção e difusão e a releitura do social numa dinâmica relacional mais complexa que a estrutura enrijecida pelo quadro da dominação.

Capítulo II: Legitimidade cultural e o posicionamento das práticas culturais: uma revisão do sistema de atribuição de valor

Ao tomarmos o problema de pesquisa que orienta esse estudo — qual seja, *como as práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas são tratadas no projeto Central da Periferia, que tipo de valor é atribuído a essas práticas culturais e quais são os critérios de valorização que alicerçam a legitimidade e a singularidade dessas práticas na interação dos seus praticantes?*— vemos que ele é destacado de um pano de fundo em que são problematizados os conceitos de cultura e a construção da legitimidade cultural de práticas culturais.

Ao olharmos para o conceito de cultura, percebemos que a sua cunhagem e desenvolvimento passaram por movimentos de constante significação/ressignificação. Essa aparente volatilidade do conceito foi evidenciada por Williams (1969), que percebeu a sintonia que a palavra cultura (e outros conceitos, como os de arte, democracia e indústria) tem com o momento sócio-histórico em que é tomada.

De nossa parte, longe de pretendermos realizar uma análise aprofundada do desenvolvimento do conceito, realizamos um breve histórico de sua importância e variada constituição. Isso se faz necessário porque o conceito de cultura, sempre às voltas com o cenário de inscrição, é também marcado pela dificuldade de definir a sua abrangência. Ou melhor, pela dificuldade de definir quais bens, elementos, temáticas e práticas podem ser consideradas parte da cultura local em questão. Diante desse quadro, é importante avaliar como diferentes cenários sociais implicam em formas diversas de assimilação (ou exclusão) de práticas, produções e valores.

É importante destacar que a adoção de cada uma dessas correntes corresponde a uma forma de apreensão do social que torna visível (ou invisível) certos objetos de estudo que habitam a vida social. É pela escolha conceitual que configuramos o leque de possibilidades de inscrição e leitura; afinal, ao adotarmos um conceito mais abrangente e democrático do conceito de cultura, torna-se possível olhar para determinadas práticas dos moradores de regiões tidas como periféricas e tomá-las como *culturais*. Esse percurso nos permite também questionar o posicionamento dessas práticas em face das demais práticas culturais da sociedade brasileira contemporânea.

Dessa maneira, se a nossa questão de pesquisa passa por pensar a inserção das práticas culturais desses grupos como produtoras e modificadoras do mundo social —

logo, como agentes da cultura — coloca-se em xeque não somente que tais práticas podem ser consideradas *culturais*, mas também o modo como são situadas nas escalas de valor junto às práticas culturais de outros grupos. Essa inscrição, sempre relacional, conduz à problemática da legitimidade das práticas culturais. Quem tematizou a relação de atribuição de legitimidade relacionada ao cenário socioeconômico e institucional foi Pierre Bourdieu, em sua teoria da legitimidade cultural. Posteriormente, essa teoria passou por releituras, até atingir um ponto de inflexão: a constituição e consolidação da mídia como uma instituição social — instituição essa que interferiria nos processos sociais de valorização, exigindo assim uma nova apreensão do mundo social.

2.1 Breve histórico do conceito de cultura

O conceito de cultura surge nos estudos das Ciências Sociais como fator de diferenciação dentro da suposta homogeneidade que forma o humano. Com o intuito de desnaturalizar o mito de que o ser humano é biologicamente estruturado para a vida em sociedade, passou-se a questionar o papel da cultura como transformadora do comportamento social e construída no bojo das relações interativas. Diante desse desafio de compreender o traço cultural nas ações humanas, até mesmo as funções biológicas começam a ser repensadas como inseridas num contexto de relações culturais que as reveste de significados e coordena as ações.

Em nossa reflexão da constituição do conceito, inspirada pela sistematização realizada por Thompson (1995), apresentamos uma divisão em quatro concepções básicas de sentido atribuídas à noção de cultura. A primeira concepção de cultura é chamada de *concepção clássica*. Inicialmente, a palavra de origem latina foi compartilhada por diversos idiomas europeus e era relacionada à noção de “terra cultivada”. No século XVI, ela passa a ser associada ao ato de cultivar a terra, denominando uma ação.

Esta concepção foi se alterando gradativamente no século XVIII, quando ela é desvinculada da noção de cultivo da terra para ser relacionada às artes e às ciências. É neste século que filósofos alemães e franceses, inspirados pelo Iluminismo, dão a esse termo a conotação de “formação” e de “educação”, ligando-o ao conceito de civilidade, e tomando-o como um processo de aprimoramento humano no que se refere às noções de desenvolvimento intelectual e espiritual. Aqui são valorizados os saberes

acadêmicos, o desenvolvimento das faculdades humanas pela apreensão de obras de arte e o cultivo das qualidades tidas como elevadas.

As críticas mais recorrentes feitas a essa concepção se referem à sua “restritividade e estreiteza”, uma vez que privilegia trabalhos e valores e considera que somente pelo “progresso intelectual” se poderia chegar ao enobrecimento da mente e do espírito. Essa perspectiva não resistiu às críticas feitas pelo desenvolvimento dos estudos antropológicos que estavam mais atentos aos costumes, práticas e crenças de outras sociedades que não as europeias.

Desses estudos antropológicos surgiram outras concepções, sendo as mais destacadas a *descritiva* e a *simbólica*. A *concepção descritiva* abarca valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas e os situa como definidores da cultura. Os estudos dessa linha começaram a se desenvolver ainda no início do século XIX, com os trabalhos de descrição etnográfica de sociedades não-europeias. Uma das definições exemplares de cultura para esta concepção foi formulada em 1871 por Taylor, para quem:

Cultura ou Civilização, tomada em seu sentido etnográfico amplo, é aquele complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. A condição da cultura, entre as diversas sociedades da espécie humana, na medida em que é passível de ser investigada nos princípios gerais, é um tema apropriado para o estudo do pensamento e da ação humanos (TAYLOR apud THOMPSON, 1995, p.171).

Com esta definição, percebemos que cultura é considerada aqui como a totalidade da expressão da vida humana e é, em grande parte, um conjunto de ações inconscientes²³. Também podemos notar que o estudo da cultura, conforme essa concepção, deve comparar, classificar e analisar cientificamente os diversos fenômenos culturais como forma de apreensão das práticas culturais, o que foi denominado por Thompson (1995) de “cientifização do conceito de cultura”.

Essa concepção foi criticada não tanto pelo conceito de cultura adotado, mas pelo método de estudo, já que havia várias opiniões divergentes sobre a forma como

²³ Esta concepção de Taylor também é conhecida como concepção universalista de cultura, conforme Cruche (2004). Segundo essa classificação, também haveria uma concepção particularista da cultura, que teria como principal referência Franz Boas, para quem não há leis universais que regem comportamentos, nem leis gerais de avaliação da evolução das culturas. Sua concepção implica no relativismo da cultura e na compreensão de que cada cultura é única, específica. É a partir dessa noção que surgiram também os questionamentos sobre o etnocentrismo.

esses estudos deveriam proceder, seja pelo viés evolucionista, seja pela análise funcional — sendo que ambos ainda têm sido questionados pelos antropólogos. Em consequência disso, o conceito de cultura também foi posto em xeque, pois ele só fazia sentido se houvesse eficientes métodos de análise e apreensão. Assim, o conceito, sem uma metodologia fechada, foi criticado como amplo demais, vago e redundante.

A *concepção simbólica*, como o próprio nome indica, se refere ao estudo dos símbolos, à sua interpretação e à ação simbólica que os constrói. Para esta concepção,

[a] cultura é uma “hierarquia estratificada de estruturas significativas”; consiste de ações, símbolos, sinais, de “trejeitos, lampejos, falsos lampejos, paródias”, assim como manifestações verbais, conversações e solilóquios. Ao analisar a cultura, entramos em emaranhadas camadas de significados, descrevendo e redescrivendo ações e expressões *que já são significativas para* os próprios indivíduos que estão produzindo, percebendo e interpretando essas ações e expressões no curso de sua vida diária. As análises da cultura — isto é, os escritos etnográficos dos antropólogos — são interpretações de interpretações, abordagens de segunda ordem, por assim dizer, sobre um mundo que já é constantemente descrito e interpretado pelos indivíduos que compõem esse mundo (THOMPSON, 1995, p.175-176).

Essa concepção simbólica se aproxima mais da interpretação de textos que dos métodos de classificação e também é mais exigente com os intérpretes, pois eles devem ter sensibilidade para “discernir os padrões de significado, discriminar entre gradações de sentido e tornar inteligível uma forma de vida que é já significativa para aqueles que a vivem” (THOMPSON, 1995, p.176). No entanto, para Thompson, essa concepção possui certa fragilidade, pois não problematiza a cultura como terreno conflitivo entre grupos sociais nem está atenta ao contexto social em que as práticas culturais e simbólicas têm lugar.

Diante disso, esse autor propõe outra definição conceitual, que reconhece a validade das contribuições significativas da concepção simbólica e a associa às contribuições dos Estudos Culturais ingleses, intitulada *concepção estrutural* de cultura.

Nela, o autor pretende dar ênfase tanto à dimensão simbólica quanto ao contexto social em que são estruturadas as relações. Para ele, os fenômenos culturais devem ser vistos como “formas simbólicas em contextos estruturados” e a análise deve ser entendida como “o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas” (THOMPSON, 1995, p.181). Conforme o autor, os fenômenos culturais são interpretados rotineiramente pelas pessoas durante as suas vidas; logo, cabe aos analistas tentar compreender as “características significativas da vida social” e

também, durante a análise, é imprescindível que se avalie os contextos onde esses processos são estruturados.

Esta concepção estrutural tenta evitar as limitações das abordagens estruturalistas, ao combinar esta perspectiva com outras vertentes, como a dos culturalistas. A análise estrutural da cultura foi empreendida primeiramente por Lévi-Strauss. Para este autor, a cultura pode ser tomada como um conjunto de sistemas simbólicos no qual são inscritas as práticas culturais e a vivência cotidiana. Esses sistemas representariam certos aspectos da realidade física e social e caberia aos pesquisadores analisar as relações estabelecidas entre esses sistemas.

Quanto aos culturalistas, eles acreditavam na especificidade de diferentes práticas e entendiam que as formas de consciência e de cultura eram coletivas. Além disso, para eles, a condição social e a consciência interagem no âmbito do “vivido”.

A relevância do estudo das formas contextualizadas é destacada porque, com a análise do contexto, expande-se o olhar para além dos traços estruturais internos. Somente na articulação deste olhar com a percepção das características externas é que se pode dar conta do ambiente e do discurso, das relações entre os aspectos estruturais e sistêmicos da interação.

A inserção social das formas simbólicas indica ainda que tanto o lugar de fala²⁴ quanto o ambiente de interpretação do discurso estão situados e dizem de um contexto social da interação e também que “sua inserção contextual consiste em que elas são, frequentemente, objeto de complexos processos de valorização, isto é, processos pelos e através dos quais lhes são atribuídos determinados tipos de valor” (THOMPSON, 1995, p.193).

O autor destaca que há, essencialmente, duas formas de valorização das formas simbólicas: a *valorização econômica* e a *valorização simbólica*. O valor econômico é dado quando as formas simbólicas são mercantilizadas, tornando-se aquilo que Thompson denomina *bens simbólicos*. A valorização simbólica é atribuída pela estima e pelas relações estabelecidas com os indivíduos. Porém, esse processo de valorização é conflituoso, pois a apreciação das formas está ligada ao “gosto”, forma individual de

²⁴ Segundo Braga (2000), “ao tratar uma situação, uma fala constrói um lugar de fala na realidade social e no conjunto de discursos socialmente disponíveis que, de um modo ou de outro, abordam questões similares ou próximas. Ao mesmo tempo em que recebe ‘determinações’ da realidade e da interdiscursividade, age necessariamente sobre estas — determinando-as também, portanto. Um lugar de fala seria, assim, dado pelo esforço discursivo concreto de abordar uma situação (...). Ou seja: trata-se de observar o produto cultural não só nos seus aspectos de determinação pelo contexto, mas também enquanto esforço de ação e construção sobre esse contexto” (BRAGA, 2000, p.169).

atribuir valor, e também às instâncias de legitimação e consolidação do processo de valorização.

Ao adquirir um valor simbólico, um trabalho pode adquirir um grau de legitimação — isto é, pode ser reconhecido como legítimo e não apenas por aqueles que estão bem posicionados para atribuir valor simbólico, mas também pelos que reconhecem e respeitam a posição daqueles. Na medida em que um trabalho é reconhecido como legítimo, o produtor do trabalho receberá honras, prestígio e respeito. (THOMPSON, 1995, p.204)

Outro ponto conflituoso deste tipo de valorização está ligado à noção de restrição e controle de certos bens, seguindo uma lógica classista e excludente. Com isso, muitos dos bens simbólicos e das formas culturais passam a ser vistos como elementos de distinção entre os indivíduos e representativos da estratificação social.

A concepção de Thompson é bastante enriquecedora e faz uma síntese operativa do que foi proposto pelos Estudos Culturais Ingleses ao reconceitualizarem a noção de cultura. No entanto, julgamos necessário retornar aos textos fundadores dos Estudos Culturais para compreendermos a relevância da “virada cultural” e as implicações que a adoção dessa perspectiva na apreensão e análise do objeto de estudo. Além disso, torna-se imprescindível olhar para os desdobramentos dessa mudança conceitual, especialmente em Williams, pois ele avança numa perspectiva interessante para nosso estudo, que é o tratamento da cultura como sistema de significações, como instituição.

2.2 Retorno aos fundadores

O surgimento dos Estudos Culturais Ingleses foi antes o resultado de uma articulação das perspectivas contestadoras da noção de cultura que perpassam a obra de seus autores do que uma escolha apriorística de fundação de uma perspectiva contestatória. Àquela época, em meados dos anos 1950, assistia-se, no contexto social inglês, à emergência de produtos midiáticos difundidos pelos meios de comunicação de massa e à alteração nos padrões de consumo cultural. Indivíduos das camadas mais baixas da sociedade inglesa passaram a consumir romances, programas de rádio e televisão e adotar hábitos de consumo correlacionados à produção em larga escala realizados pela “indústria de comunicação de massa”.

Nesse panorama, os críticos culturais ingleses viam um cenário nefasto: a população, já pouco sóbria e inconsciente de sua precária inserção social, alienava-se ainda mais pelo consumo de programas televisivos, leitura de romances simplistas e de jornais apenas para se deleitarem com *fait divers*. Era preciso avaliar esse cenário de consumo cultural para mensurar os efeitos negativos que essa produção midiática massiva exercia sobre os indivíduos e quais suas implicações no tecido social.

Diante desse desafio, Richard Hoggart inicia sua pesquisa sobre os consumos culturais da classe operária inglesa e seus efeitos no modo de vida desse grupo. Em sua obra, *The Uses of Literacy* (1957), é destacado que os produtos massivos somente são consumidos pelas classes operárias porque estabelecem, de alguma forma, um diálogo com a experiência vivida pelos operários. O pesquisador percebe que o julgamento de valor negativo atribuído a essas práticas é realizado pelos membros das classes superiores e respondem a critérios de valorização dos extratos considerados eruditos da sociedade inglesa.

Ele deixa transparecer ainda que essa sua preocupação com os julgamentos negativos atribuídos à cultura popular estava relacionada ao fato de que, naquele momento, era negado a essa forma cultural a denominação de cultura e à suposição de que meios de comunicação de massa produziam efeitos de massificação nos receptores através do contato com tais produtos.

Vale destacar que Hoggart tem uma perspectiva de cultura bastante próxima daquela que Williams viria a desenvolver no ano seguinte, entendendo-a como expressão dos processos sociais. Além disso, em seu estudo, Hoggart percebe que a classe operária se interessava pelos produtos midiáticos porque suas temáticas eram próximas das questões da vida cotidiana dessa classe.

Hoggart se dá conta de que a leitura e recepção dos produtos midiáticos pelas classes operárias eram seletivas, pois eles demonstravam certo cinismo e displicência com os elementos que não lhes agradavam. O autor também indica que a classe operária, ao se relacionar com os produtos midiáticos, tem como base para a interpretação suas próprias referências, construídas pelas próprias experiências, e é orientada pelos valores tradicionais da classe.

Tais valores, como a tolerância, sentimento de pertencimento e a valorização do tempo presente, atravessam as relações mais corriqueiras das classes populares e possibilitam certa identificação com a contemporânea sociedade do consumo em massa.

Isso se deve à relação que os meios de comunicação tentavam estabelecer entre os valores das classes operárias e os valores capitalistas de liberdade, igualdade e progresso. Neste processo de renegociação do sentido dos valores tradicionais, foram traçados paralelos entre os valores capitalistas da sociedade industrial (permissividade, hedonismo, consumismo e progressivismo) e os valores da classe operária (tolerância, complacência, igualdade e ligação com o presente).

Com isso, ao alinhar liberdade com tolerância, tendeu-se à permissividade; a complacência para com os produtos foi associada ao hedonismo. Já a igualdade foi relacionada primeiro à importância que as classes trabalhadoras dão ao sentimento de pertencimento no grupo social, para aproximá-la do consumismo; e o progresso foi associado à forte ligação que essas classes operárias têm com o presente, o que os levaria ao progressivismo. (GOMES, 2004)

No entanto, Hoggart percebe que os valores tradicionais das classes operárias não têm essa associação tão direta com os valores capitalistas. Ele destaca que graças à “reserva moral” que os indivíduos das classes populares possuem, eles se mostram resistentes e descartam elementos que não lhes interessam nos produtos acessados. Um dos exemplos que Hoggart dá desses valores seria o ceticismo dos sindicalistas, cuja influência no modo de acessar os produtos é percebida pelo cinismo com que os indivíduos compreendem os produtos e rejeitam certos elementos que os valores capitalistas burgueses tentavam incutir.

Ao destacar a relevância dos valores tradicionais da classe para o entendimento dos diversos tipos de leitura que os indivíduos fazem dos produtos, Hoggart acaba por fundar dois princípios que vão reger o desenvolvimento dos Estudos Culturais: (a) as práticas sociais só podem ser interpretadas e compreendidas tendo em vista o pano de fundo da cultura; (b) os indivíduos, ao buscarem elementos que dizem da vida cotidiana e das experiências corriqueiras, revestem de sentido os produtos e dão uma conformação particular a eles, atravessando-os pelos valores de classe e criando relações de proximidade para o acesso.

Quanto às críticas que a cultura da classe operária vinha sofrendo e, inclusive à negação de seu lugar como merecedora do título de cultura, Hoggart destaca que há de se convir que os critérios vigentes eram insuficientes para se pensar a cultura popular, visto que estavam assentados sobre percepções diferenciadas, e tinham como pressuposto a associação entre qualidade e erudição. Para ele, esperar que todos gostem

de práticas de leitura erudita e dos “jornais de qualidade” é um “esnobismo intelectual”. Ele acredita que existem outras formas de se adquirir conhecimento e desenvolver sabedoria que não passam pela erudição defendida pelos intelectuais tradicionais. Assim, para Hoggart, os produtos dedicados à classe operária não devem ser criticados por não possuírem o refinamento dos produtos das classes elevadas, mas somente se eles não estiverem comprometidos com a “vida concreta” e o “pessoal”.

A qualidade de vida, o tipo de resposta, o enraizamento de uma sabedoria e maturidade que uma arte popular não-erudita pode possuir podem ser tão valiosas nas suas próprias maneiras, quanto as de uma arte-erudita²⁵ (HOGGART, 1961, p.277).

Também situado no âmbito dos Estudos Culturais Ingleses²⁶, a perspectiva de Williams contribuiu para a proposta de redefinição do conceito de cultura e também pelo modo como foi abordada a cultura da classe operária. Em *Cultura e Sociedade 1780-1950* (1969), Williams, ao analisar o modo como o conceito de cultura foi mudando ao longo do tempo, percebe que este conceito não é afeito a definições restritivas, posto que se pretende dinâmico para dar conta das mudanças sociais. Assim, Williams indica que esse constante *em processo* do conceito de cultura também afetava conceitos como o de arte, indústria e democracia²⁷. O autor indica que esse período, de 1780 a 1950, pode ser dividido em três fases distintas: na primeira fase, a indústria passa por um período de rejeição, a democracia é associada a uma preocupação com a supremacia popular e a arte enfatizava não só seu valor próprio e independente, como também sua importância para a vida comum.

Na segunda fase, a indústria foi afetada por um crescente ressentimento pelas máquinas e pelas mudanças advindas do processo de mecanização; na democracia, percebeu-se um arrefecimento do individualismo dominante, em prol de uma perspectiva mais comunitarista, de sociedade orgânica. Quanto à arte, suas obras

²⁵ No original: “the quality of life, the kind of response, the rootedness in a wisdom and maturity which a popular non-highbrow art can possess may be as valuable in their own ways as those of a highbrow art” (HOGGART, 1961, p.277).

²⁶ Os Estudos Culturais Ingleses surgiram a partir de três obras fundadoras: *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart; *Culture and Society 1780-1950* (1958), de Raymond Williams; e *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward Thompson. Esses autores tinham como traços principais o interesse em se analisar a cultura da classe trabalhadora valorizando-a em sua particularidade e buscar uma concepção ampliada de cultura que desse conta das práticas culturais populares.

²⁷ Aqui neste trabalho daremos ênfase ao que ele apresenta sobre o conceito de arte, visto que está mais ligado aos nossos interesses, pois é pelas definições do campo da arte que se define o valor estético de uma obra e se confere valor de produto cultural às produções humanas.

passaram a ser vistas como válidas nelas mesmas e, em muitos momentos, apartada da vida comum.

Na terceira fase, que seria a época em que o autor escrevia, ele registra que a produção industrial é mais aceita e passa-se a tratar do problema das relações sociais no sistema industrial de produção. Williams diz também que há o ressurgimento do temor do que se convencionou chamar “democracia das massas”. Quanto à arte, o autor destaca que nesse “terceiro estágio, a ênfase veio a ser posta no deliberado esforço por uma reintegração da arte à vida comum da sociedade: esforço que girou em torno da palavra ‘comunicação’” (WILLIAMS, 1969, p.306).

Williams vê então que os produtos veiculados pelos meios de comunicação massiva têm um acesso ampliado e suas temáticas são vinculadas à vida cotidiana das classes populares. O autor percebe que os produtos midiáticos fixaram suas bases de diálogo com a experiência de vida de seus consumidores/receptores.

Assim, Williams indica que a cultura da época passa a ser resultado não apenas de trabalho intelectual e imaginativo daquele momento, mas também compõe todo um modo de vida. Com isso, ele entende que a classe operária instituiu uma nova cultura não apenas pelo formato diferenciado de seus produtos e dos modos de acesso, mas por instaurar uma outra forma de se compreender a natureza das relações sociais²⁸.

Embora o autor indique que o maior ganho desta nova cultura seja a compreensão diferenciada das relações sociais, Williams não deixa de tratar do julgamento de valor a que cultura popular e suas práticas estavam sujeitas e ressalta que muitos autores se preocupavam mais em destacar a baixa qualidade dos produtos, do que em valorizar as práticas. Quanto a isso, o autor acrescenta que

é preciso ser acentuado que, para se julgar uma cultura, não basta levar em conta os hábitos coincidentes com os do observador. (...) O desprezo do observador por muitas dessas atividades — desprezo sempre latente no altamente letrado — é um sinal das limitações do observador e não das limitações das atividades em si mesmas (WILLIAMS, 1969, p. 317-318).

Em trabalho posterior, Williams (2000) explica que as práticas culturais e a produção cultural de uma sociedade são constituídas e constituintes da ordem social.

²⁸ Williams destaca que a cultura da classe trabalhadora alterou a compreensão da natureza das relações sociais ao produzir a instituição democrática coletiva: “a cultura da classe trabalhadora, nos estágios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável” (WILLIAMS, 1969, p.335).

Além disso, elas se configuram como práticas significativas para além das atividades artísticas e intelectuais (tradicionalmente entendidas como pertencentes ao âmbito cultural) por abarcarem também âmbitos mais diversos, que se estendem desde o jornalismo até a moda e a publicidade.

Nessa perspectiva, a cultura não é mais um “espírito formador”, mas sim um “sistema de significações” por meio do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. Dessa maneira, as atividades culturais não se restringem mais às atividades artísticas e intelectuais, mas incluem uma gama mais ampla, as *práticas significativas*. É no seio de tais práticas que podem ser vistas não só as ações de continuidade, determinações e constâncias do social, bem como tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIAMS, 2000).

Em face dessa compreensão mais ampliada da cultura, Williams problematiza as categorias de identificação (onde está a arte?) e a inscrição e formação das instituições sociais. Sobre os exercícios de identificação, ele questiona o caráter naturalizado com que as categorias são vistas. Diante disso, ele faz questão de explicitar que elas são categorias socioculturais e constroem níveis internos de valorização por regimes de distinção que não são, imediatamente, aparentes, mas que operam no interior das hierarquizações. Em suma, essas categorias de valorização são complexas, passam por oscilações de valor de acordo com o seu período de inscrição e são, de fato, “processos sociais disfarçados” (WILLIAMS, 2000, p.125).

Com isso, a definição do que compete ao campo das artes e o que está excluído desse lugar não se trata de uma definição inerente ao objeto, mas de critérios e processos sociais de inscrição. Quanto a isso, Williams explica que as distinções de “arte” e “não-arte” devem ser vistas como “formas sociais variáveis no interior das quais as práticas relevantes são percebidas e organizadas. Assim, *as distinções não são verdades eternas, ou categorias supra-históricas, mas elementos concretos de um tipo de organização social*” (WILLIAMS, 2000, p.129) (*grifos nossos*).

Além disso, ao tomar a cultura como um sistema de significações, ele abre a possibilidade de pensarmos as práticas culturais como práticas significativas, ou seja,

o que se pretende é que a distinção da cultura, no sentido mais amplo ou mais restrito, como um sistema de significações realizado, não só abra espaço para o estudo de instituições, práticas e obras manifestadamente significativas, mas que, por meio dessa ênfase, estimule o estudo da relação entre essas e outras instituições, práticas e obras (WILLIAMS, 2000, p.208).

Destarte, compreende-se que a cultura é um sistema no qual são travadas relações internas, mas também relações de mão dupla com os outros sistemas (como econômico, político e midiático). Ainda que nesses outros sistemas as necessidades primordiais sejam de outra ordem, as atividades pertencentes ao sistema da cultura estão presentes, diluídas, nas atividades significativas manifestas.

2.3 Teoria da Legitimidade Cultural

Quando Berger e Luckmann (2008) falam sobre os processos de legitimação social, eles explicam que a legitimidade advém do conhecimento e dos valores sociais circulantes²⁹, situando as experiências humanas num quadro mais amplo. Podemos dizer então que conferir legitimidade é sempre atribuir um lugar de inscrição (seja tornando visível, seja relegando ao obscurantismo) para certas práticas e objetos. É exercer um poder de criação e inclusão em certas categorias pela sondagem do ambiente social. A legitimidade se mostra, assim, uma atribuição relacional de valor, à medida que posiciona sempre uns em relação aos outros, acolhendo-os ou excluindo-os. Questionar as formas como a legitimidade é atribuída é fazer uma leitura do social que sustenta o funcionamento das culturas e, mais do que isso, é compreender os esquemas de posicionamento que emanam dessa sociedade.

Diante dessas ponderações se faz necessário apresentar a teoria da legitimidade cultural de Pierre Bourdieu, pois foi esse autor quem primeiro se ocupou de pensar a construção das legitimidades dos produtos e do consumo cultural. Sua importância é evidenciada por dois fatores: por representar um marco na constituição da sociologia da cultura como disciplina e por influenciar fortemente o modo como eram (e ainda o são) pensadas as relações entre práticas culturais e sistema social.

Em 1959, o governo francês, ao perceber que o acesso às grandes obras da França e do mundo eram pouco acessados pelas classes sociais mais baixas, decidiu criar o ministério dos Assuntos Culturais, cujo objetivo era democratizar o acesso à Cultura. Para isso, as políticas desse ministério visavam estimular o acesso a museus,

²⁹ Para esses autores, “a legitimação não apenas diz ao indivíduo porque *deve* realizar uma ação e não outra; diz-lhe também *por que* as coisas são o que são. Em outras palavras, o ‘conhecimento’ precede os ‘valores’ na legitimação das instituições” (BERGER; LUCKMANN, 2008, p.129).

teatros, óperas e a leitura de grandes obras literárias pelas classes mais baixas³⁰. No entanto, pesquisas subsequentes apontavam que os esforços tinham sido em vão, porque não houve um aumento significativo do acesso às grandes obras pelas classes populares. Nesta época, estimulados por esse debate sobre a cultura e seu acesso, surgiram diversas pesquisas cuja temática era a crítica sobre as desigualdades culturais, os determinantes sociais e os meios de reprodução da sociedade.

Um dos pesquisadores mais destacados dessa época foi Pierre Bourdieu. Em sua obra *A distinção* (1979), ele desenvolveu a tese de que as maneiras de se consumir certos produtos culturais e o tipo de objeto consumido estão relacionados às disposições culturais dos indivíduos, cuja formação está ligada à classe social a que o indivíduo pertence.

Bourdieu observa que a competência cultural do indivíduo era determinada pelo capital escolar adquirido, a origem social e o *habitus*³¹ da classe. Assim, os fatores ligados aos âmbitos familiar e escolar e as limitações de ordem econômica seriam conformadores do gosto e do modo de acesso às obras. Esse sistema estaria ainda assentado sobre uma suposta unidade de valor entre as produções culturais. A partir da criação de determinados critérios de valorização universalmente partilhados, elas seriam posicionadas numa escala de legitimidade e teriam sua posição aí assegurada pelos praticantes e detentores do poder de reafirmação de seu valor em ambientes institucionais (como a escola e a família). Nesse cenário, as regras de valorização e posicionamento são tomadas como naturais, deixando espaço apenas para a continuação da ordem social instaurada³².

³⁰ O ministro da Cultura da França na década de 1960, André Malraux, inspirado pela política cultural definida em julho de 1959, tomou como objetivo do Ministério “tornar acessíveis as obras capitais da humanidade e, primeiramente as da França, ao maior número possível de franceses” (COULANGEON, 2005, p.9). Fica latente, nessa perspectiva da democratização da cultura, que as práticas culturais dos grupos periféricos, consideradas ilegítimas, não faziam parte das obras a serem socializadas dada a sua natureza “bárbara” e desprovida de grandes qualificativos.

³¹ O autor dá a seguinte definição de *habitus*: “o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação (principium divisionis)* de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o *mundo social representado*, ou seja, o *espaço dos estilos de vida*. A relação estabelecida, de fato, entre as características pertinentes da condição econômica e social (...) e os traços distintivos associados à posição correspondente no espaço dos estilos de vida não se torna uma relação inteligível a não ser pela construção do *habitus* como fórmula geradora que permite justificar, ao mesmo tempo, práticas e produtos classificáveis, assim como julgamentos, por sua vez, classificados que constituem essas práticas e estas obras em *sistema de sinais distintivos*” (BOURDIEU, 2007, p.162-163).

³² Segundo Bourdieu, “a cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes) para a integração fictícia da sociedade em seu conjunto, portanto à desmobilização (falsa

Com efeito, o que a análise reflexiva esquece é que o olhar do amador de arte do século XX é um produto da história, embora surja a si própria sobre a aparência de dom da natureza. Assim, pelo lado da filogênese, o olhar puro, capaz de apreender a obra de arte como ela exige que seja apreendida, em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função, é inseparável do aparecimento de produtores animados de uma intenção artística pura, ela própria indissociável da emergência de um campo artístico autônomo, capaz de por e de impor os seus próprios fins contra as exigências externas. Mas, pelo lado da ontogênese, esse olhar está associado às condições de aquisição extremamente particulares, como a frequência desde cedo dos museus e a exposição aberta ao ensino escolar e à *skolé* que implica — o que significa, diga-se de passagem, que a análise de essência quando omite essas condições, universalizando dessa forma o caso particular, *institui tacitamente em norma universal de qualquer prática que pretende ser estética as propriedades bem específicas de uma experiência que é produto do privilégio*, quer dizer, de condições de aquisição excepcionais (BOURDIEU, 1998, p.284-285) (*grifos nossos*).

Bourdieu explica que esse sistema baseia-se na concepção de julgamento estético kantiano, em que são estabelecidas normas de avaliação do belo e do sublime com base em categorias, a julgar pela compreensão do filósofo, universalizáveis.

Segundo a estética kantiana, há dois tipos de julgamento: o que discerne o belo e o que discerne o sublime³³. O belo e o sublime, embora tenham muitas semelhanças — como o desinteresse em estimular todo tipo de ação, o poder de chegar ao espírito para além do conhecimento e não buscarem um julgamento lógico nem sensível, mas um julgamento reflexivo — possuem diferenças muito relevantes sobre o modo como agem no espírito humano.

O belo pode causar prazer ou estranheza — mas um prazer espiritual, desvinculado das emoções —, leva ao equilíbrio o espírito e a consciência. Ele deve ser acessado pela *contemplação*, forma distanciada e reflexiva de acesso à obra de arte. Esse momento contemplativo só se realiza plenamente se não suscitar qualquer impulso de ação ou busca de satisfação do espírito e dos prazeres sensoriais. Ao contrário, a obra deve ser acessada com *desinteresse*, destituída do senso de utilidade, e apreciada como

consciência) das classes dominadas, para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo da cultura dominante dissimulando a função da divisão na função de comunicação: *a cultura que une* (intermediária da comunicação) *é também a cultura que separa* (instrumento de distinção) *e que legitima as distinções* compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância com relação à cultura dominante” (BOURDIEU, 1998, p.11) (*grifos nossos*)

³³ Embora Bourdieu só use a concepção de belo para desenvolver a sua tese, optamos por apresentar a concepção de sublime também, já que ao compreendermos esses dois conceitos fica mais clara a noção de belo em Kant.

uma “finalidade sem fim”, somente como uma forma bela, destituída de função. É somente através dessa postura desinteressada que se pode apreciar verdadeiramente o belo e que se experimenta o equilíbrio proporcionado aos espíritos reflexivos.

Quanto ao sublime, não estabeleceria o equilíbrio entre o espírito e a consciência, ao contrário, ele pode ser o horrível, o chocante, a inquietação. O sublime afeta os indivíduos pela força intrínseca da obra, provocando tal estado de abalo em que já não se posiciona da mesma forma no mundo como antes do acesso à obra de arte.

Nessa lógica de compreensão da arte, o acesso à obra depende da capacidade de *distanciamento* do indivíduo, com fins de contemplação, acessando-a desinteressadamente. Ao instaurar essa capacidade de desprendimento como condição primeira de acesso à arte, exclui-se qualquer pessoa que esteja inevitavelmente presa a necessidades materiais de consumo, intenções de prazer sensorial ou afetação emocional diante da obra. Dessa maneira, instaurou-se um sistema de legitimação com critérios bastante restritivos para a participação. Considerados inaptos para a relação distanciada e contemplativa com a obra, para a fruição, os indivíduos das classes baixas ficam excluídos da possibilidade de produção, reconhecimento e consumo de tudo o que seja arte.

A justificativa para a impossibilidade de se valorizar o papel das emoções diante das obras de arte, na compreensão kantiana, é que elas vulgarizam e se alimentam da própria obra. As emoções extraem da obra prazer e docilidade, acalmam ou excitam instintos, encontram utilidade onde só deveria haver desinteresse: fazem predominar a função sobre a forma. Quando as emoções fazem parte da apreciação, ela se converte numa aproximação vulgar e fácil, contamina a obra com suas impurezas, torna a apropriação bárbara e destituída de autenticidade, afinal “o gosto permanece bárbaro enquanto ele requer, para se satisfazer, a mistura das *atrações* e das *emoções*; e, mais do que isso: enquanto ele procurar aí a sua aprovação” (KANT, 1977, p.17)(grifos do autor)³⁴.

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

³⁴ No original, « le goût reste barbare tant qu’il requiert pour se satisfaire le mélange des *attraits* et des *émotions*, bien plus : qu’il y cherche la mesure de son assentiment »

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

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

Assim, além desse sistema possibilitar a universalização dos critérios de valorização, apresenta um modo bastante complexo de acesso e fruição. Diante disso, as classes dominantes passaram a justificar seu posicionamento de julgadoras da qualidade das obras, posto que seriam as únicas que poderiam corresponder aos critérios de acesso determinados para a fruição: distanciamento e despreendimento das condições de utilidade. Baseados nessa interpretação da concepção de julgamento estético kantiano, foi instaurado um sistema reafirmador de seu próprio posicionamento, pareando condições sociais e materiais com disposições estéticas e culturais. Assim,

Nesta relação, afirma-se a dependência da disposição estética em relação às condições materiais da existência, passadas e presentes, que são condição tanto de sua constituição, quanto de sua implementação, além do acúmulo de um capital cultural (sancionado ou não do ponto de vista escolar) que só pode ser adquirido mediante uma espécie de retirada para fora da necessidade econômica. (...) condição de qualquer aprendizado da cultura legítima, seja ele implícito ou difuso como é, quase sempre, a aprendizagem familiar, o explícito e específico tal como a aprendizagem escolar, estas condições de existência caracterizam-se pela suspensão e pelo *sursis*³⁵ da necessidade econômica, assim como pelo distanciamento objetivo e subjetivo em relação à urgência prática, fundamento do distanciamento objetivo e subjetivo em relação aos grupos submetidos a tais determinismos. (BOURDIEU, 2007, p.54)

Para Bourdieu, essa forma de distribuição entre o que cabe a uns e o que cabe a outros no âmbito da cultura é uma estratégia de manutenção do sistema de separação e distanciamento social. Isso se torna explícito quando o autor explica que, nesse sistema, espera-se que a formação cultural aconteça nos âmbitos da família e da escola. Isso inclui o acesso a museus, a participação em eventos artísticos e culturais, o consumo de bens de alta cultura (consumo este, somente possível, aos indivíduos que podem

³⁵ Suspensão, abandono.

dispender recursos nesse tipo de consumo, cuja denominação proposta por Bourdieu será *despesa pura*). Nesses ambientes, os indivíduos desenvolvem sua capacidade de apreciação e se tornam capazes de, além de reconhecer a legitimidade das obras enquanto obra de arte, participar dos processos de definição da posição das novas obras na hierarquização das práticas.

Revestidos da responsabilidade de salvaguardar a ordem entre as práticas culturais legítimas e ilegítimas, os indivíduos das classes mais elevadas aprendem, desde cedo, as regras de apreciação e são educados para vivenciarem a fruição diante das obras de arte. Assim, o modo de acesso (resultado do aprendizado pelo cultivo do espírito) e a interiorização das escalas de valor se tornam importantes ferramentas de manutenção de um sistema de diferenciação social em ambientes simbólicos.

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

Partindo disso, Bourdieu destaca que a “estética popular”, especialmente interessada em ter na obra de arte uma continuidade da vida cotidiana, acaba por subordinar a forma à função, instaurando uma relação de familiaridade, proximidade, expressividade e uma expectativa profunda de participação. Dessa forma,

O espetáculo popular é aquele que proporciona, inseparavelmente, a participação individual do espectador no espetáculo, assim como a participação coletiva na festa promovida pelo espetáculo (...) eles [os espetáculos] oferecem satisfações mais diretas e imediatas (BOURDIEU, 2006, p.37).

Em face dessa incompatibilidade entre a estética popular e a erudita, fica posta a fronteira entre essas duas vertentes de produção, na qual a produção popular é posicionada no baixo escalão, ou melhor, posicionada como oposta às práticas eruditas no sistema de legitimação dominante.

Assim, as classes mais elevadas, justamente pela posição que ocupam no sistema social mais amplo, têm a possibilidade de manter elevado o capital cultural. Além disso, por possuírem o controle de âmbitos institucionais (como a escola), tornam-se mais aptas a identificar a legitimidade das obras de arte e de suas práticas culturais. Elas podem, assim, participar dos processos de legitimação das obras e

práticas emergentes. Em corolário, por estarem desprendidos das condições de necessidade/utilidade³⁶, pode-se ainda atribuir aos membros das classes elevadas o privilégio de serem os únicos capazes de experimentarem a fruição, reafirmando assim sua posição de instância legitimadora e julgadora das artes.

Ainda em Bourdieu, a classe média, por dispor de um capital escolar inferior e pouca familiaridade com as obras legítimas, acaba por reconhecer a ordem das legitimidades das obras sem, no entanto, conseguir compreender a estrutura interna da construção das legitimidades. Tentando dissimular a ignorância, aceitam a ordem das legitimidades sem compreendê-la e sem possibilidade de se disporem esteticamente diante das obras. Na ânsia por serem classificados como diferentes da classe popular e tentando se aproximar das classes dominantes, os indivíduos da classe média acabam por consumir produtos que guardam semelhança com as obras e as práticas mais legítimas.

Quanto às classes populares, além de serem pressionadas pela necessidade de consumir, tendo em vista a utilidade prática do consumo cultural, só ganham existência pela negação, pela oposição a tudo aquilo que seria da ordem do bom gosto e do legítimo, sendo o oposto das classes elevadas. Destarte, o gosto dessas classes seria a expressão daquilo que Bourdieu chama de “gosto bárbaro”, pois estaria ligado às necessidades materiais, baseado no senso de utilidade e o modo de acesso se daria pela excitação dos sentidos, familiaridade e proximidade, bem avesso às exigências de desinteresse e contemplação das obras de arte legítimas.

A partir disso, o autor destaca que as disposições estéticas incidem sobre a formação do gosto, que teria a capacidade de traduzir, nesse âmbito, as diferenças entre os grupos sociais. Essa formação acaba por atravessar outros âmbitos de consumo, como a decoração da casa, o lazer, as vestimentas e o modo de se comportar socialmente dando as conformações do estilo de vida de cada classe, pois

as tomadas de posição objetiva e subjetivamente, estéticas — por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração da casa — constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a

³⁶ Para Bourdieu, “O poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância: eis porque, universalmente, sua afirmação consiste na destruição das riquezas, no gasto ostentatório, no desperdício e em todas as formas de luxo gratuito (...) [a disposição estética] é, também, a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes” (BOURDIEU, 2007, p.55-56).

posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter (BOURDIEU, 2007, p.57).

Traçados como elementos de distinção entre as classes, a posse de uma estética “pura” e de um acesso “desembaraçado da urgência” são utilizados nesse sistema para dar a ver, objetivamente, as distinções mais marcantes entre as classes quanto ao consumo cultural. Assim, os jogos de consumos e recusas — e inclusive “aversão” aos consumos da classe inferior — aparecem como modos objetivos que os indivíduos têm de marcar a sua distinção com relação às outras classes. Essa luta se torna, assim, uma luta simbólica pela detenção desses elementos de diferenciação social.

Diante desse panorama, o que Bourdieu ressalta como uma implicação importante é que esse sistema de legitimação e a compreensão desses sinais distintivos como elementos de diferenciação social são tomados como marcas “naturais” do sistema social, cujos critérios e fundamentos não são problematizados. Assim, o valor atribuído aos produtos indica a aceitação da ordem de valorização e de legitimação das práticas: a alta cultura e a média só existem uma para a outra, uma marcando a distinção da outra, e a crença no valor da cultura só se dá pela aceitação dessa ordem de classificação das práticas³⁷.

Somado a isso, para Bourdieu, o conhecimento e o reconhecimento da legitimidade das práticas e a “boa vontade cultural” assumem graus diferentes de acordo com a familiaridade que os indivíduos têm com a cultura legítima, de modo que é necessário haver mecanismos de transmissão da ordem e do posicionamento dos produtos na escala de legitimidade. A familiarização com a escala de valor ocorre, assim, através de mecanismos de “vulgarização”. Segundo ele, há duas formas de vulgarização: a legítima, que é aquela realizada pela escola, devido a suas necessidades pedagógicas; e a habitual, que é aquela praticada pelos meios de comunicação de massa.

Além disso, para que tal sistema funcione, Bourdieu supõe que haja homologia³⁸ entre as classes sociais; ou seja, que dentro da mesma classe há

³⁷ Segundo o autor, “o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 1998, p.14)

³⁸ Nessa perspectiva, “a homologia entre esses dois campos [campo de produção simbólica e o campo das classes sociais] faz com que as lutas por aquilo que está especificamente em jogo no campo autônomo produzam automaticamente formas *eufemizadas* de lutas econômicas e políticas entre as classes: é na correspondência de estrutura a estrutura que se realiza a função propriamente ideológica do discurso dominante, intermediário, estruturado e estruturante que tende a impor a apreensão da ordem estabelecida

partilhamento de gostos e consumos, sem cruzamentos de fronteiras ou mesclas entre os produtos de diferentes posições na escala de legitimidades.

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

A partir dessas constatações, Bourdieu desenvolveu então a Teoria da Legitimidade Cultural, em que os gostos e hábitos culturais não se constituem apenas de percepções socialmente diferenciadas, mas dizem respeito ainda aos valores hierarquizados pelos “jogos de poder”. Com isso, as preferências estéticas e as práticas culturais participam, nas sociedades modernas, de rituais de identificação de classe e esta distinção entre os indivíduos e os gostos obedeceria a um sistema de hierarquização e legitimação das práticas bastante rígidos e estruturados pelas classes dominantes, que impõem seus padrões de valorização e legitimidade.

A legitimidade cultural seria então construída por duas asserções: a legitimidade ou ilegitimidade de uma prática seria definida pela posição social daqueles que a exercem e pela admissão de que as classes dominantes tendem a ter práticas mais legítimas. Esta teoria, durante muitos anos, foi tomada como uma interpretação fiel das relações sociais e da dinâmica de legitimação dos bens culturais.

2.4 Críticas à teoria da legitimidade cultural e novas entradas

É a partir do contexto em que se debatia a influência da teoria da legitimidade cultural na sociologia da cultura e na proposta de democratização da Cultura pensada pelo governo francês, que Grignon e Passeron (1989) escreveram o livro *Le savant et le populaire*. Nesse livro, os autores discutem as dificuldades dessa área de estudos no tratamento da cultura popular e identificam duas correntes de estudos acadêmicos: os *populistas* e os *miserabilistas*.

Uma das primeiras dificuldades da sociologia da cultura apontada pelos autores é a formação dos conceitos e instrumentos metodológicos de levantamento de dados

como natural (ortodoxia) por meio da imposição mascarada (logo, ignorada como tal) de sistemas de classificação e estruturas mentais objetivamente ajustadas às estruturas sociais” (BOURDIEU, 1998, p.13-14).

usados para se aferir a recorrência e o cruzamento das práticas culturais. Os autores destacam que a base desta disciplina foi fundada com o objetivo de analisar os consumos culturais sempre em relação à cultura erudita e, com isso, tornava-se necessário questionar se haveria instrumentos já elaborados que fossem capazes de olhar para essa outra cultura, a cultura popular, em sua singularidade.

Eles questionam também se não é necessário, para se pensar a cultura popular, definir qual princípio de formação das culturas será adotado: o princípio da autonomia ou o princípio da heteronomia. O primeiro entende que, em qualquer condição social, uma cultura tende a se organizar como sistema simbólico em si mesma. Já o princípio da heteronomia acredita que o quadro social é marcado pela dominação e isso tem efeitos simbólicos sobre os grupos dominados, constringendo-os e subordinando-os.

Guiados por esses dois princípios, surgiram as correntes que os autores denominam miserabilistas e populistas. Os miserabilistas seriam influenciados pelo princípio da heteronomia e pela teoria da legitimidade cultural de Bourdieu; adotavam uma postura legitimista, cuja implicação direta era que entendia a cultura popular como bárbara, empobrecida e empobrecedora.

Quanto aos membros da segunda corrente, os populistas, eram vistos como anti-intelectualistas e tomavam uma postura defensora — e paternalista — para com a cultura popular, num desajeitada valorização da vulgaridade das práticas. No entanto, ficava patente que, ao aceitarem uma glória marginal para essas práticas, acabavam por endossar a posição legitimista que classificava a cultura popular numa “série b”.

Com esse apanhado geral, os autores apontam um problema que surge no cerne dos estudos da sociologia da cultura e que interfere diretamente no modo como são classificadas e entendidas as práticas culturais populares: uma deficiente metodologia de análise e um posicionamento apriorístico do lugar conferido a esses produtos e aos estudos que os tomam como objeto.

Também em Emmanuel Pedler e Emmanuel Ethis (2001) percebemos certo receio quanto às implicações de certas teorias da sociologia da cultura na análise da cultura popular³⁹ e questionamento sobre a viabilidade de uma democratização da cultura. Para esses autores, essa perspectiva da democratização da cultura está alicerçada em uma compreensão de que as grandes obras devem ser partilhadas sem se

³⁹ Esses autores questionam dois pontos da teoria da legitimidade cultural que embasam as pesquisas da sociologia da cultura: o modo como as variáveis que mensuram as práticas de consumo são associadas e a forma como essas variáveis são selecionadas e os indicadores são levantados.

questionar, contudo, a arbitrariedade da escolha das obras, visto que elas não incluiriam práticas culturais que não fizessem parte da cultura erudita.

Neste ponto eles se associam com outros autores (que trataremos mais adiante) como Lahire⁴⁰, Coulangeon e Glevarec, por partilharem do entendimento de que é mais pertinente falar em uma democratização cultural, em que coexistiria um conjunto mais extenso e eclético de práticas culturais, que, no entanto, não se sobrepõem.

Vale destacar que, desses autores, Bernard Lahire (2004) foi o primeiro a se dedicar a uma releitura detalhada e crítica da teoria da legitimidade cultural de Bourdieu. Em *A cultura dos indivíduos*, Lahire ressalta que a crítica mais frequente a essa teoria se reporta à divisão em categorias ou gêneros que ela utiliza. Para os críticos, a lógica dos gêneros e das categorias estipuladas contribui para a estereotipia das práticas culturais ao ligá-las às relações de grupo e às classes sociais, apagando as variações de gostos intra-individuais.

Contudo, para Lahire, essas divisões que operacionalizaram a pesquisa de Bourdieu estão relacionadas à própria configuração do mundo social, que acaba por tornar equivalentes práticas distintas, pois associa o consumo de bens culturais à compra de produtos de luxo. Lahire destaca que não se pode deixar de perceber que as categorizações e divisões em gêneros por aproximação permeiam a vida social, e é neste lugar e com a configuração deste mundo que se operam as qualificações e desqualificações das práticas.

No entanto, para ele, só faz sentido falar em legitimidade cultural em contextos onde há uma “sociologia de crença e dominação”, e diz que é preciso que haja duas condições para o estabelecimento da legitimidade: que o universo social seja diferenciado e hierarquizado e que as pessoas, ainda que pertençam a diferentes grupos sociais, tenham, em maior ou menor grau, a consciência da “dignidade” e “indignidade” cultural dos objetos e das práticas.

Assim, Lahire avalia que as pessoas que reconhecem a ordem das legitimidades, mas não a seguem rigorosamente na escolha dos bens culturais para consumo, tendem a desclassificar as próprias práticas quando questionadas sobre seus gostos e, inclusive, indicam displicência com relação às interações estabelecidas com esses produtos (por exemplo, a maioria dos entrevistados de Lahire que assistiam a

⁴⁰ A ressalva que fazemos neste ponto é a Lahire, para quem as práticas culturais estariam numa relação de concorrência pela legitimidade, o que implicaria na sobreposição de práticas culturais em escalas de valor.

talkshows e programas populares declarava que esses programas eram ruins, mas eles os assistiam assim mesmo por não terem “nada para fazer”, por “distração” ou apenas para descansar). Já as pessoas “pobres de capital cultural”, que seriam aquelas que desconhecem a ordem das legitimidades, falam de suas práticas como se fossem legítimas por ignorância.

Para ele, somente as pessoas de elevado capital cultural ou crentes de outro sistema de classificação estariam em condições de questionar as legitimidades e teriam capacidade de resistência às imposições de legitimidade presentes nas escolas e em outras instituições. Assim, para Lahire, o “efeito de legitimidade” não é estável nem perene, ele é construído coletivamente e afeito às mudanças do tempo, aos meios de resistência e à disputa por legitimidade de instâncias de legitimação concorrentes. Também por isso ele destaca que negligenciar a pertinência das variações intra-individuais pode ter sido a maior falha da pesquisa de Bourdieu, uma vez que isso o levou a trabalhar com a noção de transferência de certos costumes para vários âmbitos da vida. Além disso, Lahire também critica a posição de Bourdieu sobre a existência de certa “homogeneidade das múltiplas situações culturais vividas pelos atores” (LAHIRE, 2006, p.125) dizendo que

é exatamente porque os atores têm clareza das situações e adaptam seus comportamentos em função do que percebem delas que é possível observar as variações das práticas e das atitudes culturais. Quando sentem que tal prática altamente legítima em tal quadro (conjugal ou profissional) poderia parecer pretensiosa, medíocre, absurda ou inadequada em outro quadro (amigável ou familiar) ou em outro momento (durante o período das férias), eles ajustam seu comportamento (LAHIRE, 2006, p. 125)

Além disso, o estabelecimento de fronteiras entre o que são as práticas legítimas e as ilegítimas atua para além do campo das práticas em si, pois os indivíduos sabem que são avaliados constantemente na vida social a partir do modo como se comportam e pelos seus gostos e habilidades. É por isso que, para Lahire, a assimilação e envolvimento com certas práticas dizem de uma das formas dos indivíduos se diferenciarem dos demais.

Quanto mais o mundo social é diferenciado, mais existem variantes das maneiras de viver e de se ocupar, e mais os princípios de diferenciação diversificam-se. Poderíamos, inclusive, acrescentar que quanto mais o mundo social é diferenciado, mais os indivíduos que o compõem são definidos por uma infinidade de coordenadas e de propriedades sociais (...), e mais têm chances de fazer um uso contextualmente diferenciado — sempre em relação àqueles dos quais

se diferenciam — de valores que os engrandecem. (LAHIRE, 2006, p.72)

Porém, apesar do autor reconhecer a diversidade das práticas, ele destaca que a busca pela legitimação está inscrita em um contexto de embates e disputas por valorização. E esse ambiente conflituoso permite entender o campo da cultura como um ambiente heterogêneo em que existem ordens hierárquicas concorrentes entre si.

Lahire indica que os indivíduos, embora mesclam práticas mais ou menos legítimas na vida cotidiana, não as posicionam num mesmo patamar de legitimidade. Com isso, o autor propõe que se fale em “dissonâncias” no que se refere às relações entre essas práticas. Ele destaca também que, embora se viva em um contexto no qual há práticas reconhecidas como legítimas e outras não e, apesar dos indivíduos transitarem por elas, não se percebe uma horizontalidade no trânsito, visto que a hierarquização ainda se impõe.

É por isso que o uso do termo “dissonâncias” é preferido a qualquer outro termo, ainda que, em última análise, as dissonâncias culturais revelem-se mais frequentes estatisticamente do que as consonâncias culturais para o alto ou para baixo. Falar metaforicamente de dissonância significa destacar o fato de que, no atual estado de coisas, a ordem desigual dos diferentes registros de legitimidade cultural não foi pelos ares e que as variações de um registro a outro raramente são vividas pelos atores como deslocamentos horizontais no interior de um espaço de registros estritamente equivalentes. Muito frequente estatisticamente, a dissonância não se tornou, portanto, simbolicamente “normal” ou “desejável” (LAHIRE, 2006, p.574).

Por fim, Lahire destaca que as relações dos indivíduos com as práticas culturais, que transitam entre dignas/indignas e legítimas/ilegítimas, não estão marcadas somente pela dinâmica das classes sociais, mas também dizem dos formatos de interação social e da forma de se julgar os comportamentos próprios e dos outros, e de se criar parâmetros de comportamento diante das diversas situações sociais. O autor propõe que se analise o contexto de legitimidades atual como permeado por uma “pluralidade de ordens de legitimidades”.

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

social pelo partilhamento e construção de referências e identificações, o que impede que pensemos o gosto conforme uma lógica individualista.

Além disso, ao contrapormos o quadro traçado por esse autor com o conceito de táticas e estratégias de Michel de Certeau⁴¹, para quem os indivíduos atuam, sorrateiramente, no seio do sistema social, fazendo apreensões e mesclas imprevistas e inventivas, podemos propor uma releitura do fenômeno dos consumos horizontais. Se as práticas de consumo horizontal, ao invés de serem lidas como anormais ou indesejáveis, fossem consideradas como ações táticas, ganhariam uma dimensão contestadora e articuladora. Num campo de estratégias, essa ação furtiva dos indivíduos constrói e inaugura um espaço de inscrição pelas atitudes mais corriqueiras. Pelas brechas, os consumos culturais mesclados ou opostos problematizam o estado das relações e dos posicionamentos no mundo social.

Também reavaliando as contribuições de Lahire e avançando na leitura da dinâmica do sistema social de legitimação das práticas, temos as contribuições de Phillipe Coulangeon (2005) e Hérve Glevarec (2005). Coulangeon realizou uma pesquisa na França sobre os gostos musicais segundo as categorias de idade, gênero, profissão e nível de estudo. Sem surpresa, ele percebe que os gostos musicais não se encontram diferenciados claramente por apenas uma das categorias, mas sim que há um ecletismo nas práticas bastante significativo⁴². Ele percebeu que os indivíduos das classes superiores identificavam “gradações de valor” entre aquilo que ouviam, e

⁴¹ Sobre os conceitos de táticas e estratégias, Certeau explica: “chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico. Denomina-se, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com o próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como tonalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho” (CERTEAU, 2009, p.45-46)

⁴² Um exemplo seria o ecletismo dos gostos musicais. Numa de suas pesquisas, Coulangeon entrevista 100 pessoas de diferentes grupos profissionais, que escutam músicas populares (ou de variedades) e busca identificar o consumo de outros tipos de música dentro de cada grupo. A porcentagem daqueles que também ouvem músicas clássicas, óperas e jazz é de 16% dentre os agricultores; 31% dentre os artistas e comerciantes, 50% dos intelectuais de nível superior, 40% dos profissionais intermediários, 24% dos empregados, 17% dos operários, 22% dos aposentados e inativos e 9% dos estudantes. Com isso, pensar em gostos homogêneos e tomar a escolha dos gêneros musicais como ligados às classes socioeconômicas se tornam inviável, visto que indivíduos de classes diferentes consomem produtos variados. Para Coulangeon, isso mostra que as regiões de fronteira entre os gêneros musicais se tornaram mais fluidas, o que torna o ecletismo mais frequente.

possuíam gostos bastante variados, podendo ser considerados “onívoros”, conforme Lahire os classificava⁴³. No entanto, Coulangeon critica esta denominação, pois acredita que ela possui certo caráter elitista ao restringir apenas aos indivíduos das classes dominantes o poder de assimilar diferentes práticas, inclusive porque caberia a eles definir quais práticas estariam “em vias de legitimação”.

Além disso, para Coulangeon, a teoria da legitimidade cultural subestima a autonomia e a segmentação dos sistemas de valores e normas estéticas das classes populares. Segundo ele, essa teoria não tratava da possibilidade dos indivíduos se posicionarem com indignação diante da cultura dominante e atribuía uma coerência artificial aos grupos sociais, o que não permite contemplar a pluralidade e heterogeneidade das relações sociais.

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

Ele destaca que estas mudanças político-sociais tiveram implicações sobre a teoria da legitimidade cultural, pois esta se mostrou historicamente datada, já que foi baseada em pesquisas realizadas no início da década de 1960, período tido como particular na história das sociedades ocidentais e, principalmente, na francesa. O autor faz questão de ressaltar que a política de democratização da cultura na França, instaurada nessa década, partia de um pressuposto universalista de hierarquização dos valores culturais e das obras de arte e era, fundamentalmente, “legitimista”. Assim, quando se questiona a arbitrariedade dessas políticas de democratização da cultura, também está sendo criticada a teoria da legitimidade cultural.

Além do mais, Coulangeon destaca que, após o “Maio de 1968”, houve uma profusão de debates que propunham uma democratização cultural, cujo objetivo era se opor às ações de desenvolvimento cultural do governo francês através de uma postura

⁴³ Para Lahire, os onívoros seriam aqueles indivíduos pertencentes às classes mais elevadas que teriam liberdade de consumir produtos tanto legítimos quanto ilegítimos ou em fase de legitimação. Assim, eles possuiriam um repertório cultural mais amplo para julgarem as práticas culturais e poderiam transitar entre os gostos e, inclusive, atribuir legitimidade a certas práticas que eles considerassem merecedoras de tal classificação.

próxima do relativismo cultural e pelo apoio às produções culturais regionais/locais e de grupos minoritários.

Já Glevarec compreende que a teoria da legitimidade cultural supõe uma ampla aceitação da ordem das legitimidades, certa homogeneidade entre os indivíduos de mesma classe e pretende ter o poder de desvalorizar os bens considerados ilegítimos. O autor questiona então a própria definição de legitimidade e destaca a dificuldade de se definir o que é considerado legítimo para cada indivíduo no momento de seleção e apreciação dos bens culturais. Este autor tece duras críticas também à pesquisa de Lahire, pois entende que ela foi realizada com o intuito de perceber as variações intra-individuais e valorizá-las a partir do mapeamento dos gostos e dos padrões de legitimação. Contudo, a pesquisa de Lahire não usou categorias que dessem conta da diversidade e do ecletismo dos gostos, pois reaplicou a categorização bourdieusiana⁴⁴.

Ao pensar se seria possível a construção de uma legitimidade unívoca e linear das práticas culturais e estabelecer critérios de avaliação dessas práticas, Glevarec percebe que, caso sejam seguidos os pressupostos da teoria da legitimidade cultural, somente seria possível aferir legitimidade conforme o número de membros de classes superiores e baixas presentes em cada gênero. Porém, ele destaca que a prática tida como a mais legítima é também a menos praticada pelas classes superiores — ainda que essa classe a pratique mais do que qualquer outra classe. Um exemplo disso foi a música clássica, considerada forma legítima e consolidada, que obteve baixos índices de audição em concertos. Com isso, questionou-se: “o que faz então da legitimidade cultural uma prática? Seria o fato delas serem praticadas pelos membros das classes superiores antes dos outros? Ou seria o fato de que são tão restritas que traduzem a raridade legítima?”⁴⁵ (GLEVAREC, 2005, p.79-80).

Glevarec destaca que a legitimidade possui três manifestações sociológicas: a simbólica, a social e a cultural ou axiológica. A primeira trata do reconhecimento, por parte do indivíduo, do valor do bem cultural; a segunda está ligada à renda e às

⁴⁴ Bourdieu, ao elaborar sua pesquisa, cria uma série de categorias como, por exemplo, a de gêneros musicais, nas quais ele elabora uma escala de legitimidade entre os gêneros. Lahire, ao fazer a releitura da teoria da legitimidade cultural, questiona o posicionamento que Bourdieu atribui a certos gêneros, situando, por exemplo, o jazz como gênero ilegítimo. No entanto, ao fazer a releitura e cruzamento dos dados levantados por ele, mantém a classificação de Bourdieu, o que suscitou críticas por parte de Glevarec.

⁴⁵ No original, “Qu’est-ce qui fait alors la légitimité culturelle d’une pratique ? Est-ce le fait qu’elle soit pratiquée par les membres des classes supérieures devant les autres ? Ou est-ce le fait qu’elle soit si minime qu’elle signifie la rareté légitime ? »

instituições sociais (como a escola), e desvaloriza as práticas não reconhecidas como legítimas por essas instâncias e seus praticantes; e a terceira se refere à agregação de valor a certas práticas culturais em detrimento de outras.

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

O autor ressalta que seus estudos não pretendem avaliar quais os critérios de legitimidade das práticas de uma época e definir uma legitimidade cultural, como fizeram Bourdieu e Lahire, mas sim tratar do presente processo de construção de legitimidades. Glevarec destaca que atualmente há “ordens de legitimidade” que não são somente situacionais, mas também sociais. A partir disso, ele propõe, diferentemente de Lahire — que entende que hoje há uma “pluralidade de ordens de legitimidade” —, uma “heterogeneidade de ordens de legitimidade”. Ele deixa claro que esta diferenciação não pertence somente ao campo semântico, mas sim a uma nova forma de se construir o objeto e a uma proposição teórica de análise.

Glevarec explica que Lahire é criticado por propor uma “pluralidade de ordens de legitimidade”, pois ao pensar em “pluralidade” ele indica que haveria várias ordens de legitimidade concorrentes entre si e estas ordens diversas seriam construídas em grupos de pares, no meio familiar, profissional ou em outros grupos, como, por exemplo, os fã-clubes. Deste modo, poderiam ser estabelecidas relações de hierarquização entre as ordens, principalmente por reafirmar a existência de uma ordem de legitimidade dominante. Glevarec destaca que, atualmente, há instâncias de definição de legitimidade que estão além da noção de pluralidade de gostos, mas contemplam uma heterogeneidade de práticas legitimadas em instâncias diferentes — sem estabelecer hierarquias entre as ordens de legitimidade —, justificando assim a expressão cunhada por ele, a “heterogeneidade das ordens de legitimidade”. Sobre este conceito, ele entende que a validade desta noção está em compreender que cada prática responde a uma ordem interna de valorização de práticas e não estabelece relações comparativas (muito menos legitimistas) com outras práticas diversas.

Com esta perspectiva, Glevarec acaba por propor como necessária a transição de uma teoria de legitimidade para uma teoria cultural, no qual os regimes de escolha das práticas passariam “da exclusão para o ecletismo”. Desta forma, o campo da cultura não seria visto somente como o lugar de disputas de classe, e as práticas culturais como símbolos de distinção social, mas sim marcado por um constante tensionamento por disputas pelo lugar de inscrição e em constante rearticulação e reflexividade (MAIGRET, 2005).

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

2.5 Mudanças no cenário social

Numa apreensão global desses autores, percebemos que eles nos sinalizam que há muito se vem pensando a forma como a cultura popular, seus praticantes e sua estrutura têm sido tematizados. Conjugada com a revisão do conceito de cultura para uma abordagem integrada com a vida social (WILLIAMS, 1969, 2000), a emergência da temática popular e seu tratamento se revelaram forças reorganizadoras do campo da cultura com a dinâmica social.

No entanto, longe de tomar esse quadro de revisão e indagação sobre a conformação da cultura como uma perda de referências, ele revela um ambiente em que são repensadas as relações de autoridade, normatividade e legitimidade de atores e instituições sociais.

Contudo, diagnosticar essa instabilidade nunca é tarefa fácil. Aliás, para Certeau (2008), há quem tente negar a força dessas mudanças, numa tentativa atrapalhada de preservar as formas instituídas. Mas quem resiste a reconhecer as alterações e fissuras no tecido social se esquece de que a manutenção dos lugares sociais depende não só da tomada de posição ou da materialidade das instituições sociais que o alicerçam, mas também do reconhecimento intersubjetivo da validade e legitimidade

dessas formas e posições⁴⁶. Diante dessa perspectiva Certeau relembra que “toda autoridade repousa sobre uma adesão (...). Somente um acordo espiritual, enfim, confere legitimidade ao exercício de um poder: é uma convicção (que consiste em um *controle*) proporcionada a uma representação (do qual constitui uma consequência)” (CERTEAU, 2008, p.37).

Se esse acordo espiritual intersubjetivo tem suas bases numa sociedade em que as adesões vêm sendo modificadas e revistas, a autoridade se converte num lugar um pouco fragilizado e está sujeita aos questionamentos e revisões de sua atuação por meio de ações cotidianas no âmbito da cultura. Ao olharmos para o sistema social que alicerça a atribuição de legitimidade às práticas culturais percebemos que o dominante, aquele cujas qualidades o tornam apto a conferir legitimidade, encontra sua expressão na figura do erudito.

Os eruditos mudam o mundo: esse é o postulado dos eruditos. É também aquilo que eles somente podem *repetir*, sob mil formas diversas. Cultura de mestres, de professores e de letrados: ela cala “o resto” porque se quer e se diz a origem do todo. Uma *interpretação teórica* está, portanto, ligada ao *poder de um grupo* e à estrutura da sociedade onde ele conquistou esse lugar. (CERTEAU, 2008, p.168)

Essa imagem, no entanto, já se vê deslocada de seu lugar. O erudito enquanto único conhecedor se dissolve no conjunto de conhecedores: conhecedores da vida cotidiana, que aprendem pela experiência rotineira o sentido de suas ações⁴⁷. A força das ações vigora justamente porque elas evidenciam a organização situacional que as precederam ao reposicionarem elementos. Afinal, “não é possível exprimir o sentido de uma situação senão em virtude de *uma ação empreendida* para transformá-la. Uma produção social é a condição de uma produção cultural” (CERTEAU, 2008, p.208). Assim, as ações empreendidas no campo da cultura, no momento mesmo que se efetivam, põem em evidência uma forma de organização e dinâmica institucional. E o que se tem buscado compreender são os posicionamentos institucionais precedentes e o

⁴⁶ O autor comenta ainda que “muitos intelectuais responderão que coisas desse tipo devem ser caladas, ainda que verdadeiras. E, com efeito, defendem desse modo algo que é indispensável à toda sociedade: uma ordem, razões comuns de viver. Mas, para manter as manifestações sociais, acabam por recusar o exame do qual as autoridades devem ser objeto para ser ‘aceitas’, isto é, para cumprir seu papel; eles se esquecem de que essa ordem apenas se intitula à legitimidade mediante as adesões e as participações que ela organiza”(CERTEAU, 2008, p.28).

⁴⁷ No dizer de Sarlo, “a autoridade do especialista está ferida para sempre” (SARLO, 1997, p.152). Na perspectiva da autora, que detalharemos mais adiante, no quadro atual, a cultura letrada e seus especialistas já não são considerados os únicos detentores do apanágio de atribuir legitimidade e valor às formas culturais, de modo que já não se pode mais falar em hegemonia cultural das classes dominantes.

atual. Nesse sentido, enquanto produção expressiva da inserção e experiência dos sujeitos no mundo, as produções culturais dizem das disputas que são travadas no tecido social para deslocar elementos e reconfigurar a dinâmica social.

No entanto, essas disputas não emergem somente pelo embate resistente e pela negação do dominante, mas também pela coexistência; onde se trava um jogo de assimilações e reapreensões de produtos com finalidades de ressignificação. Assim, a cultura 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 (chamadas por Lahire de “recorrentes, mas estatisticamente indesejáveis”), têm sua importância por transitarem e inaugurarem caminhos nas trajetórias cotidianas de consumo, apreensão e produção. Pelo deslizamento entre as fronteiras, questiona-se a rigidez das normas e a existência de barreiras realmente resistentes (seriam elas mais resistentes que os sujeitos?). Por seu comportamento errante, anárquico e, muitas vezes, questionador, põe-se em xeque a validade da norma.

Tais mudanças não se limitam às rotinas e práticas fugidias das pessoas comuns: elas passam a atingir o nível das divisões sociais e classificações científicas. Certeau indica que a *suspeita* deve ser colocada no cerne das teorias criadas para interpretar o social, pois as vê imbricadas no contexto cultural de seu tempo. Diante dessa constatação, cita Marcuse, para quem “uma mudança atinge ao mesmo tempo as divisões sociais e as classificações científicas; que ela diz respeito a uma práxis e sua teoria; e, enfim, que ela é *vivenciável* apenas se for *pensável*, em seguida a um deslocamento de tempo” (MARCUSE *apud* CERTEAU, 2008, p.180) (*grifos do autor*).

É aí que encontramos um ponto de convergência entre os autores que discutiram o sistema de legitimidade cultural: eles inauguraram e firmaram a

problematização da inscrição dos produtos culturais situando o lugar dos “excluídos” ou “ilegítimos” nesse sistema. Dessa forma,

ainda que seus autores se considerem apenas como exploradores de uma “outra” região não devem ser lidos como se devêssemos preferir um lado a outro; na verdade, seus estudos negam a linha de demarcação e é por isso que eles colocam em debate um sistema sociocultural (CERTEAU, 2008, p.183)

Diante da compreensão do campo da cultura como móvel e instável, interferindo tanto na constituição dos laços sociais como na produção do conhecimento científico sobre seu próprio campo, colocamo-nos o desafio de pensar que esse movimento desabonador das linhas de demarcação estanques passa também por rever os critérios de legitimação que sustentam o tensionamento de tais linhas. Não se trata, por conta disso, de abolir a existência de critérios nem negar a necessidade deles, mas antes de compreender quais são as novas propostas que emergem em face dessa ordem social contemporânea e quais as características que passam a figurar no rol de elementos de valorização.

2.6 Revendo critérios: senso de utilidade e proximidade como modo de acesso

O cerne de nossa discussão é a constituição dos critérios de valorização e reconhecimento de certas práticas em relação às demais produções culturais da sociedade. Essa avaliação das constituições dos critérios passa por reconhecer a arbitrariedade dos mesmos e a sua ligação com o momento em que foram produzidos. A compreensão do que figura como obra de arte e merece ser valorizado e acessado está ligada às condições sociais (materiais e simbólicas) de sua época. Diante disso, Certeau argumenta que o padrão vigente nas últimas décadas (quicá no último século) está alicerçado numa compreensão elitista do lugar da arte, concepção essa que nega o lugar do prosaico e do cotidiano na constituição cultural da época.

Por outro lado, não seria possível estabelecer como norma da cultura a forma “literária” ou “artística”, digamos elitista, que toma essa prática como desvio. De certo modo, um meio particular impõe a todas como *a lei* aquilo que é somente a *sua lei*. Uma classe privilegiada marca assim seu poder na educação e na cultura. Ela valoriza indevidamente os instrumentos e o material de que se utiliza, exatamente como sua possibilidade de dispor de tempo. (...) O cotidiano está semeado de

maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história, quanto a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão origem a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e retornam. (CERTEAU, 2008, p.245)

Somada a perspectiva desse autor, temos a contribuição Benjamin (1985), Tarde (1992) e Nussbaum (1995), que nos ajudam a pensar outras formas de acesso e constituição das práticas culturais.

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

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. Quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação (...). A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser formulado assim; quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve (...). A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (BENJAMIN, 1985, p.192-193).

Ao dizer isso, Benjamin deixa clara a intenção de mostrar a recepção “distraída” das massas como diferente, de outra ordem, mas nem por isso inferior. A obra, pela sua reprodutibilidade e acesso diferenciado, passa a ser absorvida pelas massas por uma relação contínua de proximidade e hábito. Como caso exemplar de uma recepção que se dá pelo hábito, Benjamin fala da arquitetura: o seu acesso se dá coletivamente e pela dispersão. É o uso e o contato rotineiro que dão conta dessa nova forma de recepção, ou seja, é por meios táteis e óticos que se constrói a relação entre o indivíduo e a obra. Assim, a recepção tátil e ótica seria da ordem do habitual, aconteceria pela observação continuada e distraída pelo convívio e pela proximidade. E, mais do que instaurar um novo modo de acesso, existem elementos que só podem ser percebidos por uma recepção tátil e ótica,

pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela percepção tátil, através do hábito (BENJAMIN, 1985, p.193).

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

Um concerto pop, uma representação teatral, uma manifestação (...) [é] também um *ato* produtor e, quando coloca em jogo funções diversificadas, não mais obedece à lei que separa os atores dos espectadores. Pelo menos é esse o sentido das pesquisas atuais. Nessa co-produção, a expressão é, na linguagem, um movimento que acompanha e marca uma passagem da coletividade. Ela se integra no gesto comum de “levantar voo”, de partir, de “viajar” (trip). Ela é marca de um “êxtase” coletivo, de um “exílio” que reúne, de uma festa. (...) há um elemento comum que constitui o essencial dessas expressões: *um agrupamento social se faz produzindo uma linguagem*. A festa não se reduz aos registros e aos restos que ela deixa, por mais interessantes que sejam, esses objetos “culturais” são apenas resíduos do que não mais existe, a saber, a expressão ou a obra — no sentido pleno do termo (CERTEAU, 2008, p. 243). (grifos do autor)

Em outro momento, Tarde também se preocupa em falar das multidões e das massas não como um conjunto amorfo e instintivo (forma bastante recorrente de tratamento), mas também como potência criadora. Para ele, as multidões de festa se reúnem para produzir laços, compartilhar experiências. Esse momento coletivo não pode ser visto como menos rico que qualquer outra atividade produtiva, afinal

[...] nem toda produção consiste em construir casas, em fabricar móveis, roupas ou alimentos; a paz social, a união social conservada pelas festas populares, pelas quermesses, pelos folguedos periódicos de toda uma aldeia ou toda uma cidade, onde toda dissidência se dilui momentaneamente na comunhão de um desejo, o desejo de se ver, de se por em contato, de simpatizar essa paz, essa união são produtos não menos preciosos do que todos os frutos da terra, do que todos os artigos da indústria (TARDE, 1992, p.64).

É também por isso que as práticas culturais dos grupos populares e periféricos não podem ser compreendidas na mesma lógica das produções que almejam a permanência e a conservação. Longe de participar dos rituais de contemplação e visitação (típico das obras clássicas em museus), ela é marcada pela efemeridade e pela fluidez⁴⁸. Para Certeau,

Ligada desse modo à atividade social que ela articula, a obra perece, portanto, com o presente que ela simboliza. Ela não se define por sobreviver a si própria, como se o trabalho de uma coletividade sobre si mesma tivesse como finalidade encher os museus. (...) Muito ao contrário de se identificar com o raro, o sólido, o dispendioso ou o “definitivo” (características da obra-prima, que é uma patente), ela visa a se esvanecer naquilo que a torna possível (CERTEAU, 2008, p.243-244).

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

Martha Nussbaum (1995) traz sua contribuição pela crítica que faz à forma como a emoção tem sido compreendida nas sociedades ocidentais e por destacar a importância de se compreender as experiências emotivas como um outro modo de conhecimento. Ela indica que as emoções são comumente desvalorizadas porque são encaradas a partir de duas perspectivas: a primeira entende que a emoção é um sentimento irracional em si, logo deveria ser afastada para se chegar à racionalidade; a segunda é mais elaborada e entende que as emoções, embora sejam fruto de uma capacidade intelectual complexa e inteligente, causam distorções quanto ao julgamento dos objetos, pois os indivíduos, ao se dirigirem aos objetos que lhes suscitam emoção, não tem uma aproximação objetivada do objeto.

Nussbaum argumenta que a primeira perspectiva foi defendida durante algum tempo na psicologia cognitivista, que entendia as emoções como forças cegas e incontroláveis, da ordem do impulso, do instinto — irracionais no sentido normativo do termo — que não contribuíam nem para a razão nem para o julgamento. Ela foi

⁴⁸ Nas palavras de Certeau, “de onde dois aspectos importantes da cultura. Por um lado, presa na efêmera liga coletiva, cuja possibilidade ela cristaliza, por um momento, destinada a desaparecer com ela, a expressão cultural depende, ao mesmo tempo do instante que ela marca e da morte na qual ela retorna. Ela representa um risco que não poderia ser eliminado de um dos seus sinais, tal como um pássaro metamorfoseado em pedra” (CERTEAU, 2008, p.244).

facilmente refutada devido a sua superficialidade e, conforme a autora, não é mais defendida nem em sua área de origem.

A segunda perspectiva é mais complexa e merece ser analisada detalhadamente. Nela as emoções são diferenciadas de instintos e impulsos e são compreendidas como inteligentes e complexas; contudo, por serem ligadas a uma compreensão direcionada e intencional dos objetos (ou de outros indivíduos) e se dirigirem sempre a um elemento externo que não pode ser controlado por aquele que é tomado pela emoção ao se relacionar, acabam por produzir uma compreensão distorcida do objeto, o que comprometeria o julgamento. Assim, o entendimento das relações interpessoais ou com objetos estaria atravessada pelas crenças e intenções do indivíduo observador sobre o indivíduo/objeto a que ele se dirige. Desta forma, os defensores desta corrente chegaram à conclusão de que as emoções, por serem sensíveis às crenças e intenções do indivíduo, não teriam validade para julgamento, afinal elas seriam fluidas e instáveis.

Esses filósofos [Platão, Epicuro, Lucrecio, Descartes, Spinoza e Kant] concordam, como já disse, que as emoções são inteligentes (...) Contudo, eles sustentam que os julgamentos que são ligados às emoções são todos falsos, pois esses julgamentos atribuem um valor muito elevado às pessoas e aos eventos exteriores, e isso não pode ser completamente controlado pela virtude ou pela vontade da pessoa que julga. As pessoas e os eventos percebidos são envolvidos pela incompletude e pela vulnerabilidade daquele que sente. (NUSSBAUM, 1995, p.26)

Com isso, esses filósofos entendem que às pessoas que julgam pelas emoções, falta a estabilidade e solidez das pessoas sábias. Assim, se para os psicólogos cognitivistas da primeira corrente as emoções eram inatas e instáveis devido a sua natureza, para os pertencentes da segunda corrente, as emoções não são confiáveis porque estão relacionadas à instabilidade do modo como se apreendem as coisas exteriores ao indivíduo. É por meio dessa última compreensão que se tem o argumento mais forte contra a valorização da emoção para o julgamento, pois se a instabilidade está no modo como as emoções interferem na apreensão das coisas do mundo, é preciso se distanciar dos objetos pela supressão das emoções e manter-se autossuficiente.

Em contraposição a essa perspectiva, tem-se a concepção de Aristóteles, para quem a autossuficiência e a ausência de emoções inviabilizam a vida social e o partilhamento de valores. Nussbaum apresenta sua perspectiva defendendo a emoção como forma de conhecimento exatamente a partir do questionamento da

autossuficiência e da negação das emoções. A autora defende que não é possível extrair toda emoção em favor da objetividade para emitir um julgamento e argumenta ainda que, se isso fosse possível, o julgamento seria incompleto, pois a emoção faz ver elementos que a pura racionalidade objetiva não veria. Com isso, quando na cultura popular se têm elementos que incitam a emoção, deve-se perceber que as emoções são chamadas para propiciarem uma outra forma de conhecer e experienciar a relação.

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

2.7 Articulações iluminadoras para tratar do nosso objeto

Para compreender como as práticas culturais dos moradores de regiões tidas como periféricas se situam em face das outras práticas presentes na sociedade, entendemos ser necessário questionar o tratamento conferido a elas, os critérios de julgamento aos quais essas práticas estão sujeitas, a validade do conceito de legitimidade para se tratar da inscrição das práticas culturais no campo da cultura e a especificidade de seus modos de acesso.

Uma crítica à teoria da legitimidade cultural se refere à perspectiva de que as classes são homogêneas em sua formação e que há homologia entre os espaços onde se dão as relações sociais. Conforme apontam vários críticos dessa teoria, as classes sociais não são homogêneas em sua formação, os espaços de convivência social não são homólogos e nem as práticas culturais são próprias de cada classe e apartadas das relações cotidianas. Mais do que isso, os críticos destacam que as fronteiras culturais estão, cada vez mais, fluidas e nuançadas. Desta forma, as práticas culturais permeiam a vida social e atravessam as relações sociais de modo a promover a partilha e a troca de experiências culturais.

Quanto ao conceito de legitimidade cultural, tal como foi proposto por Bourdieu, refere-se a um processo arbitrário e impositivo exercido pelas classes superiores para definir o que é esteticamente belo e válido. Esse poder de atribuição de legitimidade seria exercido por mecanismos de controle de instituições sociais, como a

escola, e pela transmissão de práticas culturais aos herdeiros da classe. Essa elaboração — como já supunham Pedler e Ethis, Grignon e Passeron ao criticarem a sociologia da cultura — não nos oferece meios de tematizar as práticas culturais dos moradores de regiões tidas como periféricas como legítimas porque, além de seus praticantes não deterem os mecanismos institucionais, as características de suas práticas não são contempladas pelos critérios da cultura erudita.

Com isso, o conceito de legitimidade cultural somente nos serve se for olhado à luz das críticas feitas por Coulangeon e Glevarec, pois esses autores (especialmente o último) nos permitem pensar as práticas culturais como inscritas numa heterogeneidade de ordens de legitimidade, onde há um quadro de disputa pela democracia cultural. A partir desse conceito seria possível pensarmos que a legitimidade e a valorização das práticas culturais estariam ligadas à singularidade e especificidade de suas diferentes formas e à relação estabelecida com as demais práticas.

Outra contribuição de Glevarec e Coulangeon é quanto à arbitrariedade dos grupos legitimistas que são favoráveis à democratização da cultura, ou seja, ampliar o acesso aos bens “legítimos” sem problematizar os critérios de legitimação e os bens excluídos desse patamar. Estes autores trazem o traço da luta política que se firma no campo da cultura ao colocarem em xeque o papel dos governos diante de um quadro que visa impor a validade e o valor das obras e fechar os olhos às práticas culturais das classes desfavorecidas. Além disso, tomando como pano de fundo essas discussões sobre papel e a força das instituições (como a escola) na atribuição de legitimidade e na valorização das práticas, cabe questionar a relevância dos “grupos marginais”⁴⁹ na produção de novas percepções, no ecletismo das práticas e na formação das experiências cotidianas. Cabe também discutir de que forma essas instâncias marginais tomam parte na tematização da arbitrariedade dos critérios de atribuição de legitimidade cultural e dos processos de democratização da cultura.

Quanto à concepção de cultura, faz-se necessário adotar um conceito que dê conta da variedade de práticas e reconheça o direito de diversos grupos se colocarem como produtores e praticantes de novas formas culturais. O conceito que elegemos é aquele apresentado por Williams, porque além de dar conta da singularidade da cultura

⁴⁹ Os “grupos marginais” são as redes de sociabilidade, os meios de comunicação, etc. que, para a teoria da legitimidade cultural, eram pouco significativos na constituição dos processos de valorização.

popular, a dimensão das relações de poder em que se inscrevem essas relações não são apagadas nesta concepção.

Para pensarmos os critérios de valorização das práticas culturais temos a contribuição de Hoggart, pois ele indicou a falibilidade dos critérios da cultura erudita para se pensar a cultura popular. Quanto à especificidade do modo de acesso, temos as contribuições da perspectiva de Benjamin, Certeau, Tarde e Nussbaum. Esses autores, ao tematizarem o modo de acesso, trouxeram novas chaves de leitura para compreendermos essas práticas culturais em sua singularidade. Ao caracterizar esse outro modo de acesso como uma forma de conhecimento, de vivenciar experiências com a cultura e suas práticas, abre-se a possibilidade analisar a inscrição dessas práticas no campo da cultura, não limitando a sua descrição ao contraste com as práticas consideradas mais legítimas. E, mais do que isso, como esse modo de acesso diversificado surge em oposição ao modelo de acesso contemplativo pressuposto para a obra de arte erudita, valorizando elementos da ordem do habitual, do contato, do engajamento, da proximidade, da emoção e do presenteísmo, ele acaba por exigir a reconfiguração do modo de apreensão do momento da vivência da prática cultural.

É a partir dessa compreensão dos embates e negociações que têm sido travados no campo da cultura que analisamos o projeto *Central da Periferia*, que tem como tema as práticas culturais de grupos considerados periféricos e as situa como válidas por si mesmas, possuidoras dos seus próprios critérios de valorização e com instâncias de difusão independentes das gravadoras e da grande mídia⁵⁰.

Esse movimento que busca apreender as práticas culturais desses grupos tomando como base suas formas de inscrição na vida social e suas manifestações nos ajuda a construir chaves de leitura para o nosso objeto, pois ao mesmo tempo que dá a ver o tensionamento em que estão imiscuídos os processos de valorização das práticas culturais, permite-nos analisá-las sob novas e diferentes perspectivas.

⁵⁰ No episódio inaugural, Regina Casé apresenta a linha editorial do programa e diz: “Assim como o Afroreggae, a CUFA e milhares de ONGs, grupos culturais espalhados por todo o Brasil, a periferia encheu o saco e cansou de ficar esperando esta oportunidade que nunca vinha. A periferia não precisa mais de intermediários, ela tá dando um papo ‘reto’”. E mais adiante: “o Central da Periferia vai ser assim: de um lado todos esses grupos culturais, ONGs, todo mundo que tá fazendo a periferia ser ouvida, mas numa direção política, clara, e do outro lado as novas indústrias de entretenimento popular que pipocaram por todas as periferias do Brasil e que não precisam mais da grande mídia para ser ouvida, que faz o seu CD, que vende o seu CD” e ainda “a periferia é a maioria, o centro é que está por fora. O centro é a periferia da periferia”. Com essa perspectiva, o programa parece indicar que a periferia valoriza e difunde seus produtos independente das instâncias institucionais, como a escola, os meios de comunicação e as gravadoras (REGINA CASÉ, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006)

Dessa maneira, subdividimos essas novas apreensões em algumas categorias relacionadas ao momento de produção e ao acesso: funcionalidade da prática; valor expressivo; proximidade no acesso; emoção como forma de mediação; envolvimento coletivo e presenteísmo da prática.

a) *Funcionalidade da prática*

Nessa categoria pretendemos olhar para as diversas funções sociais que são atribuídas às práticas culturais. Embora essas práticas culturais não possam ser consideradas somente por seu potencial gerador de renda (o que a transformaria em mero bem mercadológico), é inegável a importância de se pensar as condições materiais de existência que elas evocam. Além disso, sua funcionalidade estaria associada ao entretenimento; ao estímulo à criação de associações coletivas; à construção de identidades e de formas de representação; entre outros.

b) *Valor expressivo*

Além das marcas de necessidades econômicas e materiais (inclusive remetendo a condições de sobrevivência), essas produções e práticas se mostram imbricadas na vida cotidiana de seus praticantes e se mostram importantes ambientes expressivos de sua forma de percepção do mundo. Mais do que focar em desigualdades ou no discurso contestatório, elas falam da riqueza das formas de vida e do cotidiano: tratam de dramas amorosos, familiares, elementos prosaicos, formas de interação social, remetem a práticas lúdicas e à vida social.

c) *Proximidade no acesso*

Com o advento da produção em larga escala, os indivíduos passam a ter uma relação de proximidade, contato diário e posse de bens considerados artísticos (ou culturais). Esse tipo de percepção aproximada inaugura uma nova forma de se vivenciar a prática cultural, dada a relação habitual e aproximada entre os produtores e praticantes.

d) *Emoção como forma de mediação*

Nessas práticas, a emoção é responsável por permitir acessar a outros elementos, a conectar indivíduos, promover o laço social e a instaurar ações cooperativas e conjugadas. A força arrebatadora das emoções ganha relevância ao ser compreendida como forma de conhecimento e de relacionamento no mundo e na vida social.

e) *Envolvimento coletivo*

Associado à potência das multidões, o engajamento coletivo promove, pela sua força agregadora, um tipo de experiência coletiva de envolvimento que retira os espectadores desse lugar para inseri-los como potência criadora no momento de acesso/vivência da prática. Esse gesto comum, “êxtase” coletivo promovido pela imersão-integração com a obra, gera um ato produtor de uma linguagem de comunhão, de expressão. Assim, obra e acesso se realizam num movimento só, numa ação massiva e conformadora.

f) *Presenteísmo*

Se a realização da produção e o acesso estão inextricavelmente ligados, a obra tem sua expressão no presente. Ela se vivifica e acontece pela confluência desses momentos. Apartada de seu momento de aparição, encontram-se vestígios que remetem ao ato de encontro, mas que não podem, por eles mesmos, realizar a obra novamente. Aquilo que resulta do encontro entre acesso e produto, a prática cultural, não pode ser remontada apenas pelos vestígios que a sucedem. Ela só se realiza no momento mesmo da ação, da ação emotiva conjunta.

Capítulo III: Mídiação e novas tecnologias: mudanças no processo interacional de referência

3.1 O surgimento da era da globalização

Desde a década de 1980, tem sido observada uma série de alterações nas relações econômicas e culturais entre os diversos países do globo. Após o fim da Guerra Fria e a reintegração dos países do Leste Europeu, viu-se um aceleração das relações entre os países com vistas ao aumento das trocas comerciais, fluxo mais intenso de capitais e investimentos, expansão da atuação das indústrias multi e transnacionais e desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação.

Esse cenário foi caracterizado como típico de um período de ampliação das interligações (entre pessoas, instituições e Estados) e intensificação das relações sociais. Foram então suscitadas inquietações sobre as conformações desse quadro de integração e suas implicações. Tais inquietações tiveram grande impacto nas correntes teóricas clássicas das Ciências Sociais, cuja base epistemológica estava centrada nos estudos sobre os Estados Nacionais, pois, de repente, essa área de estudos se viu confrontada com a possibilidade do encolhimento e (para alguns) apagamento dos Estados (Ianni, 1994; Ortiz, 2009). Para explicar esse fenômeno, foi forjado o conceito de globalização, que

se refere essencialmente a este processo de alongamento, na medida em que as modalidades de conexão entre diferentes regiões ou contextos sociais se enredaram através da superfície da Terra como um todo. A globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa. (GIDDENS, 1991, p.60)

Nesse quando⁵¹, compreendemos ser inegável a existência de um quadro de alterações (seja ele considerado como mudanças, continuidades e radicalizações) no

⁵¹ Vale ressaltar que estudiosos do conceito de globalização não encontram consenso quanto às interpretações do panorama atual, tampouco quando ao significado desse conceito: há os ultraglobalistas, os céticos da globalização e os transformacionistas. Os primeiros entendem que há uma maior integração dos mercados e alterações das funções do estado diante desse fluxo intenso de trocas (e chegam a apostar que surgirão novas formas de organização social que suplantarão os Estados nacionais). Já os céticos destacam que, na verdade, as condições apontadas como novidades do cenário internacional existem de longa data e não produziram mudanças tão significativas assim, e apontam o fato de que pensar em economias globalizadas seria um erro, pois ainda se encontram bastante localizadas os fluxos de capitais e

funcionamento da vida social. Tornou-se assim essencial discutir não apenas a extensão e abrangência desse processo, mas a sua afetação nas formas de vida e de interação social. Ianni (1994) fez questão de ressaltar que não acreditava na possibilidade de extinção dos Estados Nacionais, mas via claramente uma alteração em sua forma de atuação e entendia que era imprescindível compreender esse fenômeno de interferência global. Aliás, é justamente esse âmbito de interferência tão extenso que atraiu a atenção dos estudiosos e se tornou emblemático da época atual:

No fim das contas, é pois sua globalidade simultaneamente estrutural e planetária que define a modernidade do final do século XX como um momento singular. Globalidade social de um pancapitalismo onipresente e de um sistema social fundado na imbricação e interconexão de múltiplos processos que são eles mesmos, cada vez mais complexos. Globalidade espacial do planeta intercomunicado, do mercado mundial, do tecnocosmo. Essa é a modernidade-mundo. (CHESNEAUX *apud* IANNI, 1994, p. 160-161).

Atribui-se, assim, como características da modernidade, o industrialismo e expansão do capitalismo; ampliação dos fluxos e trocas entre os Estados e criação de instituições e práticas mediadoras do contato (desde as fichas simbólicas aos sistemas peritos⁵², passando pelos sistemas informáticos de interação). Em suma, algumas das características mais destacadas são o fato do distanciamento espaço-temporal não se mostrar, necessariamente, um obstáculo para trocas interativas; a “desmaterialização” do lugar, que agora não está restrito aos ambientes físico-materiais, mas que se ampliam para o virtual; a multiplicação e ampliação do leque das possibilidades de contato; o “alongamento” dos eventos por meio das trocas informativas e afetação em cadeia; os fluxos ampliados de capitais, bens, produtos e serviços.

Não sem razão, Giddens (1991) percebe que, nessa ambiência, a modernidade se mostra multidimensional quando se parte do âmbito das instituições. As instituições sociais passam a sofrer as interferências da época e se veem obrigadas a se reajustarem

a hierarquização entre as nações que concentram e controlam esse fluxo ainda se mostra bastante ativa e presente. Os transformacionistas, perspectiva com a qual nos aproximamos, embora afirmem que a globalização não é um fenômeno recente, reconhecem que a partir da década de 1980 a intensificação dos fluxos de capital e a revolução tecnológica contribuíram para alterações importantes marcadas principalmente pelo estreitamento das relações sociais, econômicas e políticas das sociedades (PRADO, 2009).

⁵² Giddens (1991) explica que a modernidade traz uma relação de “desencaixe”, pois, ainda que certas relações e produtos sejam destacados de seu contexto, continuam a operar eficazmente na dinâmica social. Dois elementos que promovem esse desencaixe são as fichas simbólicas (cujo exemplo dado por ele é o dinheiro) e os sistemas peritos (seriam relacionadas à divisão do trabalho, que nos permite transitar por produtos e bens que, embora não conheçamos seu processo produtivo, valemo-nos deles em relações cotidianas).

às características contemporâneas. Veem-se alterações nas instituições religiosas, econômicas e no âmbito cultural. Entretanto, o processo de afetação das instituições e desenvolvimento das sociedades não se mostra homogêneo:

As partes, enquanto distintas totalidades também notáveis, consistentes, tanto produzem e reproduzem seus próprios dinamismos como assimilam diferencialmente os dinamismos provenientes da sociedade global, enquanto totalidade mais abrangente. É no nível do desenvolvimento desigual, combinado e contraditório, que se expressam diversidades, localismos, singularidades, particularismos ou identidades. (...) Também por isto a globalização não significa nunca homogeneização, mas diferenciação em outros níveis, diversidades com outras potencialidades, desigualdades com outras forças. (GIDDENS,1994, p.159).

Confrontados com esse cenário de desenvolvimento desigual, muitos pesquisadores latino-americanos passaram a avaliar a globalização e o período contemporâneo não somente em suas características (consideradas pelos primeiros teóricos como globais e homogêneas), como também suas interferências nas sociedades locais e nas culturas tradicionais. Assim, muitos pesquisadores se debruçaram sobre a forma como as elites culturais transnacionais ampliavam seu potencial de envolvimento junto às culturas tradicionais locais e a expansão das fronteiras de investimento econômico e difusão cultural. Pensava-se assim no impacto sofrido na economia cultural e nos hábitos de consumo e se via uma relação de expansão da atuação das elites culturais e recrudescimento dos terrenos das culturas tradicionais e locais. Via-se a atividade dos indivíduos no âmbito do consumo e se criticava o otimismo daqueles que buscavam proclamar as benesses das novas tecnologias de comunicação e informação como motores para a horizontalidade da produção.

3.2 Contribuições dos estudos latino-americanos sobre as novas mudanças sociais

Há muito se tem sublinhado a especificidade das alterações sociais advindas da globalização e das novas tecnologias comunicacionais e interativas na América Latina. Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Beatriz Sarlo se destacaram nos estudos sobre os meios de comunicação e cultura porque, justamente, tratam da intercessão desses dois âmbitos e ressaltam as especificidades das experiências locais nesse quadro contemporâneo. Para esses autores, a modernidade na América Latina, diferentemente

do que se passa em outros continentes, é marcada pela presença contrastante do moderno e do arcaico, pela intensidade da urbanização, pelo cruzamento de experiências culturais artesanais e as novas tecnologias, pela presença de interferências culturais (“antropofagiadas”) vindas de outras nações, pela força incontida da globalização, pelo crescente desnível econômico com relação às outras nações e, claro, pela presença dos meios de comunicação.

É atento a esse quadro de múltiplas interferências que Martín-Barbero (1987) destaca a necessidade de se reformular o paradigma com o qual se olha para a presença dos meios de comunicação na América Latina. Ele ressalta que os estudos até então realizados pensavam a influência dominante dos meios de comunicação e a transmissão da ideologia dominante em seus produtos. Mas, agora, o paradigma que sustentou essas análises cai por terra e se defronta com uma formulação do objeto de estudo das comunicações mais complexa e multifacetada, que emerge em um quadro social marcado por novos conflitos vividos no campo da cultura. Martín-Barbero destaca que esses novos conflitos são a crise da cultura política vivenciada pelos cidadãos latinos; o desnível econômico crescente nas relações internacionais; e — interferência de extrema importância para nós — o surgimento de um novo sentido de política cultural, onde se vê a redescoberta do popular e a revalorização das articulações entre o popular, o moderno e o midiático.

Se, por um lado, o autor mostra certo pessimismo ao pensar que a valorização do popular pode ser fruto de um crescente populismo, por outro, tal valorização ganha contornos diferentes, pois indica uma forma de percepção de dimensões inéditas do conflito cultural e da formação de novos sujeitos e novas formas de rebeldia e resistência dos indivíduos (MARTÍN-BARBERO, 1987). Além disso, a valorização das práticas culturais mescladas, híbridas, vem redimensionar a experiência da cultura popular que não remete só a um passado, mas também revela um potencial conflitivo e criativo. Para Martín-Barbero, isso é um traço de que a não-contemporaneidade, a permanência de traços de épocas distintas, pode ser positiva, posto que não seria marca do atraso, mas brecha entre o moderno e o capitalismo.

Nesse primeiro momento, foi imprescindível a necessidade de reavaliação do paradigma comunicacional e do cenário atual de alterações e interferências de culturas transnacionais na América Latina. A década de 1990 foi marcada por estudos que buscavam compreender esse panorama de múltiplas interferências e reposicionamento

das culturas tradicionais e da forma de se pensar a relação entre produtores e consumidores culturais.

Canclini publicou, no início dessa década, a obra *Culturas híbridas*, em 1990, na qual ele destaca que a sociedade da época estava marcada por três tendências irreversíveis: a indústria cultural, a urbanização e a massificação da sociedade. Nessa perspectiva, ele passa a avaliar os cruzamentos e hibridações que passam a ter lugar na produção cultural. No entanto, interessa-nos outro ponto da obra: a constatação de que o consumo cultural e o acesso à arte têm sido, cada vez mais, mediados pela presença dos meios de comunicação de massa.

Nesse período, um dos papéis dos meios de comunicação passa a ser aproximar a arte de públicos mais amplos. O autor destaca que a presença dos meios de comunicação em eventos artísticos e culturais promovidos para grandes públicos se tornou fundamental para entender as modernas relações entre artista, público e arte. Segundo ele, os grandes veículos de comunicação, em especial a televisão, emergem como participantes do processo de categorização das obras de arte, uma vez que fornecem um “guia didático” sobre as obras e os artistas e oferecem formas de interpretação da obra de arte exposta ao apresentar reportagens e participar do processo de divulgação dos eventos com vistas à atração de um maior número de pessoas.

Canclini faz questão de ressaltar o caráter paradoxal dessa interferência, pois, além de ser um movimento típico das tentativas de democratização de produtos culturais (num movimento semelhante ao de oferecer cultura ao povo), parte do pressuposto de que esse público não possui as habilidades “necessárias” para a fruição das obras. Desta forma, cria-se uma visita aos museus e galerias orientada, preparada nos moldes de uma expedição ritualizada e pré-configurada quanto ao lugar da arte, engessando a relação entre o público e a obra e restringindo as possibilidades de elaboração criativa. Além disso, ao categorizar obras e artistas, os meios de comunicação exercem um poder legitimador do lugar da obra e se colocam em posição privilegiada para valorizar e dar relevo às obras e produtos culturais.

Outro elemento importante para compreender a alteração das relações de consumo é a “descoleção”. Canclini destaca que as coleções, prática comum de organização das obras artísticas e das produções culturais, eram guiadas por sistemas de classificação e categorização hierárquicos que promoviam desigualdades ao situar e

hierarquizar o culto, o massivo e o popular. Ele ressalta que a intervenção das novas tecnologias reorganiza os vínculos entre grupos e sistemas simbólicos, pois

os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. (...) a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos. (CANCLINI,1998, p.309)

Também preocupada com esse contexto de cruzamento de múltiplas interferências, presença dos meios de comunicação e acesso a produções culturais das mais diversas, Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna* (1994), vê despontar um cenário propício para se questionar as formações e as práticas culturais dominantes. Afinal, para ela, esse contexto contribui para a intensa mestiçagem entre as culturas, cria formas culturais híbridas e põe em contato universos culturais múltiplos. Além disso, ela destaca que a modernidade trouxe um quadro de instabilidade no que se refere à atribuição de valor a determinadas práticas, pois somada à perda de identidades cristalizadas e de velhos preconceitos, perde-se também “a obediência cega às formas tradicionais de dominação simbólica” (SARLO, 1997, p.108).

Sarlo reafirma que no quadro atual, a cultura letrada e seus especialistas já não são considerados os únicos detentores do apanágio de atribuir legitimidade e valor às formas culturais, de modo que não se pode mais falar em hegemonia cultural das classes dominantes. A partir disso, a autora trata do tensionamento existente entre os processos de valorização e os exercícios de categorização. Ao tematizar essas questões, Sarlo problematiza a televisão como instância de legitimidade e reconhece que, nesse cenário contemporâneo, os intelectuais não são mais os soberanos na definição e valorização do gosto cultural.

Já em obra posterior, *Consumidores e cidadãos* (1995), um dos pontos aprofundados por Canclini é a perspectiva de que a cultura é marcada pelo sistema global de produção e circulação, mas compreende essa relação de dispersão concentrada em elites transnacionais, detentoras tanto de poder econômico quanto de capital tecnológico.

Embora trabalhe com uma compreensão ampliada do conceito de consumo⁵³, o autor vê a dimensão da produção como bastante afastada dos consumidores, pois, para ele, a sensação de que as fronteiras entre produtores e consumidores estão se esvaindo é uma ilusão. Percebe-se que, diante desse cenário de múltiplas trocas, temos o esmorecimento das identidades monolíticas (ou monoidentidades, como ele prefere chamar) e o reposicionamento das culturas diante dos meios eletrônicos de difusão (deixando implícita uma reformulação de uma antiga questão: o que as culturas fazem com os meios de comunicação e o que os meios de comunicação fazem com as culturas?). Há certa intensificação das apropriações culturais diversas e mistura de elementos culturais e experiências e isso passa a atravessar a produção local e a interferir em produções culturais tradicionais. Como exemplo dessa situação, ele descreve os grupos de índios que se tornaram ecléticos por terem descoberto que a pura preservação de suas tradições nem sempre é o melhor caminho para se reproduzirem e melhorarem sua situação.

Por esse breve apanhado, percebemos que essas obras, frutos de pesquisas desenvolvidas na década de 1990, ainda estavam inseridas num cenário em que as potencialidades de produção e difusão ampliadas eram restritas aos grupos tradicionais de produção midiática e cultural e às elites abastadas. Cabia ao público reposicionar-se e mesclar bens consumidos.

Embora ainda não acreditemos ser possível falar em diluição das fronteiras entre produtores e consumidores (como quer crer Castells (*apud* OROZCO, 2008, p. 226)), algumas características mapeadas na década de 1990 foram reforçadas no presente século XXI e outras emergiram no cenário contemporâneo. Elementos como a expansão do desenvolvimento de novas tecnologias; surgimento de mecanismos de acesso e compartilhamento mais compactos e portáteis (para além dos computadores domésticos, têm-se agora celulares, *smartphones*, *tablets*, *notebooks*, *netbooks* e *etc.*); maior capacidade de digitalização, compactação e armazenamento de arquivos; expansão do fluxo de dados e produtos digitalizados; desenvolvimento de interfaces amigáveis para a utilização de programas de computação; ampliação das potencialidades de produção, postagem e acesso a conteúdos midiáticos; criação de

⁵³ Para o autor, “consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”(CANCLINI, 2008, p.60); e ainda, “consumir é tornar inteligível um mundo onde o sólido se evapora. Por isso, além de serem úteis para a expansão do mercado e a reprodução da força de trabalho, para nos distinguirmos dos demais e nos comunicarmos com eles, como afirmam Douglas e Isherwood, ‘as mercadorias servem para pensar’” (CANCLINI,2008, p.65).

redes de sociabilidade virtuais; mecanismos de mobilização e troca de perspectivas por meio de fóruns e debates *online* e novas configurações e dinâmicas para as relações interativas promovem a rediscussão do patamar atual da sociedade e o questionamento da existência de uma outra processualidade para o social, marcada pela midiatização.

3.3 A nova ambiência tecnológica e novas formas de interação

Num cenário em que se encontra a ampliação das possibilidades de difusão e fluxo de bens, produtos e serviços e a multiplicação das instâncias de contato, uma pista seria aquela de que essas mudanças ocorreram por conta da presença das tecnologias⁵⁴. É dizer, as tecnologias guiaram a conformação social atual. Contudo, essa orientação, conforme indicado por Castells (2008), não nos permite compreender a complexidade das ações humanas na determinação da vida social. Atribuir o poder de orientação da vida às técnicas significa ocultar a potência decisiva contida nas ações humanas.

Guiado por essa compreensão, Castells coloca as tecnologias como parte, mas não como causa, da mudança multidimensional da sociedade. Destaca ainda que as técnicas não têm o poder de determinar o curso da história humana (posto que ele é considerado múltiplo). Aliás, é importante ressaltar que as escolhas e suas características não são nunca determinadas. Para ele, pensar a globalização e o capitalismo como únicas opções para o curso da sociedade é um discurso ideológico que leva a crer que as tecnologias seriam soluções de problemas que emergem desses sistemas. Essa perspectiva apagaria a noção da “sociedade como processo autônomo de decisão em função de interesses e valores de seus membros” (CASTELLS, 2008, p.226)⁵⁵.

⁵⁴ Para explicar essa nova ambiência, muitos pesquisadores têm empreendido esforços para tentar compreender o fenômeno da incisiva presença midiática e das alterações nos modos de interação. Orozco (2008) identifica dois tipos de estudos: os tecnocêntricos e os sociocêntricos. Os primeiros estão centrados em compreender os mecanismos de “transmissão” e nos “efeitos” que eles provocam. Dessa maneira, estão centrados nas tecnologias e as compreendem como a fonte geradora de toda a nova processualidade empreendida na vida social. Quanto aos sociocêntricos, eles privilegiam a instância da comunicação e da produção de conhecimentos que tem como base referentes informativos com os quais estão envolvidos. Essa perspectiva vê essas relações como culturalmente contextualizadas e envolvidas com fatores macro e microestruturais. Nessa perspectiva, as tecnologias seriam apenas um dos fatores envolvidos nesse processo, mas não o principal ou o determinante dos demais.

⁵⁵ Para Castells, “a era da informação é nossa era. É um período histórico caracterizado por uma revolução tecnológica centrada nas tecnologias digitais de informação e comunicação concomitante, mas não causadora, com a emergência de uma estrutura social em rede, em todos os âmbitos da atividade humana, e com a interdependência global desta atividade. É um processo de transformação

Embora concordando com a perspectiva de Castells de que a sociedade não é guiada pelas tecnologias nas suas escolhas de funcionamento social, Orozco (2008) critica a perspectiva muito festiva e otimista de que as novas tecnologias engendrariam um processo semelhante a uma “democracia cibernética”⁵⁶. Orozco não acredita que se possa falar que os polos de produção e recepção se confundam contemporaneamente. Ao contrário, ele acredita que o cenário atual dá a falsa impressão de que as fronteiras entre os consumidores e produtores erodiram, quando na verdade vivemos uma época que nos traz novas determinações estruturais.

[O] que estamos presenciando ao vivo no âmbito da comunicação não é tanto a dissolução dos papéis sociais dos usuários diante da tecnologia de informação, que, não obstante as possibilidades oferecidas, continuam refletindo inércias e padrões tradicionais; nem a dissolução, pelo menos não ainda, das condições objetivas frente ao conhecimento, que também continuam refletindo autoritarismos e imposições. *O que vemos é a dissolução de alguns critérios, tanto de produção quanto de circulação e consumo, que enquadram o conhecimento. Sobretudo dos critérios cognoscitivos e de legitimidade e autoridade que se encontram perturbados.* (OROZCO, 2008, p.82) (grifos nossos)

No nascedouro dessa nova época, o que Orozco observa é o enfraquecimento de algumas instituições e a redução da predominância de algumas delas em ambientes específicos, promovendo deslocamentos de autoridade. Para dar conta desse novo cenário, Orozco propõe uma reformulação e ampliação do conceito de mediação⁵⁷. Ele sugere abandonar a perspectiva de que tal conceito se refere apenas aos meios, para pensar as mediações como processos estruturadores que vêm de diversas fontes e nutrem as relações comunicativas entre os atores sociais.

multidimensional que é ao mesmo tempo includente e excludente em função dos valores e interesses dominantes em cada processo, em cada país e em cada organização. Como todo processo de transformação histórica, a era da informação não determina um curso único da história humana. Suas consequências, suas características dependem do poder de quem se beneficia em cada uma das múltiplas opções que se apresentam, conforme a vontade humana” (CASTELLS, 2008, p.225).

⁵⁶ Orozco explica o seu posicionamento dizendo: “se alguma tese sustento nesta discussão seria a de que muitas mudanças que estamos presenciando, e que seguiremos presenciado no futuro imediato, no âmbito da comunicação social, não se devem porém ao potencial tecnológico mais recente, que se depreenderia das últimas tecnologias ou da racionalidade tecnoinformática como tal, mas, sim, à extensa presença das mídias e tecnologias nascidas da modernidade. São mudanças, como a do trânsito de um paradigma da literalidade a um da imagem, que estão principalmente prefigurando as transformações futuras possíveis, o que exige entendê-las para não cair no terreno das especulações ou futurismos idealistas ou otimistas” (OROZCO, 2008, p.84).

⁵⁷ Cf. Orozco, 2008.

Embora concorde com a perspectiva de que as mudanças sociais estão para além das técnicas, Sodré (2008) sugere não uma reformulação conceitual de mediação, mas a utilização de outro conceito, o conceito de midiatização.

Sodré entende que a mediação se difere de midiatização porque se refere à noção de fazer pontes, interligar; já midiatização teria um aprofundamento conceitual que expressaria melhor as alterações atuais. Midiatização está associada à ordem das mediações realizadas socialmente; revelaria tipos diferenciados de interação social, com utilização de “próteses” tecnológicas, que passaram a fazer parte da organização e da cognição humana. A grande potencialidade dessas próteses vigora na transformação das relações com a realidade e da realidade mesma. Dessa forma, a análise não recai apenas sobre os produtos midiáticos ou sobre as tecnologias que permitem a sua produção, mas sobre os processos sociais geradores que abrigam, revestem de sentido e inauguram novas formas de interação que são realizadas levando em conta (e se mostram inseparáveis) (d)as formas midiatizadas de contato.

Essa percepção de que novos padrões de interação emergem e passam a fazer parte da relação interativa e da relação com a realidade levou à constatação de que uma interferência marcante das tecnointerações está nos padrões de sociabilidade (MORAES, 2008).

Essa constatação de alteração no padrão das interações levou Braga (2006) a discutir qual seria o processo interacional de referência contemporâneo. O autor explica que a sociedade traz em si uma dinâmica que é inerente à vida social, que são os processos interacionais. No entanto, entre esses múltiplos processos interacionais, há aquele que se destaca mais em determinado período e se torna aquilo que o autor denomina “processo interacional de referência”. Tal processo se torna parâmetro para a orientação dos processos menores, abriga-os ao absorvê-los e passa a ser um dos elementos organizadores da sociedade e direcionadores da construção social da realidade⁵⁸.

A partir disso, Braga indica que, ao que lhe parece, o processo que vem se constituindo como o processo interacional de referência atual é a midiatização⁵⁹. Ao fazer essa afirmativa, o autor dá a ver a centralidade que os meios de comunicação e as novas tecnologias adquiriram nas sociedades modernas e, inclusive, como eles têm

⁵⁸ Cf. Berger e Luckmann (2008) e Braga (2006).

⁵⁹ O autor adota a grafia do conceito como “mediatização”. Como adotamos a grafia midiatização, padronizamos a redação do texto para evitar desgaste na leitura.

participado da construção social da realidade e intervindo nas instituições sociais. Ele percebe ainda que na vida social as interações estão cada vez mais associadas ao acervo dinâmico da rede informatizada e têm gerado processos referenciais a essa rede. No entanto, para o autor a mediação ainda não se constitui plenamente como o processo interacional de referência, pois apresenta certa incompletude e transitividade.

Para Braga, a incompletude se faz presente porque, embora a mediação se encontre bastante acelerada, ainda não se pode falar em hegemonia completa. Segundo ele, isso se deve a seis lacunas que sinalizam a incompletude dessa processualidade: a indefinição dos sub-universos sociais em que a realidade possa ser apreendida e tomada como relativamente estável; a dificuldade de percepção dos papéis sociais, pois ainda não se pode situá-los como papéis estáveis formados na mediação; a ausência de claras articulações estabelecidas entre as interações mediadas, presenciais e da cultura escrita; as lacunas no processo de legitimação, posto que a credibilidade dos processos de interação está vinculada à capacidade de legitimação da realidade com que interage; não ter gerado ainda modos sustentáveis, relevantes, flexíveis, produtivos e generalizadores de socialização e, finalmente, os problemas de circulação, retorno e resposta social ainda contidos nesse cenário.

Já a transitividade advém, justamente, da mediação, como qualquer produção concreta do humano, gerar expectativas não atendidas (BRAGA, 2006, p.5). Para o autor, o primeiro passo da mediação foi a criação de tecnologias com objetivos sociais e interacionais numa sociedade pré-midiática (interessante notar que segundo Braga essa perspectiva inverte a ênfase habitual que vê a mediação como “decorrente” da tecnologia). Braga explica que, com isso, inaugurou-se uma necessidade “apriorística por mais tecnologia”. Diante do desenvolvimento e implementação de novas possibilidades interacionais, alteram-se as formas perceptivas da realidade, incidindo no processo de construção da realidade social⁶⁰. Em face disso, o autor explica que, atualmente, ao se falar em mediação não tratamos apenas de mudanças nos modos de trocar mensagens ou produzir significados, mas, sobretudo, nos

⁶⁰ Braga explica que “os processos tecnológicos e operacionais de interação, disponibilizados através da mediação crescente da sociedade, abrem possibilidade sociais. Os modos segundo os quais a sociedade (por seus diferentes setores, segundo seus variados objetivos) realiza, escolhe e direciona aquelas possibilidades, é que compõem a processualidade interacional/social que vai caracterizar a circulação comunicacional — logo, a construção de vínculos, de modos de ser, do perfil social a que chamamos de ‘realidade’”(BRAGA, 2006, p.7).

modos como a sociedade se organiza, gere suas relações e articula modos de fazer. Assim, no cenário atual,

Não se demarcam apenas modos de organizar e transmitir mensagens e de produzir/transportar significados; mas também e sobretudo como modos segundo os quais a sociedade se constrói. São padrões para “ver as coisas”, para “articular pessoas” e mais ainda, relacionar sub-universos na sociedade e — por isso mesmo — modos de fazer as coisas através das interações que propiciam. (BRAGA, 2006, p.7).

A midiaticização implicaria assim numa nova forma de organização da vida e numa outra forma de presença no mundo, inauguraria uma nova ambiência, um padrão de condutas e comportamentos diferenciados, alterações perceptivas e organizadoras da realidade social e novas formas de interação.

3.4 Visibilidade midiática e reconhecimento: a inserção das chamadas regiões “periféricas” e seus moradores na mídia

Ao olhar para a instituição midiática como atravessada por temáticas sociais mais amplas, entendemos porque a aparição e repercussão de determinadas temáticas nos meios de comunicação têm, cada vez mais, se constituído como formas modernas de tornar visíveis questões sociais e promover o processo de reconhecimento público das temáticas e dos atores envolvidos. Esse movimento de publicização das perspectivas de grupos diferenciados tem feito com que os meios de comunicação sejam vistos como caixa de ressonância de temáticas sociais. Thompson (2007) explica que esse fenômeno está relacionado àquilo que ele denomina de visibilidade mediada:

A visibilidade mediada não é apenas um meio pelo qual aspectos da vida social e política são levados ao conhecimento dos outros: ela se tornou o fundamento pelo qual as lutas sociais e políticas são articuladas e se desenrolam. (THOMPSON, 2007, p.37)

Também nessa vertente temos a perspectiva de Martín-Barbero, para quem, embora o cenário de visibilidade midiática não seja considerado capaz de eliminar as desigualdades ou assimetrias entre os diversos grupos sociais, não se pode negligenciar que os movimentos de busca por reconhecimento estão, hoje, intimamente ligados a esse cenário de visibilidades. Os grupos minoritários querem tanto alterar a forma com que são representados socialmente, como ser reconhecidos como sujeito de direitos, o que coloca, na ordem do dia, a discussão da necessidade de se tornarem visíveis

socialmente. E, mais do que isso, encontram relações de solidariedade com suas causas e projetos para além das relações virtuais.

(...) aí estão os usos que muitas minorias e comunidades marginalizadas fazem das tecnologias, introduzindo ruídos nas redes e distorções no discurso global, através dos quais emerge a palavra de outros, de muitos outros. E essa reviravolta evidencia nas grandes cidades o uso das redes eletrônicas para construir grupos que, virtuais em seu nascimento, acabam territorializando-se, passando da conexão ao encontro, e do encontro à ação (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.69).

Esse processo de conquista do reconhecimento externo ao grupo e da validação de suas questões foi pensado em seus fundamentos por Axel Honneth (2003), em sua teoria do reconhecimento. Nessa teoria, o autor destaca que:

A reprodução da vida social se efetua sob o imperativo de um reconhecimento recíproco porque os sujeitos só podem chegar a uma autorrelação prática quando aprendem a se conceber, da perspectiva normativa de seus parceiros de interação, como seus destinatários sociais (HONNETH, 2003, p.155).

O processo através do qual o indivíduo consegue alcançar tal compreensão do lugar de si e do outro no tecido social está ligado a três estágios de constituição do reconhecimento. Eles se referem à construção da autoconfiança (associado ao reconhecimento de si como receptor do amor nas relações primárias); ao autorrespeito (correlacionado a identificação como sujeito portador de direitos na sociedade na qual se insere) e à autoestima (construída a partir do valor atribuído a si e a seu grupo de pertencimento pelos demais grupos sociais)

Nesse quadro, a constituição do valor social do indivíduo e de seu grupo de pertencimento está intimamente ligado à construção da autoestima, ou seja, da valorização de si e das próprias práticas⁶¹. Essa valorização somente se viabiliza enquanto ajustada com os outros grupos sociais, sendo, assim, essencialmente, intersubjetiva. A construção da autoestima deriva, portanto, da estima social dedicada a seu grupo. Todavia, Honneth aponta um elemento crucial sobre essa relação: diferentemente do reconhecimento jurídico (associado ao autorrespeito), no qual se é ou

⁶¹ Nesse quadro traçado pelo autor, um dos ganhos obtidos pelos grupos que conseguem pautar suas questões e reconstruir seu lugar social é o impacto que exercem na autorrelação prática do indivíduo pois, “sob novas condições, vai de par com a estima social uma confiança emotiva na apresentação das realizações ou na posse de capacidades que são reconhecidas como ‘valiosas’ pelos demais membros da sociedade; com todo o sentido, nós podemos chamar essa espécie de autorrealização prática (...) de ‘autoestima’” (HONNETH, 2003, p.210).

não imputável, não cabendo gradações de valor, na estima social há uma escala de valores onde se posiciona de tal ou tal maneira os grupos sociais. Assim,

Nas sociedades modernas, as relações de estima social estão sujeitas a uma luta permanente na qual os diversos grupos procuram elevar, com os meios da força simbólica e em referência às finalidades gerais, o valor das capacidades associadas à sua forma de vida. Contudo, o que decide sobre o desfecho dessas lutas, estabilizado apenas temporariamente, não é apenas o poder de dispor dos meios da força simbólica, específico de determinados grupos, mas também o clima, dificilmente influenciável, das atenções públicas: quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar a atenção da esfera pública para a importância negligenciada das propriedades e capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social ou, mais precisamente, a reputação de seus membros (HONNETH, 2003, p.207-208).

Pode-se falar também que a exposição pública do argumento do grupo ajuda a organizar o posicionamento do próprio grupo entre si, tanto no rearranjo da argumentação, quando na adaptação diante dos questionamentos externos⁶². Contudo, conforme citado acima, o acesso aos meios de comunicação e a tentativa de proposição de diferentes enquadramentos não é tarefa fácil, nem é uma possibilidade para todos os grupos sociais. Na verdade, trata-se antes da organização dos grupos, da insistente tentativa de pautar os temas tratados nos meios de comunicação, de tornar-se parte dos grupos de referência especializados nos seus respectivos temas e ainda de ser uma temática saliente que encontre sensibilidade no tecido social.

Entretanto, essas dificuldades de alcançar a cena midiática são antes fruto do obscurecimento e negação da temática junto aos grupos dominantes do que falta de relevância dessas temáticas mesmas. Aliás, esses discursos variados e divergentes são válidos justamente por tensionarem as perspectivas já arraigadas e inaugurarem novas leituras e compreensões dos fenômenos que marcam a vida social.

Ao se inserirem na produção midiática, esses discursos passam a circular com mais fluidez na tematização pública das questões e também a inserir variáveis complexificadoras à discussão sobre o tema.

⁶² Segundo Maia, “a visibilidade midiática cria uma nova base reflexiva e recursiva para atores específicos. Tal base é recursiva na medida em que o quadro produzido pela mídia pode ser utilizado para encetar aprendizado a atores específicos, entre aqueles que se encontram na cena e aqueles na plateia ou na galeria. Isso serve não apenas para os atores modificarem suas estratégias de apresentação e suas práticas discursivas na cena pública, diante de um público indefinido de cidadãos, mas, também, para moldar a maneira pela qual os membros do grupo se entendem a si próprios e a seus interesses legítimos”. (MAIA, 2002, p.19)

Nesse sentido, o que se pode assumir é que o material da mídia fomenta, num processo circular, a esfera pública política, enquanto *locus da argumentação*, que ocorre através da estrutura geral e inevitável da comunicação em encontros informais, episódicos ou em fóruns de debates organizados em diversos setores da sociedade, frequentemente longe da visibilidade midiática (MAIA, 2002, p.8).

Justamente por conta dessas dificuldades de captar a atenção midiática, e compreendendo a importância da visibilidade para o reconhecimento, os moradores de regiões consideradas periféricas sempre se interessaram pela participação na produção de conteúdo midiático e alcance da expressão na mídia. De início, podemos citar tentativas de tematização de questões por meio da produção musical⁶³ e escritura de romances e diários⁶⁴. No início do século passado, vemos o surgimento de alguns jornais, como o “A voz do Morro”, do Rio de Janeiro (CRUZ, 2007) e, algumas décadas depois a aparição de rádios livres, como a Rádio Favela de Belo Horizonte (FRANÇA; SIMÕES, 2002).

Essas tentativas de publicização de novas representações dessas regiões, em que seus moradores buscavam introduzir no discurso social sua própria perspectiva, foram importantes para a constituição e consolidação de grupos socialmente organizados que lutavam em prol da mobilidade das formas de representação. Contudo, as condições de produção e veiculação se mostravam bastante dificultadas, tanto pelo alto custo dos equipamentos e a dificuldade de distribuição e manutenção do serviço, como pela dificuldade de recebimento de concessão pública para a atuação (caso exemplar é os das rádios livres e seus produtores que sofreram com inúmeras apreensões e fugas, por conta das denúncias que os acusavam de manter uma rádio pirata) (FRANÇA; SIMÕES, 2002).

Com o advento da internet, é possível identificar uma série de modificações no cenário, pois foram ampliadas as possibilidades de auto-expressão e livre associação; a redução de custos dos processos de troca informativa (se comparado à imprensa, ao rádio e à televisão); de criação de comunidades virtuais e blogs e também a utilização de mídias sociais e programas de comunicação mediada por computador (por exemplo,

⁶³ Cf. Oliveira; Marcier, 1999.

⁶⁴ A título de exemplo citamos a obra “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus, que, perpassando os relatos sobre a sua vida e de sua família no morro, é contada a tentativa insistente de encontrar um editor que publique seu diário (inclusive enviando os escritos para outros países, movida por essa esperança).

facebook, twitter, orkut, skype, MSN, gtalk, entre outros) sem custos adicionais para cadastramento.

Há, em virtude de todas essas características, a expectativa de que a internet venha a contribuir com a constituição de uma esfera pública mais ampliada e inclusiva de perspectivas sociais de âmbitos diferenciados. Nesse quadro,

Se a internet (www) estava relacionada à formação de uma rede global de interlocução e de websites informativos, os blogs tornam central a ideia de uma rede dinâmica e de debates, diálogos e comentários contínuos, levando, assim, a interpretação e disseminação da informação a um outro nível ⁶⁵. (KAHN e KELLNER, 2004, p.91)

Além disso, supõe-se que

os novos desenvolvimentos midiáticos no campo da tecnocultura tornam possível uma reconfiguração da política e da cultura ao alterar o foco na política da vida cotidiana. ⁶⁶ (*idem*, p.93)

Entretanto, reconhecemos não ser possível se falar em igualdade de condições de acesso e participação política, muito menos supor que as fronteiras entre os consumidores e produtores se esfacelaram na América Latina e no Brasil nos últimos anos. Para tratar essa questão, Maia aponta a necessidade de implementação de políticas específicas:

Para evitar que “barreiras digitais” ampliem as desigualdades sociais, reforçando ainda mais as vozes daqueles que já são privilegiados no sistema político, o poder público, em parceria com o setor privado, deve estabelecer políticas agressivas para garantir o *acesso comunitário* às novas tecnologias através da implementação de equipamentos na rede escolar, em bibliotecas e pontos públicos. Além disso, para que as pessoas possam utilizar as tecnologias com propósito e confiança, pouco adianta ter computadores e conexões disponíveis se os recursos educativos e cognitivos e a capacitação técnica específica não são providos. Projetos de democratização do acesso às tecnologias e de capacitação para plena participação são urgentes e fundamentais (MAIA, 2000, p.6)

Todavia, ao mesmo tempo em que nos defrontamos com a desigualdade do acesso, vemos emergir na internet uma profusão de produções midiáticas, postagem de conteúdos (em blogs, videologs, flicker, entre outros), construção de redes de sociabilidade e utilização de mídias sociais capitaneadas por grupos de moradores de

⁶⁵ No original: “If the world wide web was about forming a global network of interlocking, informative websites, blogs make the Idea of a dynamic network of ongoing debate, dialogue and commentary central and so emphasize the interpretation to a heightened degree”.

⁶⁶ No original: “new media developments in technoculture make possible reconfiguring of politics and culture a refocusing of politics on everyday life”.

favelas⁶⁷. Cruz (2007) vê sem surpresa esse cenário de participação desses grupos na rede, pois, para ela, trata-se de uma continuidade daquilo que vinha sendo feito pelos moradores ao buscarem se integrar à produção midiática,

O quadro apresentado nos revela que a utilização de ferramentas da Internet não representa uma descontinuidade na relação de moradores de favelas com meios de comunicação, mas um certo aprimoramento de conhecimentos associados aos usos de novas tecnologias de comunicação e informação. Nesse contexto, as tecnologias de comunicação e informação (TICs) abrem novas perspectivas. A informação colocada no ciberespaço potencialmente pode ultrapassar limites físicos e atingir um público diferido (não presencial e imediato) e difuso (uma ampla gama de pessoas) (BRAGA, 2001). (CRUZ, 2007, p.30).

Essas ocupações se configuram então como tentativas de se inscreverem em novos espaços, veicularem suas perspectivas e estabelecerem novas e alternativas formas de presença na dinâmica social. Tal presença na rede abre oportunidades de se criar grupos de discussão, troca e contato, permitindo a socialização de referências e modos de ver numa escala ampliada.

3.5 Mecanismos de comunicação mobilizados pelos grupos de moradores das regiões “periféricas”

Num breve exercício de busca por produtos midiáticos veiculados na internet produzidos pelos moradores de regiões consideradas periféricas pudemos encontrar uma profusão de formatos, produtos e discursos. Há tanto produções institucionais, realizadas pelo trabalho conjunto de ONGs (sejam elas criadas pelos próprios moradores, sejam elas advindas de iniciativas de organizações da sociedade civil) e moradores da região; de escritores e artistas locais, como também páginas pessoais dos moradores, especialmente jovens.

As páginas institucionais buscadas foram:

a. Agência de Notícias da Favela (www.anf.org.br)

Essa agência de notícias foi fundada em 2001, pela ONG Casa da Cidadania, com o intuito de produzir matérias sobre o que acontecia nas favelas do Rio

⁶⁷ Em sua pesquisa, Cruz (2007) analisa como a internet é constituída como um espaço que abriga as perspectivas e demandas dos moradores de favelas através de portais criados pelos próprios grupos de moradores e ONGs.

de Janeiro, por uma perspectiva local, com o objetivo de atender a uma demanda da mídia por esse tipo de conteúdo. Essa agência alcançou projeção internacional ao ser reconhecida como a primeira agência de notícias sobre a favela do mundo pela Reuters, uma agência internacional de notícias. Atualmente, tem investido também na produção de um jornal impresso, com espaço para líderes comunitários, publicação de carta dos moradores e fiscalização pública. Ela também se converteu em ONG para continuar o funcionamento e ampliar a atuação.

b. *Rocinha.org* (www.rocinha.org)

É considerado como o primeiro portal de uma favela do mundo. Ele procura cobrir diversos temas sobre o que acontece na favela da Rocinha do Rio de Janeiro. Conta com uma editoria de notícias, entrevistas, editorial, festas, coluna social (seção “VIP é você”), esportes, carta de leitores, classificados, guia de serviços e comércio local; um canal de televisão via internet, galeria de fotos e vídeos, blog, entre outros. Também disponibiliza o serviço de atualização RSS⁶⁸.

c. *Central Única das Favelas (CUFA)* (www.cufa.org.br)

A CUFA foi fundada em 1999 por um grupo de jovens moradores de diversas favelas do Rio de Janeiro que buscavam um espaço para integração entre as favelas e valorização das atividades esportivas e culturais locais (especialmente o basquete de rua e o hip hop). Hoje, atua como organizadora de eventos esportivos e culturais, oferece oficinas de capacitação profissional e promove a interlocução entre diversas favelas do país (está presente em 26 estados brasileiros além do Distrito Federal, possuindo cerca de 70 afiliadas). Além do portal, possui a TV CUFA, comunidade oficiais no Orkut, espaço para postagem de comentários, e-mail, vídeos e uma ouvidoria. Seu site está traduzido para o inglês, o espanhol e o alemão (com algumas passagens também em italiano).

⁶⁸ RSS (*Rich Site Summary* ou *Really Simple Syndication*) é uma forma simplificada de apresentar conteúdo num site. Um documento RSS permite exibir um grande volume de informações de modo resumido numa página na internet.

d. *Viva Favela* (www.vivafavela.com.br)

Estimulados pelo ideal de inclusão digital e democratização da informação, a ONG Viva Rio criou, em 2001, o Viva Favela. Este site tem como mote a postagem de notícias produzidas pelos moradores da favela. Eles trabalham com o sistema de correspondência e tem a possibilidade de postagem de vídeos, áudios, fotos e textos. O objetivo da ONG é estimular a formação de comunicadores que venham das favelas e possam apresentar uma outra forma de representação dos eventos que aí tem lugar. As mídias sociais disponíveis para contato são o twitter, o facebook, orkut e o serviço de RSS.

e. *Favela tem memória* (www.favelatemmemoria.com.br)

Também originada da ONG Viva Rio, o Favela Tem Memória objetiva resgatar impressões e eventos que marcaram a constituição das favelas. O projeto conta com colaboradores da comunidade que participam da reconstrução dos eventos e de uma galeria de base documental, com fotos, reproduções de jornais e entrevistas com moradores.

O que pudemos perceber desse apanhado geral é que, embora não possamos generalizar as condições de gestão e produção de conteúdo de algumas dessas favelas a todas as favelas brasileiras (muito menos supor que, mesmo nessas favelas, o acesso às novas tecnologias é equânime entre os moradores), é impressionante o grau de articulação e abrangência das tentativas de inserção e contato midiático. São disponibilizadas múltiplas formas de contato junto aos organizadores dos sites e portais e em alguns deles há traduções em outras línguas (no site da CUFA há, inclusive, um marcador de número diário de acessos indicando os países dos internautas).

Além disso, aparecem três características marcantes nesses exemplos: buscam penetrar no ambiente midiático hegemônico oferecendo notícias, *releases* e pautas; demonstram a intenção de formar profissionais moradores advindos dessas regiões para trabalhar em prol de sua causa e tentam se fazer presentes no maior número de mídias possível (de televisão ao rádio, impresso e comunicação direta (*newsletter* e *mailing*)).

Essas características comuns nos mostram que há a consciência da necessidade de preparar agentes multiplicadores para a continuação da atividade e que esse tipo de inserção tem obtido relativo sucesso, não só junto à comunidade, mas junto a alguns

organismos e mídias tradicionais (empreendendo, inclusive, parcerias com governos e prefeituras pela mediação de ONGs e com empresas estatais e privadas para financiamento). Quanto às páginas de escritores e artistas locais, encontramos algumas opções ilustrativas do uso que se tem feito desse ambiente em prol do desenvolvimento e promoção de suas produções. São eles: MV Bill; Ferréz e Nega Gizza.

a. *MV Bill* (www.mvbill.com.br)

Rapper, morador do Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, trabalha com composição e música desde o final da década de 1980. Sempre aparecendo na grande mídia, seja por conta de polêmicas sobre seus clipes, seja por ter se tornado um artista de referência quando o assunto é favela, goza de grande projeção e reconhecimento nacional. Possui diversos clipes musicais famosos como o “Soldado do Morro”, que denuncia o trabalho infantil a serviço do tráfico. Seu documentário, “Falcão, meninos do tráfico”, produzido junto com Celso Athayde, foi exibido no *Fantástico*, na Rede Globo, em 2006, e chocou pela violência das imagens de crianças que trabalham junto ao tráfico de drogas. Após essa exibição, foi introduzido o quadro *Minha Periferia* no mesmo programa, na Rede Globo. MV Bill se declara pacifista e é um dos fundadores da CUFA. As mídias sociais disponíveis são myspace, twitter, youtube e blogger. Também tem um link para uma loja especializada em produtos hip-hop de CD e DVDs.

b. *Ferréz* (<http://ferrez.blogspot.com>)

Ferréz é escritor, morador de Capão Redondo, São Paulo, e escreveu uma coluna literária na revista de circulação nacional *Caros Amigos* durante dez anos (2000-2010). Seu livro de maior sucesso é *Capão Redondo*, onde é contado o cotidiano violento do bairro onde vive. O escritor se declara tributário da literatura de cordel, do cordel de periferia e do rap. Em seu blog são postados textos de sua autoria sobre o cotidiano da favela e também alguns posts promocionais sobre sua empresa a “1Dasul”.

c. *Nega Gizza* (www.negagizza.com.br)

Num espaço onde se destacam apenas os homens, Nega Gizza conseguiu se firmar como rapper profissional e integrou o grupo de rap de MV Bill. Durante os anos de 1999 e 2000 trabalhou como locutora de uma rádio de rap, tornando-se assim a primeira mulher a ser locutora de uma rádio de rap do Brasil. Junto com MV Bill e Athayde, fundou a CUFA. Seu site oferece espaço para contato via e-mail. Também estão disponibilizados arquivos para *download* de letras, vídeos e músicas (cujo link dirige para o site www.4shared.com)

Percebemos que por essas páginas esse artistas disponibilizam formas de contato variadas por meio de mídias sociais, oferecem a oportunidade de consulta de agenda e contato *online* para agendamento de show. Entretanto, somente dois deles oferecem a opção de baixar arquivos de vídeos e músicas. Além do mais, fizemos uma busca por sites de figuras menos conhecidas (Mc Novinha, Mc Luan, Mc Copinho) e não obtivemos uma página própria, apenas referências indiretas em sites de DJs, rappers e MCs mais conhecidos. Entretanto, em sites como www.4shared.com, especializados em hospedagem e compartilhamento de arquivos, encontramos disponibilizadas suas músicas, além de arquivos de diversos rappers e MCs (com domínio próprio na web ou não). Isso sinaliza que, de alguma forma, a produção deles circula pela rede, ainda que descentralizadamente. Intrigante ainda foi a quantidade de páginas pessoais em mídias sociais desses artistas que não possuem sites próprios.

Somente para exemplificar, Mc Novinha possui no Orkut cerca de 15 páginas de usuário criadas em seu nome (o que não nos garante que tenham sido criadas por ela), e mais de uma dezena de comunidades de fã-clubes variando de 1300 a 95 associados (e a maioria delas reivindicando o título de comunidade oficial). Seja pela facilidade de construção, seja por não ter custo adicional, a presença nos sistemas virtuais está em profusão. Fica ainda sinalizado que não possuir um site próprio na internet não impede que a Mc tenha presença na rede e sua obra circule. Sobre a construção e publicização de páginas pessoais de moradores, é impraticável tentar mensurá-las ou buscá-las aleatoriamente. Dessa maneira, buscamos levantar uma estimativa de quantidade de usuários associados às favelas, morros e aglomerados por comunidades no Orkut criadas especificamente por e para moradores dessas favelas.

Encontramos para busca por *favelas*⁶⁹, a “favela Heliópolis”, com 6.757 membros; Favela Santa Marta, com 1.588; Favela São Remo, 1.384; Favela do Muquiço, 1.318; Favela do Sapé, 88; Favela do Vietnã, 744; Favela Sumaré, 797; Favela Boi Malhado, 588; Favela Santa Cruz, 568; Favela do Mangue, 431; Favela Mario Cardim, 419; Favela do Arrebento, 348; Favela Vermelhão, 402; Favela da Serra, 473; Favela Vila Prudente, 331; Favela Cachoeirinha Skadão, 222. Para a pesquisa por *aglomerado*, encontramos: oito comunidades para Aglomerado da Serra, totalizando 776 associados.

Para a palavra *morro*, encontramos: Morro do Borel, 6.409; Morro da Mangueira, 6.949; Morro da Providência, 3.713; Morro do Dendê, 2.852; Morro do Moreno, 3.260; Morro da Pedreira, 2.457; Morro do Papagaio, 2.501; Morro do Juramento, 2.206; Morro do Chapéu, 2.794; Morro Santana, 1.953; Morro Nova Cintra, 1.993; Morro São Bento, 1.831; Morro do São João, 1.605; Morro da Fumaça, 1.582; Morro da Conceição, 1.373; Morro da Lagartixa, 1.280; Morro da Liberdade, 1.136; Morro do Jorge Turco, 892; Morro São Bento, 884; Morro do Chapadão, 829; Morro do Vidigal, 916; Morro do Querosene, 902; Morro do Pilar e Saara, 670; Morro do Encontro, 509; Morro da Penha, 480; Morro do Carrapato, 424; Morro do Dendê Ilha, 366; Morro do Adeus, 479; Morro da Conceição, 484; Morro de Santo Antônio, 420; Morro da Baiana, 359; Morro da Carapina, 345; Morro da Congonha, 377; Morro do Jacaré, 499; Morro do Conceito, 312. Para as maiores e mais conhecidas comunidades fizemos uma busca nominal. Para Cidade de Deus encontramos cerca de 13 comunidades, totalizando 23.862 membros e para Capão Redondo, aproximadamente 11 comunidades, com total de 27.833.

Obviamente que esses números não podem ser tomados como representativos do acesso dos moradores às redes sociais, nem das comunidades locais, e não há garantias de que os criadores das comunidades são associados a essas regiões. Além disso, há grande diferença entre a quantidade de moradores e o índice de associados a essas comunidades. Entretanto, ainda que indiretamente, a existência dessas comunidades e a adesão a elas indicam que há uma tentativa de se criar comunidades de pertencimento e espaços de ligação entre os moradores e aqueles que se identificam com as favelas às quais as comunidades fazem referência. É interessante ainda observar

⁶⁹ Surpreendentemente, encontramos as comunidades “A Favela tá presente no orkut” com 1373 membros e “A favela invadiu o orkut”, 331 .

que, inseridos nesse novo cenário em que a possibilidade de alcançar visibilidade (seja pelos blogs, Orkut, twitter ou vídeos postados no youtube) é mais tangível, os artistas locais têm, cada vez mais, se apropriado e vivenciado essas novas formas de interação.

Para Martín-Barbero (2008), isso está relacionado ao fato de vivermos mais do que uma alteração advinda da presença de máquinas: vivemos a emergência de novas sensibilidades. Essas novas sensibilidades exercem interferência direta no cultural; é dizer, alteram processos de produção e difusão de bens e serviços⁷⁰.

Todavia, a compreensão social da importância dessas novas sensibilidades ainda é estreita, relegando os novos aprendizados e formas de interação à condição de meros mecanismos de distração e lazer, sem considerar as implicações no processamento cognitivo e no relacionamento social. Conforme Martín-Barbero (2003), é preciso se dar conta de que na sociedade em que vivemos há uma deslocalização e destemporalização dos saberes. Ou seja, as instituições responsáveis pela transmissão dos saberes (como a escola e a família) já não podem mais ser consideradas as únicas a exercerem essa função e as fronteiras que as separavam dos saberes comuns estão cada vez mais nuançadas. Mais do que isso, com a pluralidade de fontes de acesso a informações e desenvolvimento de processos cognitivos complexos e diferenciados, essas instituições têm sido questionadas em sua atuação e começam a concorrer com outras formas de aprendizado. Elas, inclusive, têm passado por grande dificuldade de reconhecimento do valor dessas novas habilidades e potencialidades de construção do conhecimento e contribuído para colocá-las em segundo plano, como alterações contemporâneas menos importantes.

O questionamento das instituições vem, em grande medida, da parte dos novos sujeitos que nasceram e têm se desenvolvido nessa sociedade marcada pelo processo de midiaticização: eles se veem cada vez mais fragmentados em seus mapas de referências culturais, promovem trocas e hibridações mais intensas, identificam-se com diferentes papéis sociais e grupos de relacionamento (MARTÍN-BARBERO, 2003). Revela-se,

⁷⁰ Conforme o autor, “o que a revolução tecnológica introduz em nossas sociedades não é tanto uma quantidade inusitada de novas máquinas, mas sim, um novo modo de relação entre os processos simbólicos — que constituem o cultural — e as formas de produção e distribuição de bens e serviços: um novo modo de produzir, confusamente associado a um novo modo de comunicar, transforma o conhecimento numa força produtiva direta. O lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica (J. Echeverría) da comunicação deixa de ser instrumental para espessar-se, condensar-se e converter-se em estrutural: *a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas, sim, a novos modos de percepção e de linguagem, novas sensibilidades e escritas*” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.55). (grifos nossos)

assim, que as alterações ocorridas junto aos desenvolvimentos tecnológicos se mostram mais do que especialização de ferramentas comunicativas, elas inauguram novas formas de produzir e processar saberes⁷¹.

É diante dessas alterações que apreendemos o surgimento das práticas e formas culturais dos grupos de moradores de regiões consideradas periféricas. É destacado o intenso uso de ferramentas como o *youtube*, blogs e sites de compartilhamento de arquivos para garantir a circulação da produção desses grupos sociais. A maioria dos MCs, DJs, rappers, escritores e poetas disponibilizam sua produção em comunidades virtuais e modos informais de distribuição com o objetivo de alcançar o reconhecimento e receberem propostas para a participação em shows (são, a bem dizer, a minoria dos artistas desses grupos que tem uma cadeia produtiva centralizada de gestão do acesso e venda de seus produtos)⁷².

Diante do acima exposto, encontramos a questão da midiaticização atravessando o nosso objeto por três linhas:

1. *A mídia atuando no processo de legitimação das práticas culturais*: vivemos numa época de reposicionamento e questionamento da legitimidade de instituições sociais, em que a mídia emerge como uma das instituições que participa da construção e atribuição da legitimidade (tanto de bens quanto de temáticas);
2. *A visibilidade midiática possibilitando a tematização de questões problemáticas*: a visibilidade midiática tem se tornado um dos melhores mecanismos para tematizar questões sociais, mover esquemas de representação social e reivindicar o reconhecimento;

⁷¹ Conforme o autor: “Internet no es solo un difusor de viejos saberes, de libros ya escritos, sino un nuevo modo de escribir y de producir saber. Internet no es la causa sino el resultado de la transformación del sujeto humano, la proyección de un nuevo sujeto de conocimiento, que, a su vez, implica el surgimiento de un novo ciudadano” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.28).

⁷² Quando se pensa a forma de distribuição dessa produção, Vianna apresenta um esquema inovador desse sistema alternativo de circulação: “Não são CDs piratas, pois CDs oficiais que poderiam ser pirateados são cada vez mais raros. Os músicos não têm mais gravadoras nem o custo de pensar discos, imprimir capas ou distribuir os produtos — esse custo fica todo por conta das fábricas caseiras de CDs, dos camelôs e de seus sistemas não oficiais de indústria e comércio. Os discos, para seus autores e produtores, são vistos apenas como meio de divulgação (...) é fundamental que sua música [compositores e cantores] seja vendida nos camelôs para se tornar sucesso e sua banda seja convidada para fazer shows ao vivo, nas festas de periferia da cidade (as festas de aparelhagem), onde vai ganhar dinheiro para sobreviver. Os estúdios de gravação, por sua vez, também doam as produções para o mercado de camelôs, para as rádios, para a aparelhagem. Não funcionam mais como gravadoras que vivem da venda de discos. Vivem agora do dinheiro que bandas pagam para gravar suas músicas.” (VIANNA, 2006, p.21).

3. *A mediação alterando os modos de interação*: mediação incide diretamente nos processos interacionais locais e com seus pares (possibilitando a criação de redes ampliadas de interlocução); altera a forma como os produtores culturais atuam e buscam visibilidade para suas produções e práticas; afeta a cadeia de produção, circulação e acesso à forma cultural e abre um novo campo de possibilidades de inscrição social desses grupos.

Confrontados e conscientes desse ambiente de alterações, buscamos compreender o contexto que abriga e dá sentido ao nosso objeto, a sua inserção como produto midiático e a construção da situação interativa entre entrevistadora e entrevistados.

Capítulo IV: Metodologia de pesquisa

*Démêler les lignes d'un dispositif, dans chaque cas,
c'est dresser une carte, cartographe*
Gilles Deleuze

Para compreendermos a tessitura das relações em que os produtos midiáticos se inscrevem e a conformação discursiva que atravessa essas produções é preciso apreender regularidades, características, elementos significantes, peculiaridades e movimentos de atualização da forma discursiva.

Há muito que os estudos dos formatos televisivos atribuem grande papel ao dispositivo enquanto “forma” na construção do desenho final do produto midiático. No entanto, a nosso ver, a conformação do desenho final do produto não pode ser resultado apenas do dispositivo e das possibilidades formais de estruturação e organização discursiva, mas também é fruto da ação dos interlocutores que aí demarcam seu posicionamento e se encontram investidos dessa situação.

4.1 O dispositivo e a situação interativa

Em consonância com essa perspectiva, tomamos a compreensão de Deleuze (1989) para quem, a partir de Foucault, o dispositivo é o resultado tanto de um repertório constituidor de sua história, como do cruzamento de linhas de força que realizam um desenho específico a cada produção. As linhas de força que atravessam o dispositivo são denominadas curvas de visibilidade, de enunciação e de subjetividade. A primeira delas é aquela que, por sua trajetória, sua iluminação, tem o poder, não de nos fazer ver objetos pré-existentes, mas sim de constituir as figuras que acessamos, sendo que tais figuras são inseparáveis do tracejado das linhas do próprio dispositivo.

Quanto à curva de enunciação, ela é a linha que dispõe as posições diferenciais dos elementos do mundo, ajuda a posicioná-los na sua relação com as demais linhas e a definir recorrências e aparições. Cabe a última linha, a subjetividade, o trabalho de tensionar o conjunto e instaurar a fratura, a quebra nas estruturas já recorrentes e promover o surgimento do novo, do atual. Na compreensão do autor,

Dentro de todo dispositivo, é preciso distinguir o que nós somos (e o que não somos mais) e o que estamos nos tornando: *a parte da história e a parte do atual*. A história é o arquivo, o desenho do que

somos e cessamos de ser, enquanto que o atual é o esboço do que nos tornaremos (DELEUZE, 1989, p.191) (*grifos do autor*)⁷³

Além disso, a linha da subjetividade não é uma força pré-existente, mas se constitui no processo de produção da subjetividade dentro do dispositivo. Ela é o elemento a partir do qual é possível falar em singularidades no produto final⁷⁴.

Desta forma, são pelas marcas da história que apreendemos a inserção do produto num conjunto mais amplo, o qual atravessa sua conformação, mas é também pelo atual que conseguimos apreender os primeiros sinais de deslocamento, rearranjo. Com isso, o que tínhamos de consolidado é lançando à história, ao repertório que antecede a produção; e o novo, o atual, surge do retesamento das linhas do dispositivo. Seria então pela linha da subjetividade que encontramos o “ponto de fuga” que permite a intervenção, o escape à força das linhas anteriores. Em suma, a atualização.

Essa perspectiva dialoga muito bem com a discussão desenvolvida por Louis Quéré (1997) em que são destacados os conceitos de contexto, ambiente e situação, para se pensar o momento da inserção da interação no tecido social. Para esse autor, o contexto seria aquilo que dá sentido às ações e às práticas sociais e, justamente por isso, ele é o que nos permite compreender a pertinência e propriedade delas. O contexto é dinâmico e acompanha as mudanças sociais; diz de compreensões de uma época que são, de alguma forma, generalizadas, partilhadas. Dessa forma, as situações só podem ser compreendidas e julgadas se considerarmos o contexto em que elas se inserem.

Já o ambiente é o lugar, tanto no que se refere a espaço físico quanto virtual, em que a situação se desenrola. Ele tem suas especificidades e estruturações. Ele é carregado de elementos e informações a serem apreendidas. No entanto, esses elementos e informações somente aparecem na medida em que são convocados, percebidos e colocados em relevo pela situação que aí tem lugar. Nas palavras do autor, “a situação aparece como que sob uma iluminação, que leva a selecionar os elementos pertinentes do ambiente para tratá-los” (QUÉRÉ, 1997, p.168). Assim, as situações são marcadas espacial e temporalmente e não têm sentido fora do contexto que as atravessa.

⁷³ No original: “Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir: *la part de l’histoire, et la part de l’actuel*. L’histoire, c’est l’archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d’être, tandis que l’actuel est l’ébauche de ce que nous devenons”.

⁷⁴ Sobre a linha de subjetivação: “Là encore, une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif: elle doit se faire pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C’est une ligne de fuite. Elle échappe aux lignes précédentes, elle *s’en échappe*”. (DELEUZE, 1989, p.187)(*grifos do autor*)

Além disso, no ambiente, os elementos são dotados de *affordance*, ou seja, uma força de atração, um estímulo à percepção, uma intuição, que perpassa os elementos ambientais (sejam eles objetos, temas, pessoas) fazendo com que a sua presença capte a atenção dos interlocutores de modo a alterar a organização da situação, podendo, inclusive, sinalizar uma ação possível e/ou necessária de ser empreendida⁷⁵.

É claro que é sempre possível negligenciar os elementos fortes, mas no caso desses elementos que nos convocam a tomar posicionamento diante deles, a displicência evidencia certo esforço de apagamento e supressão de algumas temáticas. Assim, o *affordance* tem força de chamar para a ação ou abstenção, interfere na relação dos pares e faz emergir sentidos e impressões do rumo da interação.

Para fechar o ciclo conceitual, Quéré apresenta também a diferenciação dos conceitos de contexto e do ambiente. Para ele, os elementos do ambiente, ao serem pinçados e tratados pelos agentes, são “contextualizados” e passam a fazer parte da interação:

passamos do ambiente ao contexto por operações de seleção, de totalização e de inserção (“contextualização”) comandadas pelas visadas de produção (efetuação da ação) ou uma recepção (compreender ou interpretar um acontecimento, uma situação, um gesto, uma palavra, etc.). (QUÉRÉ, 1997, p.184).⁷⁶

Dessa maneira, a organização da situação é resultado da organização desses elementos. É por meio dessas operações de seleção, percepção e ordenamento que se realiza uma disposição singular àquela interação.

No entanto, não se deve confundir organização do ambiente com organização da situação. A organização do ambiente possui certa estabilidade que nos permite seguir uma orientação da ação e antecipar e organizar comportamentos diante desse ambiente e do outro par da interação. Essa estabilidade da organização do ambiente não é dada, é resultado da organização sensível do ambiente pela sociedade e também está sujeita a

⁷⁵ O conceito de *affordance* foi criado por Gibson (*apud* QUÉRÉ, 2000) a partir do verbo em inglês *to afford*, que significa permitir, proporcionar, tornar acessível. Esse conceito é utilizado em muitas áreas entre elas psicologia cognitivista, psicologia de ambiente, inteligência artificial, design de interação e desenho industrial. Um exemplo do que seria o *affordance* é o “convite” que uma maçaneta redonda numa porta nos faz de girá-la caso se queira abrir a porta ao invés de abaixá-la como se faria com uma maçaneta de barra horizontal. (exemplo colhido em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Affordance>)

⁷⁶ Do original : “(...)on peut dire qu’on passe de l’environnement au contexte par des opérations de sélection, de totalisation, et d’insertion (“contextualiser”) commandées par une visée de production (effectuer une action) ou de réception (comprendre ou interpréter un événement, une situation, un geste, une parole, etc.)”.

mudanças e novas organizações. Assim, a organização da situação decorre da conjugação da organização do ambiente com o desenrolar do curso da ação⁷⁷.

Dessa forma, embora seja singular, a organização da situação não é independente das formas estáveis de organização do ambiente. A nosso ver, o que se passa é uma atualização das formas sociais de organização do ambiente na interação. Há uma recordação das formas instituídas para ajudar a configurar a situação (com toda sua fluidez e mobilidade) no momento da interação. É a conjugação dessas organizações, das mais fixas e das mais instáveis, que vai dar origem à situação.

Compreendemos que é nessa arena móvel instaurada pela interação que há a possibilidade de sublinhar elementos que antes estavam obscurecidos (ou passavam despercebidos), percebê-los de outra forma ao alinhar contextos ainda não articulados, produzir novos sentidos e promover uma organização da situação diferenciada. E é aí que o surpreendente acontece: quando a situação convoca para outra experiência da interação e outra leitura dela mesma, agindo sobre o posicionamento dos agentes, que vemos mover as organizações instituídas e dominantes e vemos os indivíduos agindo *no* e *sobre* o mundo material e simbólico que os cerca.

Diante disso, e recordando a citação de Deleuze contida na epígrafe deste capítulo, o nosso trabalho é desenvolvido no sentido de “desembaraçar” as linhas do dispositivo e, a partir desse movimento de compreensão da força e da angulação de cada linha, extrair o desenho geral do plano instaurado por elas. Pretendemos, pois, compreender a porção de história, repertório e instituição contida e acionada no formato midiático e no produto resultante, bem como apreender a atualidade e o despontar de novas configurações. Fomos então instigados pela tentativa de cartografar e extrair o desenho final dos formatos televisivos do projeto *Central da Periferia* no que tange à questão da atribuição de valor e legitimidade às práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas.

Para realizar essa análise buscamos captar o “burburinho midiático” que surgiu durante (e após) o período de exibição do projeto *Central da Periferia*, como forma de captar os traços do contexto de recebimento dessa forma cultural. Dedicamo-nos

⁷⁷ Para o autor, “(...) Il produit des configurations instables dans une dynamique de détermination réciproque de l’activité en cours et de l’environnement. Cette structuration est essentiellement commandée par le jeu de la pertinence, qui fait que nous sélectionnons dans l’environnement un certain nombre d’éléments pertinent en fonction des préoccupations et des centres d’intérêt d’un moment de la pratique. En fait, ce mode de configuration de l’environnement fait partie du mode de structuration d’une situation et ne se confond pas avec lui: structure de la situations et structure de l’environnement sont deux choses distinctes” (QUÉRÉ, 1997, p.173)

também, a partir da análise das interações ocorridas no interior das emissões, a mapear os elementos — formais e discursivos — que participam da organização do programa, suas referências intertextuais e as temáticas que ganham relevância diante da invocação dos lugares de fala e do ambiente de interação proposto. Reforçamos ainda que conferimos centralidade ao momento mesmo da ação, onde os sentidos são acionados e os dizeres reposicionam e reconstróem o ambiente. Olhamos também para o potencial de reconfiguração e exploração dos elementos inaugurados pela ação dos sujeitos um em face do outro.

É, pois, pela conjugação desses elementos, que visamos apreender o desenho final desse projeto midiático e a conformação específica que ele delineia para a temática da legitimidade das práticas culturais dos moradores das regiões consideradas periféricas. Cabe agora apresentarmos suas características e analisarmos sua conformação.

4.2 O projeto Central da Periferia

O projeto *Central da Periferia*, desenvolvido pela Rede Globo em parceria com a *Pindorama Filmes*, em 2006, engloba dois formatos televisivos diferenciados: um conjunto de entrevistas apresentadas na emissão *Minha periferia* e os shows *Central da Periferia*. A série semanal de entrevistas *Minha Periferia*, veiculada na Rede Globo, como uma inserção no programa dominical *Fantástico*, possui 25 episódios, cada um com cerca de 10 minutos de duração. Os shows *Central da Periferia* foram transmitidos na Rede Globo, aos sábados, um a cada mês, no período da tarde, após o programa *Caldeirão do Huck*, com cerca de uma hora de duração. Esses shows foram realizados nas periferias de Recife, Salvador, São Paulo, Belém, Porto Alegre e Rio de Janeiro, com apresentações de diversos músicos das periferias do Brasil, sendo que ambos os programas foram apresentados por Regina Casé.

O projeto *Central da Periferia* foi idealizado pela produtora *Pindorama Filmes* que pertence à atriz e apresentadora Regina Casé, ao cineasta e diretor de televisão Guel Arraes e ao antropólogo Hemano Vianna. A *Pindorama Filmes*, que atua na produção de material audiovisual para televisão, cinema e internet, foi criada em 2000 e mantém parceria com a Fundação Roberto Marinho, o Grupo Cultural *AfroReggae* e a TV Globo. Vale destacar que essa equipe que está à frente da produtora já desenvolveu

muitas produções em parceria com a Rede Globo, como o *Programa Legal* (1991), o *Brasil Legal* (1998) e o *Mercadão de Sucessos* (2005). Podemos, inclusive, dizer que essas outras produções guardam certo grau de similaridade com o projeto *Central da Periferia* dada a natureza da temática (relação com o cotidiano e a vida das pessoas comuns) e, principalmente, pelo fato de manter Regina Casé como apresentadora em todas as produções. Aliás, no âmbito midiático, produções apresentadas por Regina Casé são facilmente associadas às temáticas populares, à extroversão, ao cotidiano e ao destaque ao simples e rotineiro.

Assim, o *Central da Periferia* aparece como um recorte dentro dessa temática maior que situa as produções desse grupo, colocando em foco o tratamento das práticas culturais emergentes em regiões consideradas de periferia. O objetivo do programa é apresentar tais práticas aos telespectadores e mostrar como a produção cultural neste lugar é dinâmica e valorizada no seu contexto de produção, independente da divulgação dos meios de comunicação tradicionais ou das produções culturais do suposto “centro”. Para tanto, foram realizadas, além dos *shows*, visitas a várias periferias brasileiras e entrevistas com artistas locais, agentes sociais e moradores da região⁷⁸.

Além da hibridez de formatos conjugados no projeto, que combina visitas a periferias, entrevistas e *shows*, sua exibição seguiu um sistema de distribuição na grade da emissora alternativo, conjugando a exibição simultânea dos dois formatos em espaços diferenciados (sendo que os *shows* foram exibidos um sábado por mês e as entrevistas aos domingos).

Olhando mais detalhadamente para o interior de cada programa, podemos dizer que as emissões do *Minha Periferia* foram gravadas nas regiões visitadas e as entrevistas feitas com moradores, artistas famosos, participantes de projetos sociais e fundadores de ONGs. Tais entrevistas são feitas, em geral, durante caminhadas da entrevistadora junto do entrevistado, nas quais são visitados os entremeios do lugar e descritas atividades cotidianas dali. O tema geral dessas entrevistas é a caracterização dos modos de vida, com ênfase na presença de projetos sociais e na associação entre as práticas culturais e a vida cotidiana dos moradores.

Ao olharmos para a cronologia das emissões do *Minha periferia*, notamos que elas guardam certa ligação e ordenamento entre si e no modo como foram exibidas. Tal

⁷⁸ São ainda entrevistados artistas que já não moram mais nessas regiões, mas suas entrevistas são direcionadas para tratar do tempo em que eram moradores dali e também de suas relações com essas regiões.

ligação nos permitiu identificar certos blocos temáticos nos quais são tratados os desdobramentos da questão principal do projeto *Central da Periferia*. As emissões foram exibidas na seguinte ordem:

- (1) *Regina Casé mostra a cultura da periferia*;
- (2) *Minha Periferia: Tiago Martins na favela do Vidigal*;
- (3) *Elza Soares volta às origens*;
- (4) *Mc Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé*;
- (5) *Douglas Silva apresenta sua periferia*;
- (6) *Minha Periferia: Morro do São Carlos, no Rio de Janeiro*⁷⁹
- (7) *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*;
- (8) *O batuque das periferias*;
- (9) *Minha Periferia: gente que faz arte*;
- (10) *Periferia digital*;
- (11) *Popó apresenta a Baixa de Quintas*;
- (12) *Bucheça mostra o Morro do Coronel*;
- (13) *Regina Casé chega a Moçambique**;
- (14) *Regina Casé visita Maputo**;
- (15) *Regina Casé continua em Moçambique**;
- (16) *Regina Casé em Xiphamanini**;
- (17) *História e segredos da Cidade de Deus**;
- (18) *Desemprego na periferia**;
- (19) *Minha Periferia: Salvador**;
- (20) *Surfistas de Fortaleza*;
- (21) *Minha Periferia: hip-hop no Morro da Madureira*;
- (22) *Minha Periferia: uma campeã da Vila João*;
- (23) *Minha Periferia*;
- (24) *Minha Periferia vai até a floresta amazônica**;
- (25) *Minha Periferia: economia informal*^{*80}.

⁷⁹ Nessa emissão, tem-se a participação do cantor e compositor Luiz Melodia.

⁸⁰ *Tais emissões não fazem parte do *corpus* dessa pesquisa, pois foram gravadas em Moçambique e visam mostrar as periferias locais num contraponto com as brasileiras. Portanto, não há referência a elas na análise.

A primeira emissão apresenta o projeto *Central da Periferia* e caracteriza como se dá seu desdobramento nos dois formatos televisivos. Nele, descreve-se também a distribuição na grade da emissora das emissões, o tema central, a justificativa do projeto, o objetivo geral dessa emissão e a abordagem e o tratamento que se pretende dar às práticas culturais dos grupos representados.

O segundo bloco é composto por emissões nas quais são entrevistadas pessoas famosas — como Tiago Martins, Elza Soares, Douglas Silva, Luiz Melodia, Popó, Buchecha e Mc Leozinho — advindas de regiões consideradas de periferia. Nele, estão contidas as emissões 2, 3, 4, 5, 6, 11 e 12⁸¹. Nesse grupo, procura-se, de modo geral, construir um perfil dos moradores de regiões enfocadas a partir da biografia e de características presentes nos entrevistados famosos. Por conta de tais entrevistados já terem alcançado reconhecimento fora das regiões onde moram (ou moravam), especialmente por suas atividades artísticas ou esportivas, supõe-se que o telespectador seja capaz de reconhecê-lo com facilidade e identificar características louváveis em cada um deles.

O terceiro bloco é composto pelas emissões 7, 8, 9 e 10, em que se destacam as contemporâneas formas de atuação de ONGs e projetos culturais no interior das regiões de periferia. Assim, ONGs e projetos sociais bem-sucedidos são apresentados para mostrar o quanto eles têm sido capazes de alterar o cenário local e a vida dos moradores dessas regiões. Nesse quadro, revela-se a emergência de um novo tipo de jovem, o “menino de projeto”, que tem como característica principal sua ligação com projetos sociais com vistas à profissionalização e à formação artística (seja para obter novas oportunidades de trabalho, seja para alcançar novas possibilidades expressivas).

O quarto bloco — composto pelas emissões 20, 21, 22, 23 — traz à cena entrevistados que não são famosos nem reconhecidos pelo público telespectador, mas que se destacam nas comunidades onde vivem por conta de sua atuação e comprometimento com as necessidades locais. Dá-se especial ênfase às atuações individuais, realizadas por moradores dessas regiões, que têm conduzido a um significativo desenvolvimento local e impactado na dinâmica da vida da comunidade.

As demais emissões, quais sejam 13, 14, 15, 16 — realizadas em Moçambique — e 17, 18, 19, 24 e 25, não fazem parte do *corpus* dessa pesquisa. O primeiro grupo,

⁸¹ Somente nesse grupo há um espaçamento no interior do bloco, pois as emissões *Popó apresenta a Baixa de Quintas* e *Buchecha mostra o Morro do Coronel* foram exibidas após o bloco de emissões sobre a presença das ONGs.

gravado em Moçambique, empreendeu um esforço comparativo entre as periferias da capital Maputo e as periferias brasileiras. No segundo grupo, são tratadas questões relacionadas à falta de recursos e às táticas furtivas de sobrevivência nas regiões visitadas pela apresentadora (especialmente a economia informal e os “bicos”, considerada importante fonte de recursos nessas regiões).

Assim, dos blocos indicados, agrupamos por temáticas os respectivos grupos: (1) *emissão inaugural*; (2) *emissões com entrevistados célebres ou em ascensão*; (3) *emissões sobre a atuação e presença das ONGs*; (4) *emissões com entrevistados valorizados pela comunidade* e (5) *emissões com temas tangenciais* (que não será analisado nessa pesquisa).

Os shows *Central da Periferia* formam um conjunto de eventos organizados pela emissora e abertos ao público, realizados nas periferias de algumas das capitais brasileiras — Recife, São Paulo, Belém, Salvador, Rio de Janeiro (duas edições, uma em Cidade de Deus e outra na Praça da Apoteose) e Porto Alegre. Nos shows, apresentam-se cantores e artistas advindos das regiões visitadas e são recebidos no palco por Regina Casé. A exibição dos shows é intercalada com alguns fragmentos de entrevistas realizadas por Regina Casé com os artistas e com os moradores da região onde o show tem lugar. Nessas entrevistas, são tematizados os modos de fazer, os gêneros e estilos que interferem na composição de suas produções, os elementos contextuais que os artistas acionam e mesclam durante a composição das suas produções, suas relações com a comunidade local, suas compreensões sobre o panorama cultural contemporâneo e como eles encaram a inserção de suas produções nesse cenário.

Nesses shows, há a participação de artistas de diversos gêneros musicais e diferentes formas expressivas. Regina Casé, além de introduzir os artistas no palco e contextualizar sua inserção no panorama cultural contemporâneo, oferece caracterizações dos gêneros ali apresentados e realiza entrevistas com os artistas convidados fora do espaço do show. Assim, os shows transmitidos são o resultado da mescla das imagens das apresentações e das entrevistas realizadas. Durante essas entrevistas, são tematizados elementos como as características gerais das produções locais, o contexto de surgimento das formas culturais, a relação entre as produções dos artistas entrevistados e as demais práticas culturais locais, dados biográficos do artista e indicações sobre sua região de origem.

Em nossa análise, selecionamos as emissões gravadas em Recife, Salvador, São Paulo e Belém do Pará. No decorrer desses shows, são apresentados artistas locais de diferentes gêneros musicais e tratados certos temas considerados fortes nas regiões de inscrição dos shows. Neles, foram tratados, respectivamente, os seguintes temas: a convivência do moderno com o tradicional na composição cultural local; o preconceito e discriminação racial; o cotidiano da cidade e a definição do que é periferia e dos modos de vida locais e a relevância da visibilidade midiática na inscrição das práticas culturais no cenário cultural brasileiro.

A princípio, localizamos dois agentes discursivos no projeto, o produtor midiático, envolvendo tanto a fala da apresentadora Regina Casé quanto a fala dos apresentadores do quadro no *Fantástico*, e os entrevistados, que são os moradores das regiões visitadas, os fundadores e agentes (profissionais e voluntários) das ONGs, os participantes dos projetos sociais e pessoas famosas (artistas e atletas) moradores (ou ex-moradores) das regiões visitadas. A emissão conta ainda com dados e registros historiográficos da constituição dessas localidades como fontes de informação.

Sabemos que o discurso do produtor midiático, embora possa ser materializado pela ação e presença dos apresentadores e de Regina Casé, estende-se sob formas mais sutis como os processos de edição das falas, conjugação e produção das imagens, encadeamento discursivo, seleção das fontes e mesmo a organização da narrativa. No entanto, ao analisarmos a posição dos apresentadores do *Fantástico* e de Regina Casé podemos acessar, seguramente, a compreensão que a emissora tem de seu próprio produto, pois é nesses espaços que ela descreve e qualifica o tipo de enquadramento ofertado ao tema central da emissão.

O ambiente escolhido para abrigar as entrevistas é, majoritariamente, as favelas e morros onde moram os entrevistados. Os espaços alternam entre a casa dos entrevistados, as ruas e vielas locais, o espaço das ONGs, a “entrada” dessas regiões, o palco ou o *backstage* dos shows ou, com menor frequência, outros ambientes da cidade que estabelecem alguma relação com o assunto do dia, como alguma praia (por exemplo, as emissões *Minha periferia: os surfistas de Fortaleza* e *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*), quadra de tênis (na emissão *Minha Periferia*) ou galpão de escola de samba (em *Elza Soares volta às origens*).

4.3 Procedimentos de coleta

4.3.1 Coleta de material

Para a prospecção do material que compõe o nosso objeto empírico, realizamos a coleta por meio de *clipping* dos vídeos componentes da emissão *Minha periferia* e aquisição do DVD dos shows *Central da Periferia*.

A fim de compormos o contexto de inserção do produto midiático, realizamos duas formas de coleta de dados complementares: a pesquisa documental de apoio e a coleta de hipertextos. A pesquisa documental do contexto foi realizada tanto pela revisão bibliográfica sobre as representações circulantes relacionadas à vida nas favelas brasileiras quanto por *clipping* de artigos publicados em jornais e revistas que tratavam do programa; blogs e sites de colunistas que analisaram a emissão e o site da emissora Rede Globo. Foram consultados e coletados artigos das publicações: *Estado de Minas* (9 artigos) e *Folha de S. Paulo* (6 artigos); nas revistas *Época* (1 artigo) e *Veja* (2 artigos) e nos sites da *Veja* (2 artigos e 71 comentários) e no *Observatório da Imprensa* (4 artigos e 32 comentários).

A coleta de hipertextos foi realizada seguindo a lógica hipertextual de busca. Ela foi feita da seguinte forma: sempre que alguma referência a músicas, livros, filmes, ONGs e projetos sociais era feita por algum dos enunciadores da emissão (ou mesmo como trilha sonora, pela equipe de edição), buscávamos o texto acionado para agregá-los como material de apoio. Foram encontrados: um filme (*Cidade de Deus*), um documentário (*Falcão: meninos do tráfico*), uma série de televisão (*Cidade dos Homens*) e 27 referências musicais.

4.3.2 Definição do corpus

O *corpus* principal é composto por quatro shows (Recife, São Paulo, Belém e Salvador) e pelos quatro primeiros grupos temáticos de emissões do *Minha Periferia* (*emissão inaugural; emissões com entrevistados célebres ou em ascensão; emissões sobre a atuação e presença das ONGs; emissões com entrevistados valorizados pela comunidade*).

Os shows foram selecionados porque é nesse momento que podemos perceber e analisar o momento da vivência da produção cultural enquanto prática. Quanto às emissões do *Minha Periferia*, escolhemos o primeiro episódio porque é justamente nele em que são apresentados todos os pressupostos que vão guiar a produção do programa e a organização temática da série. O segundo grupo foi selecionado porque ele nos permite olhar para a trajetória de (ex-)moradores que se tornaram famosos e para o relato de sua experiência de vida correlacionada à prática cultural. O terceiro grupo foi selecionado, pois dá ênfase às práticas culturais desenvolvidas nessas regiões e discute o modo como a presença de ONGs e projetos culturais interferem nesse cenário; já o quarto grupo, onde se dá destaque a indivíduos que são relevantes localmente, buscamos compreender quais as características individuais consideradas relevantes no contexto local e como essas atuações situadas interferem no surgimento e consolidação das práticas culturais. É, portanto, a partir da análise dessas emissões que poderemos apreender como as práticas culturais são tratadas no interior desse projeto e como a questão da legitimidade e do valor das práticas ganha relevo. Ao todo, serão analisados os quatro shows e dezesseis episódios, integralizando seis horas e quarenta minutos de gravações.

4.3.3 O tratamento do corpus

Foi feita a transcrição e minutagem de todas as emissões do *Minha Periferia* e dos quatro shows do *Central da Periferia*. Essas transcrições buscam apreender não só as falas, como também a descrição das imagens, entonação, trilha sonora, pausas, sobressaltos e expressões faciais. São definidos os tipos de planos de captação, a recorrência deles, ritmo, tipo de enquadramento, frequência com que certos elementos aparecem, composição imagética e possíveis referências a outras representações precedentes. Nessa transcrição também buscamos apreender a dinâmica interativa que se desenrola na cena. Nesse momento ainda fizemos uma análise de conteúdo para levantarmos as temáticas mais recorrentes na emissão, sendo elas: cultura, vida cotidiana, lazer, moradia, relacionamento social local, relação com a arte e produção cultural, novas tecnologias, visibilidade midiática, inserção social dos jovens no mercado de trabalho, atuação e papel das ONGs, preconceito e violência.

4.3.4 Procedimentos de análise

Para darmos conta das especificidades do nosso objeto de estudo, entendemos ser necessário nos valermos da combinação de dois procedimentos: análise contextual (ou sócio-histórica) e análise formal. A primeira, já apresentada no primeiro capítulo desse trabalho, é resultado da conjugação de dados levantados na pesquisa bibliográfica e na pesquisa documental empreendida (tomadas a partir da inserção midiática desse produto e também dos dados da pesquisa hipertextual, que situa a produção num âmbito multidimensional de referências). A análise da forma será feita através da análise interacional dos elementos que compõem a empiria dessa pesquisa. De forma específica, destacamos como eixos analíticos a caracterização da emissão; caracterização do ambiente (físico e simbólico); o atravessamento do contexto; a atuação da apresentadora na organização do ambiente e da situação comunicativa; o posicionamento dos entrevistados; o posicionamento dos artistas no palco; dinâmica das interações e a produção de sentidos daí derivada; o surgimento e conformação de temáticas e problemas relevantes; a caracterização das práticas culturais destacadas; a categorização e construção do lugar dessas práticas em seus gêneros de inserção e no panorama cultural.

Apresentemos, pois, no item seguinte, uma introdução geral do projeto e o desenho analítico final, no qual se encontra a análise interacional das emissões.

Capítulo V: Projeto *Central da Periferia*: análise do *Minha Periferia*

Como já foi indicado no capítulo precedente, o projeto *Central da Periferia* se realiza sob duas formas: o *Minha Periferia*, que pretende mostrar as características locais, o contexto de emergência das práticas culturais e a vida cotidiana dos moradores através de entrevistas e passeios junto dos entrevistados; e os shows *Central da Periferia*, que se fazem pelo cruzamento de cenas das apresentações no palco e entrevistas feitas fora do momento do show, e têm como foco apresentar as práticas culturais através da atuação dos artistas convidados e caracterizar as produções consideradas mais famosas nas regiões visitadas.

Por fazerem parte de um mesmo projeto, essas emissões compartilham características formais e discursivas. Dos aspectos formais, podemos indicar a presença da apresentadora; o estilo de captação das imagens, que busca representar o ambiente onde se passa a emissão a partir de ângulos diferenciados⁸²; o caráter recortado e editado das falas e das imagens das entrevistas; a inserção de elementos dos shows e falas dos entrevistados alinhavadas pela fala da apresentadora e ainda a mescla de características dos gêneros jornalístico e entretenimento⁸³.

Quanto aos elementos discursivos, podemos citar a ligação temática entre eles, cuja visada é apresentar a produção cultural das regiões consideradas periféricas. Em ambos os casos há o desenvolvimento de entrevistas, sendo que nos shows elas acontecem no palco mesmo ou na visita das regiões de origem dos artistas, e no *Minha Periferia* trata-se, sobretudo, de entrevistas realizadas na visita das regiões, quando moradores locais, artistas e participantes e fundadores de ONGs caracterizam a vida na região.

O ambiente tem importância salutar na composição da emissão e, tanto as entrevistas quanto os shows, são inscritos em regiões consideradas periféricas. No *Minha Periferia*, esses ambientes são visitados em seus entremeios, a partir de

⁸² Nessas emissões, são realizados planos aéreos, rotação de câmera focando no público, quadros assimétricos, abuso de closes tanto da apresentadora quanto do entrevistado e do público, representação do espaço por meio de enquadramentos de câmera mais claros, coloridos e voltados para elementos cotidianos, propondo, por vezes, visadas positivas do ambiente ali apresentado e evitando, especialmente, imagens que remetam a pobreza local.

⁸³ Embora se possa indicar certa prevalência da conformação jornalística no *Minha periferia*, ele se vê atravessado e alterado em sua base pelos elementos de entretenimento — especialmente pela performance da apresentadora e informalidade de suas relações com os entrevistados — e, inversamente, o *show Central da Periferia* possui uma visada mais próxima do entretenimento, apesar de não abandonar elementos jornalísticos na composição das entrevistas realizadas com os artistas.

entrevistas na casa dos artistas, nas ruas da região e nos galpões das ONGs. Os elementos ambientais são acionados para se expor o atravessamento das temáticas locais na produção cultural e nas formas de vida. Busca-se, na maioria das vezes, representar o lugar onde se passa a interação por uma visada positiva do cotidiano e das particularidades da região visitada. Nessas emissões, além de valorizar o ambiente tecendo novos enquadramentos para o lugar (especialmente desvinculando-o de uma imagem de pobreza e violência), propõem-se novas formas de tratamento para seus moradores, ressaltando o potencial produtivo e a importância das formas culturais emergentes. Já os shows, que acontecem também nessas regiões, tem sua ancoragem no palco montado pela equipe de produção do projeto, embora haja cenas de visitas da região nas quais Regina Casé entrevista os artistas que vão se apresentar no show.

Pode-se dizer que o objetivo do projeto se constitui como uma proposta de reconfiguração da visada desses ambientes e de seus moradores. Pretende-se, sobretudo, valorizar as produções advindas dessas regiões, o potencial expressivo da realidade local e ainda oferecer uma perspectiva menos marcada por questões relativas à pobreza, violência e criminalidade, optando por uma fala elogiosa e descritiva das práticas.

Identificamos ainda que os interlocutores principais das emissões são: no caso do *Minha Periferia*, moradores da região, artistas locais, fundadores e voluntários de ONG e participantes e, ainda, uma ligação especial entre a apresentadora e o telespectador; nos shows *Central da Periferia*, os interlocutores são os artistas que se apresentam no palco, moradores da região visitada, participantes dos processos produtivos que envolvem as práticas, o telespectador e um novo interlocutor, o público do show.

A ligação com o telespectador do show segue uma estrutura semelhante àquela encontrada nas emissões do *Minha Periferia*, quando a apresentadora centraliza a atenção da câmera e fala, olhando para ela, interpelando o telespectador como “você” ou “vocês”. Há, no entanto, uma particularidade no caso dos shows: têm-se uma câmera específica para esses momentos de remissão, localizada, em geral, numa das laterais do palco. Essa câmera acaba por ser usada como eixo de interlocução também pelos artistas, que interpelam os telespectadores durante as apresentações.

Já o público do show participa das emissões na medida em que se envolve nas apresentações do artista, imprime suas marcas no momento da execução das apresentações, participa das enquetes propostas por Regina Casé e se configura como

um par na interação para a apresentadora e para os artistas em cena. Em tais casos, ele adota uma posição responsiva e engajada, marcada pela interpelação e pela resposta emotiva e conjunta no momento das apresentações.

A organização geral do curso da narrativa das emissões é feita por Regina Casé, que se encarrega de organizar a abordagem para cada questão levantada, introduzir e construir o lugar de fala dos interlocutores convocados, situar os elementos ambientais relevantes para a abordagem temática e ainda oferecer explicações sobre a dinâmica interna das regiões visitadas (explicando os modos de presença das ONGs e indicando o lugar que as práticas culturais têm ocupado nessas comunidades).

O posicionamento dos entrevistados, a composição do ambiente e a emergência dos sentidos construídos são fruto de um elo forte entre texto e imagem. Há quatro tipos de recurso utilizados no programa e derivados desse elo: ligação; testemunha; metafórico e fluxo.

O recurso de ligação atua de duas maneiras: na ligação entre os interlocutores em cena e na ligação com o telespectador. A primeira é construída pela gestualidade da apresentadora, que volta seu corpo e olhar para o entrevistado, caminha ao lado dele e busca manter certo contato como forma de indicar o seu foco de atenção. As manifestações emotivas da apresentadora ajudam a fortalecer esse laço e surgem sob a forma de carinho, afeto e, principalmente, empatia. Suas ações são, em geral, coordenadas de modo a instigar e alimentar a interação e têm como característica forte o partilhamento de sentimentos (o que permite que a apresentadora chore diante de relatos tristes, abrace os entrevistados e expresse sua admiração por eles).

Com o telespectador, o recurso de ligação se constitui também por uma alteração na postura corporal de Regina Casé. Nesses momentos, ela se volta para a câmera, fica no centro do quadro, deixa as imagens da região visitada como pano de fundo da interação e faz da tela uma interface para se reportar ao telespectador. Tal recurso é muito utilizado, pois se explora com frequência o potencial que essa produção teria em diversificar as referências culturais de seu público telespectador.

O recurso testemunha atua com uma forma de confirmação da posição descrita pela apresentadora através da fala dos interlocutores, dos elementos ambientais ou mesmo pelas imagens na tela. Isso ocorre quando Regina Casé, para comprovar que essas regiões visitadas criaram um circuito alternativo de circulação de produção, que prescinde da grande mídia, pede que um grupo de crianças, em São Paulo, cante e dance

a música “Glamurosa” do Mc Marcinho, do Rio de Janeiro. Quando elas cantam e dançam, a apresentadora fala: “aí, não conhece? A maioria conhece!” (Regina Casé, 3’57”, *Minha Periferia: Regina Casé apresenta a cultura da periferia*, 2006).

O recurso metafórico se dá quando a apresentadora combina uma gestualidade articulada com o sentido proferido pela frase, instaurando uma relação metafórica entre o texto e a imagem. Citamos o caso em que a apresentadora aponta um soerguimento dos moradores das regiões consideradas periféricas, que teriam se organizado a fim de dar “papo reto”, dispensando o auxílio de “intermediários” na sua relação com o “centro” e com o desenvolvimento social. Enquanto ela se pronuncia, aparecem na tela, num movimento crescente, subindo o morro, Regina Casé e um grupo de crianças, que caminham juntos e vão preenchendo a cena. Nisso, Regina Casé diz “olha só a multidão que faz e acontece em tudo quanto é canto! Quer ver?” (REGINA CASÉ, 1’34”, *Minha Periferia: Regina Casé apresenta a cultura da periferia*, 2006). Dessa forma, ela associa o crescente aparecimento e ocupação do espaço da tela com o desenvolvimento das regiões e a entrada desses grupos em outros espaços que antes lhes era restrito (inclusive, o espaço midiático, traduzido aqui pela tela da TV).

Quanto ao recurso do fluxo, ele é resultado do recorte e encadeamento de fragmentos de falas e de imagens nas quais diversos entrevistados dão seu posicionamento sobre determinado tema. Para a utilização desse recurso, torna-se imprescindível a fala da apresentadora para introduzi-lo e indicar a quem tais falas se reportam, posto que a questão e os elementos aos quais eles fazem referência são suprimidos. Tal recurso é utilizado, por exemplo, no momento em que aparece na tela uma série de fragmentos de fala de professores, voluntários e participantes de ONGs, nos quais se critica a separação social e a divisão da cidade em “centro” e “periferia”. Nesses casos, os entrevistados aparecem, em geral, sem creditação e o conjunto de dizeres constitui uma “fala coletiva”, como se aquele emaranhado trouxesse à tona a posição de todo um conjunto de atores (nesse caso, os fundadores, voluntários e participantes de ONGs).

Nos shows *Central da Periferia*, esses recursos também são utilizados modo bastante semelhante, especialmente no decorrer das entrevistas fora do espaço do show. Somada a eles, há ainda duas formas de captação de imagens específicas para as emissões dos shows: o plano aéreo e a imagem panorâmica.

O plano aéreo é utilizado diversas vezes durante as apresentações dos artistas, pois ele permite dar ênfase à quantidade de pessoas que participam do show e também mostra o toldo que cobre o palco com a logomarca da emissão, cujo símbolo é uma série de círculos concêntricos com a inscrição “Central da Periferia” saindo de seu interior. Esse enquadramento ajuda a reafirmar a fala da apresentadora de que o programa “transforma” a região visitada na “central” de todas as periferias — como ela faz, por exemplo, na introdução do show em Salvador, ao dizer: “Periperi, que está na periferia de Salvador, na Bahia, vai ser a central de todas as periferias do Brasil!” (REGINA CASÉ, 0’43”, *show em Salvador*, 2006). Regina Casé se vale ainda desse tipo de plano para criar associações metafóricas ao iniciar o show de Recife do meio do público, enquanto a câmera a enquadra do alto, e ela diz, para o telespectador: “ooooi! Aqui ó! Aqui embaixo! Oi! eu tô aqui no meio do povo. Sabe por que eu tô aqui? É porquê esse lugar nunca aparece direito na televisão!” (REGINA CASÉ, 0’13”, *show em Recife*, 2006)⁸⁴.

A imagem panorâmica é utilizada durante as apresentações dos artistas, com vistas a mostrar a performance deles no palco, os recursos mobilizados, a adesão do público no decorrer das apresentações e dar o tom de como foi realizada a apresentação.

Somado a isso, é de se destacar a frequência com que são utilizados planos fechados na plateia, cujo foco é o movimento corporal nas danças, o sorriso, o olhar atento para o palco, os rostos de pessoas gritando extasiadas pela entrada do artista e a emoção diante das apresentações (expressa, por vezes, por lágrimas e expressões faciais em sintonia com o tema tratado).

Percebemos que o público do show se inscreve na interação tanto como interlocutor para a apresentadora quanto para os artistas no palco e também participam do momento de emergência e composição das práticas. Assim, eles demarcam, por suas ações, sua presença no interior das práticas culturais.

Outros elementos que fazem parte dos aspectos formais dessas emissões são a forma peculiar de exibição das entrevistas do *Minha periferia* e dos shows *Central da Periferia* e sua inserção genérica (e aqui nos referimos aos gêneros e formatos televisivos). Sabemos que tais shows foram exibidos mensalmente, aos sábados e no

⁸⁴ Além do uso desse tipo de plano para afirmar o caráter agregador do show, a apresentadora ainda se vale das enquetes nas quais ela pergunta ao público sobre quais seriam as regiões periféricas de onde vieram — pontuando, com isso, que o show teria a capacidade de arrebanhar moradores de outras periferias da cidade.

período da tarde, enquanto o seu par no projeto midiático, o *Minha Periferia*, foi exibido semanalmente, aos domingos e à noite. Há, nesse modo de exibição, certa desarticulação entre as partes, pois, muito embora essas emissões façam parte de um mesmo projeto midiático, elas não respondem à mesma sequencialidade nem ocupam o mesmo espaço na grade de exibição da emissora.

A divergência entre a periodicidade e sequencialidade das emissões incide diretamente no interior do discurso do *Minha Periferia*, onde se encontram chamamentos e convocações, da parte da apresentadora, para que os telespectadores se “lembrem” que o show daquele mês será exibido na semana seguinte (vide análise do *Minha Periferia*).

O posicionamento dessas duas emissões na grade da emissora nos revela uma hibridização dos gêneros televisivos nesse projeto, afinal, o *Minha Periferia* foi inserido entre as emissões informativas da emissora; enquanto os shows *Central da Periferia* figuravam entre as emissões de entretenimento.

Aliás, há uma radicalização dessa mescla de gêneros que não se reporta somente à existência de dois programas de formatos diferentes como parte de um mesmo projeto: a mescla de elementos do entretenimento e do informativo acontece no interior mesmo de cada emissão, sinalizando que há prevalência de elementos de um e outro em cada formato — associando o *Minha Periferia* mais ao informativo e o *Central da periferia* pendendo para o entretenimento —, mas não pureza em sua conformação.

Isso porque, quando olharmos para as emissões dos shows, vemos que essa mescla dos gêneros é interna aos formatos, pois também nos shows, à semelhança do *Minha Periferia*, têm-se sequências de entrevistas e problematizações acerca de questões locais. Conjugadas às apresentações dos artistas no palco, são apresentados dados como índices de violência, pontuadas questões fortes que atravessam o cotidiano e descritas as relações que compõem a vida social nessas regiões. Mesmo durante os shows, quando predominam os elementos associados ao entretenimento, como a presença de uma plateia, de uma animadora do show, de artistas que trazem ao palco suas produções, além do convite ao engajamento nas danças e cantorias, cruzam-se elementos típicos do gênero informativo, como apresentação de dados e a fala testemunhal dos entrevistados no palco sobre os temas ali abordados.

Da mesma maneira, no *Minha Periferia*, abundam características associadas ao entretenimento até mesmo quando se prioriza o viés informativo, especialmente pela atuação da apresentadora, que conjuga tal grau de informalidade na aproximação dos entrevistados que chega a dançar e rebolar junto deles durante as entrevistas. Dessa forma, as emissões dos shows e das entrevistas do *Minha Periferia* se constituem como um formato híbrido, no qual as fronteiras entre o informativo e o entretenimento são fugidias e as características de um e outro se mesclam no decorrer das diversas formas de interação vividas. Pode-se, portanto, falar que esses produtos midiáticos se constituem num regime de mescla entre os gêneros informativo e entretenimento, e seus formatos são resultado do tensionamento das linhas do dispositivo com vistas a abrigar as formas alternativas de interação e composição do discurso ocorridas no seu interior.

Somado a isso, notamos também que a composição do tema e da abordagem das emissões é feita a partir da situação comunicativa entrecruzada com possibilidades de edição e composição discursiva proporcionadas pelos formatos e dispositivo adotados. Dessa maneira, para apreendermos o tratamento conferido às práticas culturais nesse projeto, analisamos um conjunto de emissões do *Minha Periferia*, nas quais se dá mais ênfase às práticas culturais e seu contexto de surgimento (destacando aqui que faremos essa análise seguindo a divisão em blocos temáticos, conforme apresentado no capítulo anterior), e quatro edições dos shows, nos quais as práticas são apresentadas em sua forma e na sua relação com outras práticas culturais.

Nesse capítulo V, ocupamo-nos da análise do *Minha periferia* para, no capítulo seguinte, analisarmos os shows *Central da Periferia*. Conforme já dissemos anteriormente, o *Minha Periferia* constitui-se de uma série de emissões componentes do projeto *Central da Periferia*, cuja exibição se deu sob a forma de inserções no programa dominical *Fantástico*. A introdução das emissões do *Minha Periferia* nesse programa era feita pela fala de seus apresentadores e nos revela como a emissora compreende seu produto, bem como diz das interpretações associadas ao tema contemplado por essas emissões. Pelos comentários introdutórios realizados pelos apresentadores do *Fantástico* (Glória Maria, Zeca Camargo, Renata Ceribelli e Pedro Bial), podemos depreender quatro tipos de tratamento conferidos à emissão e ao tema:

a) *Emissão como espaço de visibilidade ampliada:*

Em *Regina Casé mostra a cultura da periferia*, Zeca Camargo comenta que “chegou a hora de dar voz à periferia”, e atribui ao programa de Regina Casé o papel de fazer jus a essa necessidade. Mais adiante, na emissão *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, Pedro Bial explica que o lugar onde se passa a emissão é “aquele Brasil que nem sempre aparece na mídia”. Assume-se, assim, que a mídia, enquanto caixa de ressonância de questões do mundo social, pode tanto contribuir para trazer à tona quanto para obscurecer temas e atores sociais. Somado a isso, afirma ainda o lugar dessa emissão como diferenciado de emissões já realizadas, justamente, porque se propõe a exibir a perspectiva desse grupo que vem sendo relegado a segundo plano.

b) *Exaltação dos entrevistados e de suas produções:*

Nas emissões que contam com entrevistados famosos — à exceção daquela realizada com Priscila que, embora desconhecida, recebe elogios por ser uma campeã de karatê —, Glória Maria faz questão de destacar o caráter célebre dos entrevistados e situar sua origem, declarando que são advindos das regiões visitadas por Regina Casé. Ao fazer isso, Glória Maria atribui-lhes ainda maior valor não só pelo sucesso alcançado, mas por terem resistido às dificuldades sofridas antes da fama. É nesse quadro, por exemplo, que ela cita Elza Soares como aquela que “saiu da favela para brilhar no mundo da música” ou Mc Leozinho, que se tornou “a sensação do funk”. Vemos, portanto, que já nessas introduções são iniciados os processos de valorização e pontuação do lugar do entrevistado no curso da emissão.

c) *Posicionamento (espacial e simbólico) das regiões ditas de periferia:*

As emissões *Minha Periferia: Tiago Martins na favela do Vidigal*, *Minha Periferia: Morro do São Carlos, Rio de Janeiro* e *Minha Periferia* possuem um traço comum em suas introduções no *Fantástico*: em todas elas destaca-se e situa-se o ambiente visitado como “território de expedição”, “planeta periferia” e “um novo mundo”, respectivamente. Ao afirmar que essas regiões guardam tal grau de separação dos outros espaços da cidade, estabelece-se uma cisão profunda que afasta e distingue ainda mais esses lugares com relação aos outros âmbitos da cidade. Por singularizá-las com tanta ênfase, elas são convertidas num outro “planeta”, num outro “mundo”. Nesse quadro, falar em “expedição” (cf. Zeca Camargo) reforça a ideia de um desvendamento

do espaço do “Outro”: há de se descrever, categorizar e avaliar as formações sociais dessa outra ambiência (sem, necessariamente, levar em conta que ela faz parte da sociedade mais ampla). Sinaliza-se, com isso, que será ressaltada a singularidade e a diferença que esses lugares guardam com relação ao espaço social de onde se parte.

d) *Indicações (e aferições) sobre valor das práticas culturais:*

Em *O Batuque das Periferias, Minha Periferia: gente que faz arte, Periferia digital, Surfistas de Fortaleza e Minha Periferia: hip-hop no Morro da Madureira*, o destaque é dado às práticas que serão apresentadas e confere-se a elas certo valor (inclusive ao destacar o processo de “institucionalização” pelo qual algumas delas vêm passando, como o basquete de rua, organizado pela LIBBRA – Liga Brasileira de Basquete de Rua). Nesse movimento, apresenta-se o surf como “matéria que se aprende na escola” (Glória Maria); situa o basquete de rua como associado à LIBBRA; exalta a entrada da “periferia” na arte digital e destaca o valor de determinadas produções, ao dizer que o batuque apresentado “é batuque do bom!” (Zeca Camargo) ou que as apresentações dos grupos da *OPTC* e do *Balé Esperança* são feitos por “gente que faz arte”⁸⁵ (Zeca Camargo).

Vemos, com isso, que desde a introdução do quadro no *Fantástico*, há certo esforço em indicar o valor daquilo que vem a ser apresentado — o que permite (e confere) que essas emissões televisivas sejam tomadas como participantes dos processos de valorização das produções. Promove-se também a própria emissão, pois, ao mesmo tempo em que se chama a atenção para a qualidade das produções apresentadas, pontua-se a inovação contida no *Minha Periferia* ao colocar em cena esses outros interlocutores e suas produções. Reforça-se ainda o laço com o telespectador e o papel da emissão de “fazer saber/fazer ver”, ao convidá-lo para “ver” ou conhecer “quem são esses craques dos computadores” e qual é “o esporte que está fazendo a cabeça da periferia”.

A seguir, recuperamos a divisão em grupos temáticos proposta no capítulo metodológico (Capítulo IV) para melhor sistematizarmos a análise e as revelações do

⁸⁵ Pode-se, num primeiro momento, ao ler a frase, atentar-se para a ambiguidade contida nessa frase, na qual “fazer arte” pode ser interpretado como “fazer bagunça” ou “fazer trapalhadas”. No entanto, o tom utilizado pelo apresentador é elogioso para com os grupos e não conduz a essa leitura.

objeto. Vejamos, portanto, como se desenrolam as interações e composições discursivas nas emissões do *Minha Periferia*.

5.1 Emissão inaugural: apresentação do tema e dos formatos

Dedicamos um item exclusivo à primeira aparição do *Minha Periferia*, a emissão *Minha Periferia: Regina Casé apresenta a cultura da periferia*, porque nela são expostas as diretrizes dos dois produtos midiáticos que compõem o projeto *Central da Periferia*. Nessa emissão, indica-se o contexto de surgimento do projeto; o tratamento conferido às práticas culturais apresentadas; os atores convocados para compor o quadro de inserção dessas práticas e os elementos locais que nelas interferem.

a) Linhas gerais

Para indicar o panorama onde se insere o *Minha Periferia*, Regina Casé inicia a emissão exibindo algumas imagens do documentário “Falcão — Meninos do tráfico”⁸⁶, que havia sido transmitido, na semana anterior, no *Fantástico*. Depois disso, ela explica que a abordagem de seu programa terá um viés diferenciado daquele do documentário, pois no *Central da Periferia* pretende-se dar ênfase à “voz das periferias” e às produções culturais aí emergentes.

Nesse quadro, a apresentadora aponta que o objetivo do projeto *Central da Periferia* é “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). Para isso, Regina Casé propõe que se acompanhe as emissões do projeto *Central da periferia*:

Regina Casé: o *Central da Periferia* vai ser assim: de um lado todos esses grupos culturais, ONGs, todo mundo que tá fazendo a periferia ser ouvida, mas numa direção política, clara, e do outro lado as novas indústrias de entretenimento popular que pipocaram por todas as periferias do Brasil e que não precisam mais da grande mídia para ser ouvida, que faz o seu CD, vende o seu CD... (REGINA CASÉ, 2’58”)

⁸⁶ Esse documentário foi produzido por MV Bill e Celso Athayde, em parceria com a CUFA (Central Única das Favelas), e lançado no ano de 2006. Seu tema visava retratar a vida de jovens e crianças que trabalham para o tráfico de drogas.

Vemos que, para dar conta dessa dupla abordagem, o projeto foi desdobrado em dois formatos: o *Minha Periferia*, no qual se dá mais ênfase para essa vertente mais política, voltada para a atuação dos grupos sociais em atividades culturais⁸⁷; e os *shows Central da Periferia*, nos quais se traz à baila grupos de artistas e suas produções, reafirmando assim a emergência de produtos culturais nas regiões visitadas. Em ambos os formatos, há o entrecruzamento de características formais do gênero informativo e do entretenimento, de modo que esse projeto adquira uma conformação híbrida⁸⁸.

Aliás, exatamente por conta desse hibridismo, há, nessa emissão inaugural, grande esforço em ressaltar que esses dois formatos compõem, de fato, um projeto comum. Por conta disso, no interior dessa emissão, a apresentadora explica a dinâmica de exibição e inserção desses formatos na grade da emissora, mostra fragmentos de cada um deles (como forma de exemplificar o funcionamento interno de cada um) e reforça que o *Minha Periferia* será exibido semanalmente, no *Fantástico*, enquanto os shows serão transmitidos um sábado por mês, após o programa *Caldeirão do Huck*.

Ela justifica a relevância desses dois programas argumentando que eles trazem à cena novos elementos que podem ajudar a diversificar o repertório social:

Regina Casé: quando a gente anda pelas favelas de todo o Brasil, os mega sucessos, as músicas que todo mundo canta, todo mundo dança, os ídolos da molecada, nunca passaram por uma gravadora e, em geral, você nunca viu na televisão, nem ouviu no rádio, em cadeia nacional, nem nunca tá no jornal, nem na revista...

[...]

Regina Casé: a periferia é maioria! O centro é que tá por fora! O centro é a periferia da periferia! Agora, se você tá por fora e quer ficar por dentro, se você tá por dentro e quer ficar ainda mais, não perca, neste sábado, estreia do *Central da Periferia*, diretamente do Morro da Conceição, Recife, Pernambuco! (REGINA CASÉ, 4'15" e 4'49")

Dessa maneira, tais emissões se configuram como um espaço privilegiado para: (1) dar a ver um fenômeno recente que teria sido ofuscado pela mídia em geral; (2) inaugurar um espaço de troca e interlocução, no qual os moradores das regiões visitadas

⁸⁷ Para compor esse panorama proposto pela emissão são entrevistados cinco tipos de atores: (a) os fundadores dos projetos; (b) voluntários (professores, instrutores, técnicos, etc.); (c) moradores participantes dos projetos (majoritariamente jovens); (d) moradores e ex-moradores envolvidos em produções culturais (ligado a ONGs, como os músicos da *Eletrocooperativa*; ou artistas independentes, como Mc Leozinho) e (e) moradores da região visitada (cuja fala é, em grande medida, usada para conferir relevância aos projetos e ações culturais, descrever características locais e falar do cotidiano).

⁸⁸ Conforme será notado posteriormente, tanto nas entrevistas há certo o grau de informalidade na atuação da apresentadora e no tipo de relacionamento com os entrevistados, quanto nos shows tem-se uma visada informativa, na qual são cruzadas cenas de entrevistas feitas fora das apresentações e tematizações de questões problemáticas por parte da apresentadora (que cita dados e exibe fragmentos de falas de especialistas).

alcançariam uma nova forma de presença; (3) descrever como a emergência de grupos sociais pelo engajamento em produções culturais tem promovido alterações significativas na sua inserção social (a partir da abertura de possibilidades, que, conforme destaca a apresentadora, “em todas as periferias do Brasil surgiram grupos culturais usando todo tipo de arte para lutar por uma vida melhor” (REGINA CASÉ, 0’56”)); e, por fim, (4) caracterizar as produções derivadas desse envolvimento cultural.

b) Práticas culturais: características e construção do valor

Ao se propor a apresentar as práticas culturais locais e as produções que têm emergido nessas regiões, a emissão não só as descreve, como as categoriza e passa a situá-las num conjunto mais amplo de práticas (especialmente em face das produções que já tem espaço garantido nos meios de comunicação).

Consequentemente, no curso dessa emissão, emergem os primeiros argumentos a serem alçados para sustentar o valor e a relevância dessas práticas. O primeiro deles está associado à ideia de que essas práticas teriam um potencial positivo na organização dos modos de vida, pois proporcionam formas de se “lutar por uma vida melhor” (REGINA CASÉ, 0’57”). Cita-se, como caso exemplar, o grupo *Afrorregae* que, além de ter alcançado reconhecimento e visibilidade ao abrir um dos shows do *Rolling Stones*, criou uma via para o diálogo com uma instituição social, ao dar “uma aula de cultura para a polícia militar” (REGINA CASÉ, 1’06”).

Outro argumento se refere ao modo como tais práticas auxiliaram na organização dos moradores enquanto ator discursivo. A apresentadora ressalta que os moradores de regiões consideradas periféricas encontram-se tão organizados que, hoje, se veem em condições de dar “um papo reto”, não precisam de “intermediários”. Segundo ela, o grau de independência conquistado é tamanho que os próprios jovens e adolescentes formados em projetos sociais vêm atuando como multiplicadores (conforme afirma Zé Brown, ao dizer: “a primeira geração, hoje em dia, já tá dando aula para outra geração que vem, já tá formando” (ZÉ BROWN, 1’54”).

Somado a isso, Regina Casé coloca em xeque as noções de “centro” e “periferia”, indicando que haveria um quadro de subversão (e inversão) das polaridades (no dizer dela, “a periferia é maioria, o centro é que está por fora. O centro é a periferia da periferia!” (REGINA CASÉ, 4’49”). No limite, isso demonstra que a suposta

periferia teria alcançado tanto desenvolvimento e independência que fez borrar as fronteiras, de modo que ela já não poderia mais ser considerada como, de fato, periférica. Com isso, a apresentadora questiona o poder do suposto centro em ditar as regras para um ambiente sobre o qual ele não exerceria, atualmente, a mesma dominação e, portanto, o julgamento de relevância e valor das práticas estaria abalado.

Associado a essa reviravolta na definição desses conceitos, tem-se também o argumento “da maioria”, extensamente utilizado pela apresentadora, no qual, se a “maioria” gosta ou conhece (e aqui a maioria são os grupos periféricos) cabe ao “centro” (re)conhecê-lo. Se, em algum momento, podia-se alegar que essas produções não encontravam ressonância junto ao público de referência (ou seja, o público “central”), aqui ela afirma que elas são conhecidas por um grupo extenso e isso já seria suficiente para se rever os processos de valorização e reconhecimento das práticas⁸⁹.

Somado a essas revisões, outra questão se impõe: o lugar da grande mídia nesse processo de valorização e legitimação da prática. Aliás, o lugar da mídia comporta certa ambiguidade na fala da apresentadora. Ao mesmo tempo em que Regina Casé exalta a importância e expressividade que os circuitos independentes de circulação têm alcançado — divulgando produções de diversas regiões sem passar sob a égide de uma grande gravadora ou produtora—, ela não deixa de destacar a “invisibilidade” dessas produções na grande mídia. Mais do que isso, ela pontua que “aparecer na mídia” foi um importante passo na constituição do sucesso de bandas como *Calypso*, *Aviões do Forró* e *Racionais*. Portanto, ser conhecido pelos circuitos alternativos é um fenômeno, mas aparecer na grande mídia é uma consagração.

Nesse cenário, a consagração também pode vir pelo próprio projeto *Central da Periferia*, que, ao ser criado para “ampliar a voz de toda essa gente” (REGINA CASÉ, 2’22”) e mostrar “quem é que tá dentro e quem é que tá fora” (REGINA CASÉ, 2’24”), não só levanta a questão sobre o valor e relevância dessas práticas culturais, como faz repensar quais são os elementos e os critérios que podem conferir importância a essas práticas e abrir um espaço de visibilidade para elas na grande mídia.

Com essa perspectiva, a visibilidade midiática surge não só como espaço onde se diversifica o consumo cultural, como também se torna participante do processo de

⁸⁹ Mais adiante, veremos que há uma implicação direta desse tipo de argumento na definição do conceito de sucesso no interior da emissão.

categorização (e legitimação do valor) das produções⁹⁰. Vale destacar que isso ocorre não somente por conta do poder que a mídia goza na configuração dos espaços de visibilidade, mas também no seu poder de situar e classificar as produções culturais em face das demais produções da sociedade mais ampla.

c) Atuação da apresentadora

Regina Casé exerce um papel muito influente na organização da abordagem do projeto *Central da Periferia*. No curso dessa emissão, ela dá o tom do tratamento da temática principal, da organização da narrativa no interior de cada emissão do quadro e ainda como será alinhavado o conjunto das emissões que compõe o projeto.

Logo após citar o documentário *Falcão — Meninos do tráfico*, Regina Casé aponta a aparição de projetos culturais nas regiões consideradas de periferia, explicando que “em todas as periferias do Brasil surgiram grupos culturais usando todo tipo de arte para lutar por uma vida melhor” (REGINA CASÉ, 0’34) e destaca a importância desse fenômeno na veiculação do que ela denomina “a voz da periferia”.

Com esse ordenamento, ela delinea a abordagem do programa e indica que se pretende descrever a presença das ONGs — a partir dos ganhos materiais e simbólicos advindos dessas atuações (especialmente no âmbito cultural). Partindo dessa perspectiva, a emissão acaba por conduzir à interpretação de que o investimento em projetos culturais teria a capacidade de promover mudanças sociais. Desse modo, a conformação da narrativa dessa emissão procura dar a ver essa movimentação no campo cultural a partir dos “ganhos” daí derivados.

Nessa emissão analisada, é recorrente o uso do recurso de fluxo para encadear as falas da apresentadora, dos fundadores e voluntários de ONGs e jovens participantes. Em tais momentos, cria-se um conjunto de dizeres no qual se tem uma variedade de posições sobre a presença das ONGs e se pontua questões associadas ao tema do projeto *Central da Periferia*. O exemplo mais significativo é o emaranhado de falas em que vários fundadores e participantes de ONGs comentam sobre o caráter controverso da

⁹⁰ Recordemos a posição de Canclini que, já em *Culturas Híbridas* (1998), identifica a atuação da televisão na caracterização do que é arte e deve ser visto e também do modo como as visitas guiadas nos museus e as interpretações das obras proposta pelos meios de comunicação interferem na relação entre público e obra. Vemos, no decorrer da análise, um aprofundamento desse processo de caracterização porque ele evolui (declarada e incisivamente) para a participação dos meios de comunicação nos processos contemporâneos de valorização das práticas culturais.

atuação das ONGs, mas, ao final, arremata-se o fluxo pela fala da apresentadora, afirmando que, a despeito das controvérsias e dificuldades, a presença das ONGs gera um saldo positivo.

Faz-se uso também do recurso de testemunha por meio de imagens que enfocam o cotidiano — como mulheres conversando na soleira das portas, pessoas passando nas ruas e crianças brincando —, valorizando o prosaico e dando a ver o caráter ordinário das ações (interessante notar que essas imagens criam um contraponto às imagens do documentário citadas no início da emissão, o que demonstra, no nível imagético, a diferença da abordagem proposta por esse projeto).

Já a organização da abordagem temática pode ser notada pela postura da apresentadora e pela cadência com que são organizados os fragmentos de entrevista a partir do fio condutor oferecido por ela. Isso pode ser observado logo no início da emissão, quando ela cita o rebuliço que o documentário *Falcão — Meninos do Tráfico* teria causado por conta da força das imagens e da abordagem ali apresentada. Como forma de justificar a crueza das imagens que compõem essa produção, aparece um fragmento de entrevista, no qual um dos documentaristas, MV Bill, explica que essa produção foi feita com a intenção de “modificar e salvar a vida de algumas pessoas” (MV BILL, 0’27”). Encadeada com essa fala, surge Regina Casé na tela, contando que os produtores do documentário são também fundadores da CUFA (Central Única das Favelas), uma organização que tem desenvolvido projetos culturais e acrescenta que, “assim como a CUFA, em todas as periferias do Brasil surgiram grupos culturais usando todo tipo de arte para lutar por uma vida melhor” (REGINA CASÉ, 0’34”). Após essa sequência, são exibidos fragmentos de falas de entrevistados pontuados por intervenções da apresentadora nos quais ela afirma, com bastante ênfase, a importância dessa movimentação no panorama cultural:

Regina Casé: *eu não tenho dúvida* de que a novidade mais importante da cultura brasileira nos anos 90 foi o aparecimento da voz da periferia falando bem alto e em todos os lugares.
(REGINA CASÉ, 2’09”)

Com isso, Regina Casé não só afirma o valor da “voz da periferia” na cultura brasileira, como atribui a si mesma uma posição ímpar para conferir valor e relevância aos fenômenos sociais. Somado a isso, pode-se ressaltar a atuação de Regina Casé na organização do ambiente da interação, pois ela orchestra ações (por exemplo, ao convidar o grupo de crianças em São Paulo a cantar e dançar a música de Mc Marcinho,

do Rio de Janeiro) e se vale dos elementos presentes para a confirmação de sua visada. Também nesses momentos, vemos emergir uma outra característica da apresentadora: a informalidade. Essa característica aparece pelas vestimentas (um macacão com estampa militar verde, chapéu e óculos escuros), pela gestualidade expansiva e pela irreverência, manifesta ao cantar, dançar e rir com os entrevistados.

Há ainda uma forma de ligação singular com o telespectador. Nessa emissão, o telespectador é a principal referência de interlocutor da apresentadora, pois a emissão está, quase que inteiramente, voltada para a apresentação do quadro e a descrição do modo de funcionamento dos produtos midiáticos que compõem o projeto. Assim, repetidas vezes, ela encara a câmera e chama o telespectador a acompanhar as emissões:

Regina Casé: a periferia é maioria, o centro é que tá por fora. O centro é a periferia da periferia. Agora, *se você tá por fora e quer ficar por dentro, se tá por dentro e quer ficar ainda mais, não perca*, neste sábado, a estreia do *Central da Periferia*, diretamente do Morro da Conceição, no Recife, Pernambuco! (REGINA CASÉ, 4'49")

Também percebemos que a apresentadora, além de se direcionar para a câmera, usa algumas interjeições (“oi”, “olha” ou “ai”) para atrair a atenção dos telespectadores, como ocorre nos fragmentos abaixo:

Regina Casé: *Então, oi!* O *Central da periferia* é esse programa que a gente vai mostrar a partir de sábado. Ele surgiu exatamente para isso, 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 da gente saber quem é que tá dentro e quem é que tá fora! (REGINA CASÉ, 2'22")

Regina Casé: *olha, eu vou dar um exemplo pra vocês:* o funk carioca. O pessoal diz que é só do Rio? Mentira! Tá estourado no Brasil inteiro. O Mc Marcinho, que nunca gravou um CD por nenhuma gravadora, que se vai numa loja e diz “quero um CD do Mc Marcinho” não existe, só se você comprar no baile, você quer ver aqui em São Paulo como é que tá? [*a partir de agora volta-se para um grupo de crianças que a rodeia*] Vocês conhecem o Mc Marcinho? (REGINA CASÉ, 3'22")

Nesses momentos de interpelação, a apresentadora acaba por constituir um lugar para o seu interlocutor, no qual ela tenta mapear as sensações vividas por eles diante do documentário supracitado e supõe que eles talvez não conheçam as músicas de sucesso (e nem mesmo gostem delas). Partindo dessas suposições, ela os convida a assistir à emissão para que eles “conheçam” o que se passa nessas regiões. Desse modo, as emissões gravadas por ela cumpririam uma função de “fazer saber” e auxiliar os

telespectadores a tomar conhecimento sobre o que se passa em outros ambientes sociais (supondo, indiretamente, que eles não fazem parte do grupo ali mostrado):

Regina Casé: há duas semanas *você viu aqui no Fantástico o documentário do Falcão. Até hoje todo mundo tá falando disso... não sei se você gostou ou não gostou e como isso bateu você, mas o importante é que isso é uma coisa muito nova... (REGINA CASÉ, 0'11")*

Regina Casé: *Aí, não conhece? A maioria conhece! (REGINA CASÉ, 3'57")*

Regina Casé: quando a gente anda pelas favelas de todo o Brasil, os mega sucessos, as músicas que todo mundo canta, todo mundo dança, os ídolos da molecada, nunca passaram por uma grande gravadora e, em geral, *você nunca viu na televisão, nem ouviu no rádio, em cadeia nacional, nem nunca tá no jornal nem na revista (REGINA CASÉ, 4'15")*

Regina Casé: (...) *Mesmo que você não goste de nada do que você viu, nem do que a gente ainda vai mostrar, vê, não deixa de ver não! A gente não quer que ninguém goste disso, desses lugares, dessas pessoas, só acha que não dá para ignorar o que a maioria gosta, e viva a maioria! (REGINA CASÉ, 5'37")*

Além disso, percebemos que as formas de referência ao telespectador acontecem, nessa emissão, com mais frequência pela formulação “você”, enquanto que ela se refere a si mesma e aos produtores da emissão como “a gente” e, o público dessas práticas são tomados como “a maioria”⁹¹.

d) Desencaixes

Nessa emissão, justamente porque se trata da apresentação da linha editorial do quadro, há poucos momentos de entrevista ou posicionamento dos entrevistados diante da apresentadora. A bem dizer a verdade, aparecem apenas alguns segundos de falas para reafirmar aquilo que foi dito pela apresentadora. Dessa maneira, ao reconhecermos o caráter editado, descritivo e homogêneo do discurso proferido pela apresentadora, sem interferências de entrevistados, não encontramos desencaixes a serem relatados com mais detalhes.

⁹¹ Interessante notar que essa referência de que o público e os artistas são considerados como “maioria” atua não só como uma forma de ampliar sua relevância pela generalização, como também se converte num argumento de valor, em que o sucesso em grandes escalas tem valor por si.

5.2 Emissões com entrevistados célebres e em ascensão

Aqui agrupamos as emissões cujos entrevistados são reconhecidos pelo público graças à sua atuação profissional. As emissões são: *Tiago Martins na favela do Vidigal*; *Elza Soares volta às origens*; *Mc Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé*; *Douglas Silva apresenta sua periferia*; *Minha Periferia: morro do São Carlos, Rio de Janeiro* (com Luiz Melodia); *Popó apresenta a Baixa de Quintas*; *Bucheche mostra o Morro do Coronel*. Logo abaixo, uma breve descrição delas:

a. *Tiago Martins na favela do Vidigal*

Regina Casé entrevista o ator Tiago Martins, que atuou na televisão pela primeira vez na novela *Belíssima*, em 2006. Ele apresenta Regina Casé a seus amigos e familiares e conta sobre a vida no morro. Na entrevista, cita-se o projeto *Nós do Morro*, que trabalha com a formação profissional em teatro e televisão, onde Tiago se formou.

b. *Elza Soares volta às origens*

O foco é a vida da cantora antes da fama. A narrativa é tecida a partir de elementos ambientais atuais conjugados a fatos marcantes de sua carreira. São recuperadas as relações com a Escola de Samba Padre Miguel; uma discussão com Ary Barroso antes da sua apresentação no show de calouros que a consagrou, e questões ligadas ao preconceito, pobreza e fome.

c. *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*

Regina Casé entrevista Mc Leozinho para saber como a música “Se ela dança, eu danço” se tornou um sucesso. Aqui, pretende-se reafirmar o lugar de sucesso da música (tanto no Morro do Caranguejo, quanto em outras regiões) e desvendar o quê fez dela um *hit*. Fala-se ainda sobre as formas de circulação da produção, suas características e os critérios de avaliação.

d. *Douglas Silva apresenta sua periferia*

O foco da emissão é a biografia do artista cruzada com papéis vividos por ele no cinema e na TV. Regina Casé e Douglas Silva falam sobre a ausência do pai, as amizades da infância, as dificuldades financeiras, as precárias condições de vida e o

preconceito. Nessa emissão, a chave para o sucesso, além da perseverança e do trabalho, é Marcela, professora de teatro de um projeto social, que o descobriu.

e. Minha Periferia: Morro do São Carlos, Rio de Janeiro

Nessa emissão, busca-se apresentar o Morro do São Carlos (ou Estácio) a partir de suas particularidades (como “o menor short de todas as periferias”, “a criatividade capilar”, “o bigode descolorido”, etc.) e contar parte da biografia de Luiz Melodia que morou ali antes da fama. É pela narração dessas características, entremeada pela história do compositor, que se chega ao tema das práticas culturais locais.

f. Popó apresenta a Baixa de Quintas

Regina Casé vai até a Baixa de Quintas, em Salvador, para entrevistar Popó sobre sua carreira, premiações e lugares que marcaram sua infância. Ele fala sobre o alcoolismo do pai, a precariedade de condições da casa onde morava com sua família, a impossibilidade de conciliar o boxe com a escola, a sua perseverança e resistência e as mudanças que o boxe trouxe para sua vida.

g. Buchecha mostra o Morro do Coronel

Nessa emissão, são lembradas passagens da vida do cantor e apresentadas histórias de seus amigos. A questão da valorização das práticas culturais ganha força quando Regina Casé elogia a produção da dupla *Claudininho e Buchecha*, na qual temas diversos da crítica social são abordados e é divulgada uma visão positiva do morro.

a) Linhas de intersecção

Nesse conjunto de emissões, são partilhadas a forma de introdução dos entrevistados por Regina Casé; a organização do ambiente da interação, que se dá pela correlação entre elementos ambientais e passagens da vida do entrevistado; a construção do lugar do artista, na qual se destaca seu potencial de superação de barreiras e entraves sociais, bem como a tematização de questões fortes (violência, fome, preconceito, etc.) entrelaçados com histórias da vida do entrevistado.

Ao introduzir os artistas na emissão, Regina Casé brinca com o telespectador ao dar “pistas” sobre quem seriam os entrevistados antes de mostrá-los na tela (a

despeito de, na maioria das vezes, o nome deles já ter sido revelado pelos apresentadores do *Fantástico*). Nessas indicações, ela faz elogios ao entrevistado e à sua produção (ou atividade) e sinaliza que são pessoas tão conhecidas que podem ser descobertas por esses indícios.

A apresentadora destaca também que, com o sucesso alcançado, seus entrevistados adquiriram a habilidade de transitar entre os diversos espaços da cidade, como fica explícito na apresentação de Tiago Martins. Antes de introduzi-lo em cena, surgem imagens de praias do Leblon conjugadas com imagens do morro do Vidigal. Durante esse jogo de imagens, Regina Casé explica que, enquanto Leblon e Ipanema são as regiões mais caras do Rio de Janeiro, ali, onde ela está, no morro do Vidigal, o aluguel custaria de 180 a 600 reais. Logo em seguida, ela aparece abraçada com o ator e comenta que “bem no meio, entre o morro e o asfalto, ele, Tiago Martins” (REGINA CASÉ, 1’06”, *Tiago Martins na favela do Vidigal*, 2006).

Na constituição das histórias de vida, o ambiente da interação ocupa importância salutar. Seus elementos ganham, frequentemente, relevo a partir das lembranças do artista. Desse modo, tais elementos exercem uma influência tanto no curso da interação, por conta de seu potencial de atração dos interlocutores, como na composição da narrativa do lugar, posto que eles passam a ser revestidos de sentido e a fazer parte da tessitura narrativa da emissão. É assim que a placa com o nome da rua “Oswaldo Melodia” ganha destaque quando Regina Casé entrevista Luiz Melodia. Ela pede um close da placa para a câmera e fala, exultante, que o “Melodia da placa” é o pai do entrevistado daquela emissão, invertendo, por alguns instantes, o eixo de atenção da câmera, deslocando o foco dos interlocutores.

Nessas emissões, há duas formas de composição da biografia do artista articulada com o ambiente: uma, destaca eventos do passado e a forma como essa vivência afetou-lhes a produção e é feita com entrevistados que não moram mais nas suas regiões de origem (como ocorre com Elza Soares, Luiz Melodia, Douglas Silva, Buchecha e Popó); e a outra, calcada no cotidiano e na relação com a população local, aparece nas entrevistas com Tiago Martins e Mc Leozinho, que ainda moram por ali.

Com Luiz Melodia e Elza Soares, a correlação entre as lembranças do artista e imagens do ambiente atual é feita por meio de comparações, com vistas a atualizar a memória do lugar. Quando Luiz Melodia e Regina Casé estão numa rua, rodeadas de pequenas casas, o compositor relembra que jogava futebol próximo dali e conta que sua

brincadeira favorita era soltar pipa. Ao dizer isso, surge na tela uma imagem atual de um garoto soltando pipa em uma laje. Com essa composição, na qual se capta uma imagem do presente, cruza-a e mescla-a a uma narrativa do passado, realiza-se um movimento de descolamento do tempo presente da imagem com vistas a vivificar o passado. Mais do que ilustrar a fala do artista, realiza-se uma atualização dos modos de vida. Mostra-se que é possível traçar paralelos entre passado e presente e que alguns elementos que compõem as formas de vida naquele ambiente perduram.

Com Elza Soares esse cruzamento de referências acontece de duas formas: combinando ações cotidianas dos moradores no presente com ações que remetem ao passado da artista, e cruzando eventos marcantes da carreira dela com fatores ainda presentes na vida dos moradores daquela região. Essa mescla do presente com o passado ocorre na remissão a elementos concretos, como no comentário em que ela nota ter sido tão magra quanto uma das meninas da região, e com relação a elementos imateriais, como o preconceito sofrido pelos moradores dessas regiões na busca por emprego, exatamente como ela recorda ter vivenciado.

As recordações de Elza Soares são acionadas também pela utilização de objetos trazidos à cena pela apresentadora, como fotografias antigas da cantora, conjugados à encenação de ações semelhantes no momento presente — cujo exemplo mais significativo ocorre quando aparece na tela uma foto da cantora lavando roupas e é feito um corte para uma cena atual de Regina Casé próxima a uma jovem, chamada Daniele, lavando roupas num tanque, enquanto a apresentadora diz ao telespectador que a entrevistada do dia era igual à Daniele e empreendia as mesmas ações, confirmando, por meio de fotos, a permanência de certas atividades.

Há ainda certo destaque a possíveis afetações que os artistas teriam exercido nas regiões onde viveram, chegando, no limite, a falar numa forma alternativa de presença a despeito deles terem se mudado dessas regiões (conforme ocorre quando Regina Casé, ao conhecer a casa onde Luiz Melodia escrevia suas composições, afirma que ali há de ter muito “axé”, como vestígio daquela época).

Nota-se também que a caracterização do ambiente não é feita sem reposicionar os elementos e os interlocutores; afinal, o lugar dos artistas na interação é construído numa associação entre o ambiente onde viveram, fatos importantes de suas vidas, suas produções e o seu *status* atual. Exemplo disso é a entrevista com Buchecha, quando Regina Casé traz para dentro da interação fragmentos de suas composições que citam

elementos da sua região de origem como forma de mostrar o quanto o passado e o ambiente do morro povoam a produção do artista⁹².

Com Douglas Silva, a conjugação do passado com o presente e suas comparações é complexificada, pois a emissão passa a cruzar não só elementos da vida do artista como também histórias de personagens encenados por ele em seriados e filmes e fragmentos do *making off*. Isso pode ser visto na discussão sobre a paternidade, quando é revelado que nem o ator nem seus irmãos conheceram seus pais e cruzam-se imagens de um dos seus personagens, Acerola, do seriado *Cidade dos Homens*, que aconselha o amigo Laranjinha a assumir a paternidade do filho.

Na entrevista com Popó, os elementos ambientais ganham força na medida em que representam as barreiras enfrentadas para chegar ao sucesso. Mostra-se assim a casa pobre e insalubre onde ele vivia; um grupo de rapazes construindo uma laje que o fazem recordar a época em que ele ajudava os vizinhos para conseguir algum dinheiro; e a escola da região, lugar onde ele confia à apresentadora que abandonou os estudos na quarta série do antigo primário para prosseguir no boxe e comenta, com pesar, que era bom aluno e gostava de matemática.

Com Mc Leozinho e Tiago Martins, a apresentação do ambiente e a correlação deste com elementos de suas vidas ocorrem de um modo um pouco diferenciado: porque eles ainda moram naquela região, suas vidas e o cotidiano do morro mantêm uma forma de afetação mais imediata. Isso pode ser observado quando Mc Leozinho apresenta a Regina Casé as pessoas com quem ele trabalha para viabilizar a organização dos shows e veicular suas músicas. Com Tiago Martins, essa ligação emerge quando ele conta que continua no projeto *Nós do Morro* e fala do orgulho que sente por morar nessa região, destacando seu envolvimento com a comunidade local. Nas palavras do ator: “a gente se orgulha muito de morar onde a gente mora, sabe. Isso aqui é nosso porto seguro, nossa casa. Se mexer vai ter que botar no lugar porque isso aqui é nosso” (TIAGO MARTINS, 3’51”, *Tiago Martins na favela do Vidigal*, 2006).

Conjugada a essa emergência de passagens da vida e lembranças marcantes relatadas, surgem temas mais gerais que atravessaram a vida dos entrevistados e que, em alguma medida, fazem parte da vida local. Aborda-se temas duros, relativos à fome,

⁹² Ela pede a ele que cante músicas nas quais ele havia citado o Morro do Coronel e descrito elementos locais. Buchecha cita tanto a composição que repete “é o congo” (nome alternativo para se referir ao Morro do Coronel) no seu refrão, quanto a música que ele e Mc Cremoso compuseram em homenagem ao morro, chamada “Barca da Paz”, dando a ver, com isso, a afetação dos elementos ambientais na construção da sua produção.

preconceito, discriminação, precariedade das condições de moradia e toda sorte de barreiras estruturais, e também temas ligados à descrição das formas de vida local, o mundo do trabalho, o orgulho de se morar ali e a presença das ONGs.

A questão da violência aparece na entrevista com Tiago Martins, tangenciando a vida do ator e de sua família, marcando tanto suas voltas para casa na madrugada (nas quais ele sempre cantarola para “avisar” que está passando e evitar “sustos”) quanto o incidente com seu irmão, que foi vítima de uma bala perdida. Nessa emissão, a violência não é tratada como um problema em si, mas no potencial que ela tem de impulsionar modos de agir e instaurar hábitos (afinal é por conta dela que o ator se acostumou a cantarolar durante a volta para casa) e também de criar laços com a comunidade local, já que participar da ONG *Nós do Morro* lhes permitiria, do ponto de vista do ator, alterar esse quadro. Tal ligação com o local é também percebida pela fala supracitada do ator Tiago Martins, na qual ele expressa sua forte ligação com o morro e seu desejo de “protegê-lo”⁹³ das intervenções externas. Assim, reforça-se a noção de pertencimento ao lugar e compromisso com a comunidade local e, ainda, deixa subjacente à sua fala a ideia de que é preciso dar continuidade às ações (ainda que no nível individual) para se alterar condições presentes na vida coletiva. Dessa forma, a violência aparece pelo poder que ela teria de reorganizar o curso das ações.

O preconceito surge na emissão com Douglas Silva, quando ele conta da primeira vez que o sentiu ao ir à zona sul do Rio de Janeiro. Ele explica que embora já soubesse que havia preconceito pelo relato dos colegas, nunca havia *vivido* aquela experiência. Ele recorda que, ao andar pela cidade, ouvia o barulho dos motoristas travando as portas do carro (num som de “clec”) e dos vidros sendo suspensos (som de “vrum”). Nessa situação, o som lhe comunicava que ele não era bem visto e tornou-se perceptível que a sua presença ativava uma cadeia de reações. Além da agressividade

⁹³ Conforme discutido no Capítulo I, assumir-se morador de favela se tornou uma categoria de pertencimento, pois correlaciona indivíduos que compartilham histórias de vida, ambiente, cotidiano e experiências semelhantes no relacionamento social e na inscrição de suas formas de presença na cidade. Essa construção de uma categoria de pertencimento ganha relevo porque oferece a base necessária para a constituição de certa unidade para a promoção de atividades e revalorização da imagem do grupo. Além disso, ela auxilia nos processos de tematização das questões e valorização das práticas culturais desses grupos pois, além de facilitar sua difusão e acesso, contribui para a circulação de novas referências sobre esses espaços e também sobre as diferentes formas de atuação de seus moradores. Aliás, isso é destacado claramente por Tiago Martins, quem diz “as pessoas me veem muito como ‘símbolo da favela’. A gente tá levando o nome da favela pra fora. As pessoas quando me veem na rua tem muito disso...[falam] ‘Carvalho, Vidigal!’, ‘beleza, Vidigal!’, isso me deixa muito feliz porque a gente tá mostrando a nossa realidade” (TIAGO MARTINS, 7’47”, *Minha Periferia: Tiago Martins mostra a Favela do Vidigal*, 2006).

dos gestos, fala-se também da crueza do encontro com o outro e do sofrimento daí derivado, conforme conta Elza Soares sobre sua discussão com Ary Barroso:

Elza Soares: eu acho que o pobre é olhado de uma maneira tão esquisita que ninguém olha para o pobre de uma maneira decente. Aí quando ele [Ary Barroso] viu aquilo muito magro [*referindo-se a si mesma*] e ficou olhando, falou: “o quê que você veio fazer aqui?”. Eu falei: “Sr. Ary, eu sempre soube que quem vem aqui canta, que aqui é um programa de calouros”. Aí ele disse: “e quem disse que você canta?”. E eu disse: “eu sei que eu canto”. Aí ele disse: “então me responda, de que planeta você veio?”. Regina, foi aquilo tudo de raiva, e eu disse a ele: “do mesmo planeta que o seu” e ele disse: “e qual é o meu planeta?” e eu disse: “fome” (ELZA SOARES, 2^o33”, *Elza Soares volta às origens*, 2006).

Ao contar essa passagem, Elza Soares fica irritada com a lembrança, olha para Regina Casé buscando cumplicidade e explica a sua interpretação do ocorrido: para ela, o pobre não é tratado decentemente. Associada a esse desrespeito para com os pobres, Elza Soares comenta ainda das dificuldades que havia à sua época de encontrar bons empregos, pois os moradores de regiões como a sua eram logo descartados ao darem seus endereços ou no ato da entrevista, porque se exigia “boa aparência” — o que, para ela, podia ser traduzido por “não ser negro”.

Ao mesmo tempo em que o mundo do trabalho surge atravessado pela discriminação e preconceito, ele também aparece, em outros momentos, como uma via para se alcançar novos espaços nas relações. É com essa visada que se trata a carreira dos entrevistados: ser um cantor, ator, boxeador ou compositor se tornaram vias de ascensão social. O trabalho é tratado tanto como meio pelo qual eles encontram novas formas de inserção e trânsito no tecido social (como fica explícito pela fala da apresentadora sobre Tiago Martins, na qual ela explica que ele alcançou condições de transitar pelos dois ambientes) quanto formas de povoar o referencial simbólico da sociedade mais ampla com referências diversificadas (como teriam conseguido Buchecha ou Mc Leozinho com suas produções musicais).

É nesse cenário que a posição de Guti Fraga, fundador do projeto *Nós do morro* ganha relevo: ele explica que o objetivo do projeto é que todos possam viver de seu trabalho com a arte e atuações artísticas passem a figurar no leque de opções dos moradores de regiões de periferia. Nesse quadro, as ONGs atuam na profissionalização dos jovens dessas regiões para que eles ocupem outras posições no mundo do trabalho. Com isso, atribui-se centralidade à atuação das ONGs no

desenvolvimento social dessas regiões e de seus moradores, dando às ações externas um potencial engendrador de mudanças.

Essa visada que reforça o lugar das ONGs é retomada ao tratar da carreira de Douglas Silva. O ator destaca o papel da sua professora de teatro, Marcela, que teria descoberto seu talento e lhe ajudado a ingressar na arte cênica. Entrecruzada a essa cena, aparecem imagens do *making off* de um filme no qual Douglas Silva, ainda criança, diz que vai continuar trabalhando com filmes, mais e mais, para poder comprar uma casa para sua família e sair do morro. Quando a imagem retorna para o presente da entrevista, ele conta que, diversas vezes, recorreu aos vizinhos para conseguir alimento para si e seus irmãos e recorda que, desde muito jovem, queria fazer algo que alterasse o quadro de dor e falta a que ele e sua família estavam expostos.

Conjugada a tais cenas, podemos associar a entrevista com Popó quando ele mostra a casa onde morou — na qual, tanto a fala dos interlocutores quanto as imagens deixam explícita a precariedade de condições em que ele e sua família viviam — e também a entrevista com Tiago Martins, na qual o ator conta, orgulhoso, que comprou um apartamento no morro para morar com sua família. Desse conjunto de cenas, percebemos que a moradia, mais do que simplesmente um lugar para habitar e viver, é a expressão das condições materiais do passado e do presente e permite ainda mostrar os progressos conquistados advindos do sucesso profissional.

Nas entrelinhas da entrevista com Douglas Silva, fica dito que, para se esperar mudanças, é preciso planejar ações. Assim, é na atividade que se fiam novas opções. Todavia, na sequência da entrevista, vemos emergir a ideia de que, embora as ações sejam fundamentais para a conquista do sucesso, elas só conseguem se firmar se estiverem em confluência com a abertura de oportunidades. É explicando, indiretamente, essa necessidade de ação conjunta que Regina Casé afirma, ao final dessa emissão, que é impossível dimensionar quantos garotos vivem a mesma situação que a Douglas Silva vivia e que “não tiveram uma Marcela para achar” (REGINA CASÉ, 8’25”, *Douglas Silva apresenta a sua periferia*, 2006).

Com isso, atribui-se um papel chave à ação de pessoas que não pertencem ao morro no desenvolvimento individual de moradores dessas regiões. Fica implícito que, na ausência de Marcela, não haveria a oportunidade de crescimento. Assim, o lugar do artista passa a ser construído tanto a partir da ideia de superação de entraves estruturais

quanto pelo papel crucial de agentes externos na acolhida e introdução desses jovens em novos espaços.

Por outro lado, não se fala em fatores facilitadores do sucesso durante a narrativa da história de vida de *todos* os entrevistados famosos. De fato, há três perfis de entrevistados: os que alcançaram fama pela genialidade e atribui-se exclusivamente a eles o sucesso (caso de Luiz Melodia, Elza Soares, Buchecha e Popó); os que foram, em alguma medida, “descobertos” por projetos sociais que viabilizaram sua ascensão (Douglas Silva e Tiago Martins) e aquele que está em vias de conquistar o seu espaço por esforço individual, Mc Leozinho.

No entanto, em todos os perfis, os entrevistados ocupam um duplo papel no curso da narrativa: ao mesmo tempo em que são exaltados pela sua capacidade de superar obstáculos, valorizando-os, assim, individualmente, suas características são descritas, por vezes, como traços comuns aos moradores dessas regiões, apontando-lhes como representantes de uma coletividade. Ou seja, parte-se de casos individuais relatados pelos artistas para se dizer de características e situações que atravessam o coletivo.

A generalização com vistas à construção do perfil do morador de periferia aparece na entrevista com Tiago Martins, quando ele comenta da responsabilidade que sente ao ser reconhecido na rua e exaltado pelos moradores do morro como alguém capaz de representá-los para a sociedade mais ampla. Ele explica que, diante disso, ele não pode “vacilar” porque, se cometer erros, o comentário geral seria de que atitudes incorretas já eram esperadas de pessoas advindas da sua região (tornando, assim, um “mau exemplo” que teria o poder de validar o preconceito). Além disso, conforme Guti Fraga, jovens como Tiago, por alcançarem novos espaços, são um exemplo de sucesso e acabam por influenciar outros jovens da sua geração.

A apresentação de um problema marcante na vida do entrevistado com vistas à tematizá-lo como um problema geral aparece na entrevista com Douglas Silva, sobre a paternidade. O ator conta que nem ele, nem os irmãos conheceram os respectivos pais e, logo após sua fala, aparecem cenas do seriado *Cidade dos Homens*, no qual seu personagem é procurado por seu melhor amigo para pedir conselhos se ele deve ou não assumir a paternidade do filho. Em meio a essa questão a apresentadora lhe pergunta se ele sabe o porquê de haver tantas ausências de pais nas periferias e qual conselho ele daria a um filho, ao que ele responde que o aconselharia a ser um pai presente.

Vemos, com isso, que o salto do quadro individual para uma abordagem mais ampla é feita em duas etapas: (1) a exposição passional e individual do problema e (2) ampliação do âmbito de afetação, ou seja, o problema apresentado por Regina Casé e pelo entrevistado passa a ser exemplo de uma situação que se reproduz na vida de outras pessoas, tornando sua problematização relevante. Nessa primeira etapa da constituição do tema, a emoção ganha importância salutar, pois é aprendendo a senti-la e a expressá-la que o problema se torna narrável aos demais. Já a ampliação do âmbito de afetação vem tanto pela fala generalista da apresentadora quanto pelo uso de cenas que compõem produtos televisivos e cinematográficos ficcionais. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que Douglas Silva aparece expressando a dor de se viver a ausência do pai, a apresentadora coloca em questão que motivos levariam os pais a abdicarem de seu papel com tanta frequência em tais regiões, dando, com isso, uma configuração à temática que ultrapassa o nível individual.

Por fim, além do momento da interação com os entrevistados se mostrar rico para abordar questões problemáticas locais e caracterizar o ambiente, ele também permite, como veremos a seguir, a caracterização das práticas culturais locais e a construção do argumento em favor da valorização delas, em especial a partir da definição de *sucesso* construída nessas emissões.

b) Práticas culturais: características e construção do valor

Na introdução dos entrevistados no *Fantástico*, eles são descritos por qualificativos ligados ao seu grau de sucesso. Emergem, associados a certos perfis, níveis distintos de sucesso: o *consagrado*, que é tomado como inquestionável (no qual se encaixam Elza Soares, Luiz Melodia, Douglas Silva, Popó e Buchecha) e um tipo de sucesso inferior, o *sucesso recente*, cuja sustentação está mais associada à produção de sucesso do que ao artista propriamente dito (conforme ocorre com Mc Leozinho, considerado a “grande sensação do funk” (GLÓRIA MARIA, 0’00”, *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006)).

O primeiro grupo possui um sucesso consolidado e suas produções são tomadas como referências facilmente reconhecíveis. No entanto, eles não são descritos a partir de suas produções — ao contrário disso, suas obras são acionadas pelo papel que exercem na constituição da carreira do entrevistado. Assim, as produções passam a fazer

parte da narrativa da vida do artista pelo potencial de remissão ao passado, são obras marcadas por seu contexto de surgimento e dizem da consolidação dos gêneros aos quais os artistas fazem parte. Isso ocorre com a música *Pérola Negra*, de Luiz Melodia, quando ele conta que não imaginava o papel que ela teria no conjunto de sua obra; ou ainda da relevância atribuída ao samba enredo “Roda gira! Gira roda!”, puxado por Elza Soares, em 1974, que alçou a *Escola de Samba Padre Miguel* ao conjunto das grandes escolas de samba⁹⁴.

No segundo grupo, as produções são tomadas como responsáveis pela fama do artista e, nesses casos, sucesso é, antes de mais nada, ser reconhecido pelo público. Quanto mais visibilidade suas produções tiverem, mais fama é atribuída ao artista. Esse esquema aparece na entrevista com Mc Leozinho, quando Regina Casé comenta que a música “Se ela dança eu danço” é amplamente conhecida e, para comprovar isso, ela pede para várias pessoas (de diversas idades), numa praia no Rio de Janeiro e também no Morro do Caranguejo, que dançam e cantem essa música.

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

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

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

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

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

Regina Casé: entendi

[...]

Mc Leozinho: “bate na palma da mão” [*cantando a música “A festa”*], isso tocou muito por aqui

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

Mc Leozinho: é... isso aí

⁹⁴ Nota-se, no momento da visita ao pátio da escola de samba, a importância dos espaços para a socialização na composição da vida social. Tal elemento reaparecerá com mais ênfase no grupo temático de análise seguinte, ao tratarmos dos campeonatos de basquete de rua organizados pela Liga Brasileira de Basquete de Rua (LIBBRA).

[...] [mais adiante, após Regina Casé contar que a música “Se ela dança, eu danço” ficou conhecida no país todo depois de ter tocado no celular de Ronaldo Fenômeno, durante uma entrevista televisiva, em rede nacional, eles retomam o tema]

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

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

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

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

Regina Casé: [risos]

(REGINA CASÉ E MC LEOZINHO, 1’22” , *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006)

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

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

Aliás, como destaca Canclini (1998), no panorama atual, os grandes veículos de comunicação têm contribuído fortemente para a elaboração dos laços entre produtores e consumidores, oferecendo vias de interpretação e compreensão dos produtos culturais emergentes e, subjacente a esse esforço de apresentação e descrição, exercido um poder legitimador dessas produções.

Além disso, é inegável o papel dos meios de comunicação na busca pelo reconhecimento tanto de temas quanto das práticas sociais. Grupos de diversos estratos

sociais têm se organizado com vistas à tematizar questões, difundir suas perspectivas e reformular a imagem de si e o viés pelo qual são corriqueiramente tratados. Seus esforços se concentram não somente na elaboração e conformação das questões, como também na busca por solidariedades para com suas causas e projetos. Eles visam ainda alcançar visibilidade midiática por reconhecerem que a mídia é hoje a “caixa de ressonância” capaz de captar atenção para essas questões, diversificar o repertório social e suscitar mudanças nas estruturas sociais (Capítulo III).

Todavia, a construção do lugar e do valor das práticas não se restringe ao reconhecimento por parte do público ou da mídia; ele vem associado às (1) *características internas das produções*, (2) às *possibilidades inauguradas* por elas e (3) a sua *inserção no cenário cultural contemporâneo*.

Um dos elementos mais frequentes na caracterização das práticas culturais emergentes é a sua ligação com o cenário local. Isso se evidencia nas composições de Buchecha, que integra o codinome Congo, numa referência ao Morro do Coronel, no refrão da música “*Rap da União*”, na qual ele homenageia a Escola de Samba Salgueiro. Numa outra composição, “*Barca da Paz*”, fala-se da alegria dos bailes funks e faz-se um convite para dançar, namorar e “sentir a união” da Salgueiro com o Morro do Coronel, deixando de lado as brigas e rivalidades amorosas⁹⁵.

Justamente porque as práticas possuem um enraizamento forte com o local e envolvem outros atores no seu processo de produção que não os próprios artistas, elas afetam âmbitos da vida social mais ampliados, como o mundo do trabalho e a geração de renda. Para emergirem produções como as de Mc Leozinho há de se contar, inevitavelmente, com profissionais ligados à divulgação dos bailes (como Jason das Faixas e a rádio comunitária, apresentados a Regina Casé na emissão) e organização dos espaços onde os shows tem lugar, ainda que essas estruturas não sejam robustas⁹⁶.

⁹⁵ Na entrevista com Buchecha, ele apresenta Mc Cremoso à Regina Casé, com quem compôs diversas músicas. Ao avistá-lo, Buchecha o abraça e fala, em tom elogioso, que ele é um “igual”, “brother”. 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).

⁹⁶ Ao contrário disso, na visita de Regina Casé ao salão do baile funk, conduzida por Mc Leozinho, fica evidente a precariedade das instalações, ao mostrarem que os “refletores” são, na verdade, latas de leite em pó e de achocolatado com lâmpadas em seu interior e revestidas de papel celofane colorido e as paredes do salão são chapiscadas.

Essa proximidade entre artistas e moradores também ganha relevo no momento da vivência da prática, no qual o cantar junto ganha ares de atividade atualizadora da própria produção, dando a ver a plasticidade com que essas práticas se adequam às mais diversas situações. Isso pode ser notado quando são mostrados fragmentos do show de Mc Leozinho e Regina Casé no Morro do Caranguejo, no momento em que ele e o público cantam e dançam a música “Se ela dança eu danço” com o auxílio de uma aparelhagem técnica, revestindo a prática de outros elementos ambientais e revelando outra forma de apresentá-la, diferentemente das cantorias nas ruas ocorridas durante a entrevista. Assim, essas produções demonstram ter grande mobilidade, sendo vividas e atualizadas nos mais diversos espaços, abrindo-se para uma exposição mais ampla e mostrando-se desvinculadas da rigidez de espaços reservados.

Além disso, o engajamento em atividades culturais abriu oportunidades de ascensão social que em outras formas de atuação e trabalho seriam dificilmente acessíveis — quiçá, impossíveis de serem alcançadas. Tal compreensão aparece quando Regina Casé comenta que Tiago Martins comprou um apartamento para sua família e fala: “o Tiago ia imaginar que um dia ia sair lá do morro⁹⁷, comprar esse apartamento, virar um ator de televisão tão famoso?” (REGINA CASÉ, 1’22”, *Tiago Martins na favela do Vidigal*, 2006). Dessa forma, a apresentadora insinua que o sucesso profissional do artista pode ser traduzido pela geração de renda e também pela inauguração de uma possibilidade até então inimaginável⁹⁸.

Assim como a emissão procura mostrar que o envolvimento com atividades culturais altera o posicionamento dos moradores de regiões periféricas na vida social, questiona-se também a interferência que essas práticas exercem no panorama cultural contemporâneo e quais rearranjos vêm sendo feitos.

Para tratar a forma de inserção dessas práticas, discute-se o modo como elas são vistas junto de outras práticas culturais e os embates ocorridos no processo de construção de seu próprio lugar. Isso nos remete à discussão travada por Certeau (2009), para quem o embate ocorre pelo atravessamento furtivo do lugar do dominante com vistas a deixar suas marcas e inscrever suas posições no espaço do outro, não necessariamente pelo apagamento do lugar do dominante. Por essa perspectiva, torna-se

⁹⁷ Mais adiante veremos que ele não saiu do morro, comprou um apartamento ali mesmo.

⁹⁸Essa ideia de que o engajamento com projetos sociais tem um potencial promover a ascensão social reaparece nas entrevistas com Guti Fraga (nessa mesma emissão) e com Douglas Silva (em emissão posterior).

extremamente reveladora a existência de diversas práticas num mesmo ambiente (tanto no nível espacial quanto no cenário cultural), pois isso nos sinalizaria para um cenário de embates e novas inscrições no campo da cultura.

Somado a isso, por essas emissões analisadas, podemos perceber que as práticas culturais alteram, por sua forma de presença, o seu gênero de inserção, bem como o conjunto de práticas diversas que compõem o cenário cultural.

No curso das emissões, a apresentadora dá especial enfoque ao modo como essas práticas emergentes têm promovido atualizações no interior do seu gênero de inserção. Tal discussão emerge quando Regina Casé, na entrevista com Buchecha, comenta sobre o aumento da variabilidade temática trazida pela dupla *Claudinho e Buchecha* no gênero funk ao incluir um novo rol de temáticas para além da crítica social. Nas palavras da apresentadora,

Regina Casé: eu adoro todas as músicas que vocês cantavam juntos, mas o que vocês significavam e o que vocês significaram naquela hora foi uma coisa!... eu falava assim: eu ando no Rio de Janeiro, eu vou pra favela, tem uma outra coisa... Tem um outro tipo de cara que não tá ali na marra, reclamando, que tem um outro jeito de chegar na vida, de chegar nos lances, tem um outro tipo de coisa que existe mas que ainda não apareceu. Aí vocês apareceram. Pra mim, falar que cafifa [*pipa*] é bonita, que aqui tem muito verde, é *relax*. Para mim é tranquilo, eu não tô no duro todo dia. Mas o neguinho da favela que só tomou porrada da vida e com nenhuma oportunidade conseguir só falar de amor, *só love, só love, só love...*

Buchecha: tá ligado... [*risos*]

Regina Casé: é isso que é difícil!

(REGINA CASÉ E BUCHECHA, 8'25", *Buchecha mostra o Morro do Coronel*, 2006)

Numa clara referência à música “*Só love*” da dupla, Regina Casé elogia o artista e confere a eles um papel crucial na emergência de temas do cotidiano. Segundo ela, a dupla abriu o leque de temas do gênero e trouxe à tona uma outra forma de ver o mundo que não aparecia nas composições tradicionais. Com essa fala, Regina Casé identifica uma mudança interna ao próprio gênero e situa-os como pioneiros no surgimento de novos temas nas composições. Com esse movimento, ela valida a produção da dupla por duas vias: pela capacidade de reconfigurar o próprio gênero e por promoverem visadas positivas desse ambiente.

Já a convivência de diversas práticas num mesmo cenário cultural é tratada na entrevista com Mc Leozinho, quando ele apresenta Sr. Roberto, repique da Viradouro,

e, mais adiante, ao levar a apresentadora à oficina do lutier⁹⁹ Jonas, que fica próxima ao salão de baile funk. Quando Mc Leozinho apresenta Sr. Roberto, Regina Casé pede para que eles expliquem qual o papel do repique e de outros instrumentos na composição de uma bateria de escola de samba. Rapidamente, os dois passam a reproduzir os sons e a indicar o respectivo instrumento. Impressionada com o conhecimento musical do samba de Mc Leozinho, a apresentadora comenta, em tom irônico, que “o pessoal ainda fala que o funk não tem nada a ver com o samba...” (REGINA CASÉ, 4’13”, *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006).

Um pouco depois, Mc Leozinho conta que há um lutier próximo ao salão do baile funk e leva a apresentadora até a sua oficina. Depois de uma rápida entrevista sobre como Jonas se formou lutier, Regina Casé se volta para a câmera e fala “muito bom! Cara, que surpresa incrível! Pra você ver o quê que é a periferia: você entra numa portinha deste tamanho e não sabe o mundão que tem aqui dentro!” (REGINA CASÉ, 6’13”, *idem*, 2006) e acrescenta que “isso é pra mostrar que na periferia não rola só um Mc Leozinho, Mc Marcinho não. Também rola um Beethoven, um Schubert, um Vivaldi...” (Regina Casé, 7’25”, *idem* 4, 2006). Após essa afirmativa, os filhos de Jonas tocam com violinos a melodia da música “Se ela dança, eu danço”.

Dessas situações descritas, extraímos dois elementos que indicam o modo como as diversas formas culturais se relacionam: estabelece-se uma relação de contiguidade e afetação entre gêneros tradicionais com gêneros recentes (p.ex., ao correlacionar samba com o funk por meio do conhecimento musical de Mc Leozinho) e fala-se da plasticidade do espaço que abriga diversas práticas, como forró, funk e música clássica, assinalando a inexistência de espaços puros para a vivência de cada prática. A partir daí, deriva-se a compreensão de que há uma pluralidade de gêneros e formas culturais convivendo nas regiões “periféricas”, cada uma inscrevendo, à sua maneira, sua forma de presença no local.

Essa exposição da heterogeneidade das práticas num mesmo local vem dialogar com a perspectiva recente de Coulangeon, Glevarec, Lahire e Canclini (Capítulo II e III), que identificam um cenário de consumo cultural múltiplo e variado. Ao mostrar o quadro de partilha e convivência entre diversas práticas num mesmo espaço, revela-se ainda o regime de mescla e interferências presente no interior delas e no repertório dos seus praticantes.

⁹⁹ Profissional especializado na construção e reparo de instrumentos de corda como violas e violinos.

Todavia, apesar de práticas diversas partilharem o cenário cultural, elas não estão posicionadas no mesmo nível hierárquico nem o processo de atribuição de valor a cada uma delas se encontra livre de embates entre os praticantes. Tais embates ganham relevo na entrevista com Luiz Melodia. Nela, Regina Casé coloca a questão sobre o valor e potencial expressivo das produções culturais locais em dois momentos: quando ela apresenta o compositor a Mc Novinha e a Mc Sibrum, e ao conversar com ele sobre o lugar ocupado pelo samba e pelo hip-hop na veiculação da “voz do morro”. Num primeiro momento, Luiz Melodia dança junto com os Mcs a música “Beijoquinha” e a cena é interrompida por Regina Casé para que ela os apresente ao cantor. Depois disso, Regina Casé comenta:

Regina Casé [*olhando para Luiz Melodia*]: não tem a “Velha Guarda”? Então, a Novíssima Guarda... [*apontando para os Mcs*]
Luiz Melodia [*sorrindo*]: a Novíssima Guarda!
Regina Casé: a Novíssima Guarda do Morro do São Carlos! Mc Sibrum e Mc Novinha! [*a apresentadora enfatiza “novíssima”*]
(REGINA CASÉ, LUIZ MELODIA, 8’40”, *Minha Periferia: morro do São Carlos, Rio de Janeiro, 2006*)

Aqui, Regina Casé tenta ligar o tradicional lugar do samba com o atual desenvolvimento do funk e do hip-hop. Para isso, ela pontua que os Mcs seriam a “novíssima guarda”, estabelecendo uma relação de continuidade entre esses gêneros centrada não no estilo musical, mas no papel que assumem enquanto forma de expressão local. Tal posição é reforçada mais adiante, quando Regina Casé pergunta a Luiz Melodia se o samba *ainda* seria a voz do morro:

Regina Casé: você acha que o samba *ainda* é a voz do morro? [*ênfase no ainda*]
Luiz melodia: com certeza e sempre será, né? ô Regina...*Quem* disse que não?!
Regina Casé: não, mas, por exemplo, quando você chega agora... os garotos gostam todos de hip-hop e eles falam: hip-hop *é* a voz da periferia.
Luiz Melodia: mas existe a antiguidade, e antiguidade é posto. Então o samba é *O Cara*, né? [*ênfase em “O Cara”*] [*ambos riem*]
(REGINA CASÉ E LUIZ MELODIA, 9’15”, *idem*)

Estabelece-se então um embate: Regina Casé questiona os fundamentos do critério que define qual prática é a “voz do morro” a partir de uma ótica geracional (especialmente ao falar em “velha” e “novíssima guarda”) e, em alguma medida, pela posição dos praticantes e consumidores concernidos (constituindo a opinião interna ao

gênero como relevante no processo de validação externa da prática). Já Luiz Melodia adota como critério o *status* adquirido com o tempo (no dizer dele, a “antiguidade”) e o reconhecimento advindo do cenário onde ela se inscreveu (inclusive em face de outras práticas, alcançando o que ele chama de “posto”).

O movimento realizado pela apresentadora aparece enquanto questionador dos fundamentos que sustentam o valor e o lugar das práticas, inclusive sinalizando para uma possível fase de transição e emergência de novas “guardas” e outros critérios. Mais do que isso, esse embate entre os critérios acionados pela apresentadora e pelo compositor sinalizam que, apesar de se perceber a emergência de novos elementos e certa movimentação no panorama cultural contemporâneo, a valorização e reconhecimento das práticas dependem não somente da prática em si, nem da força e apoio de seus praticantes, mas também da visibilidade midiática e do acolhimento e reconhecimento por parte das práticas já constituídas.

c) Atuação de Regina Casé

Ao longo das entrevistas, a postura da apresentadora mostra certa proximidade entre ela e os entrevistados para além daquela situação. Regina Casé não se furta a exprimir suas emoções e estabelecer uma relação de empatia com eles; fazer-se compreensiva e solidária ao ouvir sobre as dificuldades vividas antes da fama e trazer leveza às entrevistas pela brincadeira e frases de duplo-sentido, valendo-se do riso para dar um prosseguimento mais ameno às entrevistas. Além disso, ela demarca sua posição pessoal por meio de frases categóricas sobre determinados assuntos.

A proximidade com os entrevistados é destacada na introdução do quadro, quando ela descreve a região de onde o entrevistado vem, recupera a ligação dele com o lugar e deixa transparecer que o conhece de longa data, conforme faz com Douglas Silva:

Regina Casé: toda vez que você fala da Kélon pra mim você fala assim: “é meu amigo da Kélon”, “ah, eu vou lá na Kélon”, e “eu passei lá na Kélon”...rindo. Porque é um lugar que vc... [*frase incompleta – ele a interrompe*]

Douglas Silva: é que aqui eu passei a minha infância, os melhores momentos da minha vida foram aqui, os melhores momentos com a minha família, tá ligado?

(REGINA CASÉ E DOUGLAS SILVA, 0’10”, *Douglas Silva apresenta sua periferia*, 2006)

Essa proximidade aparece também quando ela comenta passagens íntimas da vida do entrevistado — no caso de Douglas Silva, ela cita o abandono do pai e demonstra de afeto, por meio de abraços, beijos e apelidos, chamando-o de “meu ébano”. Somado a isso, Regina Casé estabelece uma relação empática com os entrevistados: enquanto eles relatam passagens duras de sua vida, sofrimentos por conta da falta de condições básicas ou situações de preconceito, ela se compadece e chora com eles e, ao final, arremata a cena clamando por mudanças. Com Elza Soares, a ligação é estabelecida a partir de um chamado da parte da entrevistada, que busca em Regina Casé apoio e cumplicidade, quando ela narra o embate com Ary Barroso. A apresentadora reage olhando-a nos olhos e balançando a cabeça afirmativamente, demonstrando concordância com sua atitude.

Com essa forma de atuação, Regina Casé instaura uma coordenação de sentimentos orquestrada com o posicionamento do entrevistado. Entretanto, essa coordenação de sentimentos passa também por certos arranjos, especialmente quando o assunto tratado gera um conflito de posições no curso de uma mesma emissão, como acontece na emissão com Tiago Martins, ao tratar da vontade de sair do morro.

A mãe do ator fala que deseja sair do morro porque um de seus filhos foi atingido por uma bala perdida; já os rapazes insistem em afirmar sua ligação com a comunidade e destacar que não sairão dali por conta de seu compromisso com o projeto *Nós do morro* e com as necessidades locais (pois eles acreditam que, atuando no projeto social, contribuem para empreender mudanças sociais). Nesse momento, Regina Casé dá-lhes atenção, mas não sinaliza apoio a nenhum deles.

Numa outra emissão, na entrevista com Buchecha, o tema sobre a vontade de sair do morro é retomado e, nesse momento, Regina Casé se emociona e se posiciona em favor do desejo da madrinha do entrevistado, quando ela confia à apresentadora que está montando um enxoval para o dia que conseguir se mudar do morro. Regina Casé não contém a emoção: lágrimas lhe vêm aos olhos, ela abraça a entrevistada e diz que deseja que ela consiga realizar seu sonho. Vemos, com isso, que a apresentadora se compadece das necessidades e desejos dos entrevistados e orchestra a sua ação seguindo uma lógica empática, o que lhe confere a desenvoltura necessária para abordar temas sensíveis.

Somado a isso, Regina Casé se vale da brincadeira e do riso para trazer leveza às entrevistas. Um dos casos emblemáticos aparece na emissão com Luiz Melodia

quando ela procura caracterizar o Morro do São Carlos a partir de elementos locais. Com bastante humor, Regina Casé traz à cena o “menor short de todas as periferias”, enquanto entrevista um grupo de moças vestidas com bustiês e shorts muito curtos e comenta que, “isso que é short! Perto desse short, qualquer short vira um bermudão!” (Regina Casé, 4’50”, *Minha Periferia: Morro do São Carlos, Rio de Janeiro*, 2006) e acrescenta que elas devem “atrapalhar muito a construção civil do Rio de Janeiro! Deve cair muito operário do andaime!” (REGINA CASÉ, 4’53”).

A brincadeira e o riso aparecem ainda para aliviar momentos de tensão, como na entrevista com Elza Soares, quando ela conta das suas sucessivas demissões por conta da vontade de cantar. Regina Casé sorri para ela e diz que a imagina cantando e mexendo os tachos de sabão e, com ar maroto, imita-a, fazendo-a rir. Nessa entrevista, a malícia também tem o seu lugar: ao responder se fazia algo para proteger as cordas vocais, Elza Soares revela que não, e acrescenta que “à noite que eu durmo pior, porque eu durmo amando, aí...” (ELZA SOARES, 5’20”, *Elza Soares volta às origens*, 2006). Regina Casé sorri e diz que fica imaginando “aquelas entrevistas”, nas quais se pergunta o barulho que o entrevistado faz durante o sexo e responde, brincando, que Elza Soares deve fazer um sonoro “Ó”, levando todos às gargalhadas.

Além dessa aproximação através de reações afetuosas, emotivas e brincalhonas, a apresentadora não se furta a expor a sua opinião e apontar “soluções” para questões colocadas. Ao final da entrevista com Douglas Silva, a apresentadora retoma o caso contado por ele sobre a primeira vez que foi à zona sul e sofreu com o preconceito, para convocar o telespectador a agir de modo diferente.

Regina Casé: a primeira coisa que a gente tem que vencer é não ter medo das diferenças, ó...[...]

Regina Casé: não ter medo do Douglas, de milhões de garotos que tem a cara do Douglas que toda hora só ouvem esse barulho, como é o barulho?

Douglas Silva: clec.[risos]

Regina Casé: clec, que ele disse que é o barulho do cara dono do carro travando [*Marcela, professora de teatro de Douglas Silva, completa: “travando o carro”*]o carro e o zummm do vidro subindo... E não ter medo de vir aqui na Kélsion, de entrar no Complexo da Maré. Eu acho que é o único jeito de todos os meninos como ele darem o seu melhor e não darem pra gente o seu pior.

Regina Casé: a gente fica pensando quantos Douglas tem aqui na Kélsion, quantos Douglas tem na Maré, quantos Douglas tem no Rio de Janeiro, e agora eu quem vou chorar [*risos nervosos*]... Quantos Douglas tem no Brasil que às vezes não tem uma Marcela para achar?! Se a Marcela tivesse medo de vir aqui onde a gente tá, nada disso teria

existido.(REGINA CASÉ, DOUGLAS SILVA e MARCELA, 7'40",
Douglas Silva apresenta sua periferia, 2006)

Regina Casé propõe assim que o telespectador inaugure outra forma de relacionamento social, na qual os moradores do morro não escutem os “clecs” nem os “vrumms” das travas dos carros e que essas pessoas sejam vistas em suas qualidades (qualidades essas exemplificadas pelo entrevistado do dia, Douglas Silva). Além disso, ela comenta que é imprescindível que se supere o “medo” do morro e de seus moradores, para que eles (os telespectadores, ou, como fica implícito, os moradores das outras regiões da cidade) entrem nos morros para atuarem em projetos sociais locais, a exemplo da professora Marcela.

Com essa fala, Regina Casé se reporta às associações feitas entre os moradores dessas regiões e a criminalidade, sem, no entanto, aprofundar essa questão. Todavia, um elemento fica latente na visada da apresentadora: ao propor a circulação na cidade, ela convoca os telespectadores a irem às favelas e aos morros para se engajarem em projetos sociais, mas não faz menção à outra pontuação dada pelo entrevistado: o preconceito que os moradores de tais regiões sofrem ao transitarem nas regiões centrais da cidade.

Regina Casé traz ainda, para dentro da questão sobre a emergência das práticas, uma discussão sobre a existência de escalas de valor e de sucesso e instaura uma hierarquia entre as práticas e os produtores. Aliás, essa hierarquização não é feita apenas entre as novas práticas trazidas à cena por ela, mas também em relação às práticas já tradicionais ou consagradas, como o samba, conforme se nota na entrevista com Luiz Melodia.

Nessa emissão, ela se vale da expressão “Velha Guarda”, associada ao samba tradicional, para apontar a emergência de uma “Novíssima Guarda”, composta pelos novos funkeiros e Mcs do Morro do São Carlos. Ela afirma o potencial expressivo que essas produções teriam em veicular “a voz do morro”, ocupando uma função antigamente exercida pelo samba. E, quando Luiz Melodia a questiona sobre quem teria afirmado que tal posto não caberia mais ao samba, ela se vale de seu conhecimento anterior, de sua experiência pessoal como entrevistadora para argumentar que são os próprios jovens do morro quem indicam o hip-hop.

Tal movimento de se colocar numa posição privilegiada para avaliar e cartografar o cenário de inserção das práticas é recorrente na atuação da apresentadora,

repetindo-se na entrevista com Buchecha, quando ela atribui à dupla a emergência de alterações na composição temática do gênero funk. Como isso, ela se posiciona como uma instância avaliadora do contexto e das práticas, de modo que ela participa dos processos de reconhecimento e atribuição de valor das práticas ali expostas.

A apresentadora constrói também um lugar para o telespectador da emissão e faz questão de manter um elo com ele ao longo das entrevistas. Sucessivas vezes, ela se volta para a câmera e fala diretamente para ele, oferecendo explicações, contextualizando informações ou ainda convocando mudanças no seu comportamento.

As falas explicativas vêm, em geral, esclarecer o funcionamento de elementos típicos da região visitada. Exemplo disso é o sistema de anúncios que Tiago Martins usava para fazer propagandas pelo morro da creche “Bolinha de Sabão”. Assim que ele conta sobre os anúncios, Regina Casé se volta para a câmera e diz que esses anúncios são como “aquele carro da pamonha só que sem o carro e sem a pamonha!” (REGINA CASÉ, 3’02”, *Tiago Martins na favela do Vidigal*, 2006).

Ela também direciona o enquadramento da câmera — e, com isso, o olhar do telespectador— para elementos que ela julga importantes. Nesses momentos, ela aponta com o dedo indicador o local onde a câmera deve focar, volta seu olhar para ele e comenta os elementos presentes no quadro definido por ela, como ocorre, por exemplo, na cena em que ela indica a placa com a inscrição do nome do pai de Luiz Melodia.

Há ainda certo esforço em trazer novas referências para o telespectador sobre as periferias, as produções culturais dessas regiões e a dinâmica da vida cotidiana local. Ela se vale da caracterização dos entrevistados para criar associações mais amplas, generalizando as características dos artistas. Isso ocorre na emissão com Tiago Martins, quando ela fala, encarando a câmera, que o telespectador já pode “até dizer que conhece um pouquinho do pessoal de lá [*Morro do Vidigal*]... Eles estão vivendo, namorando, ralando, se divertindo... Fala que tem muita gente legal morando lá, que nem o Tiago!” (REGINA CASÉ, 8’24”, *Tiago Martins na favela do Vidigal*, 2006). Daí extraem-se dois elementos: a afirmação de que no morro tem-se um modo de vida ordinário, marcado pelo mundo do trabalho, diversão, namoro e sociabilidade; e pela incitação para que o telespectador não somente (re)conheça o caráter corriqueiro da vida dessas pessoas, como também repasse essa forma de olhar, associando os moradores das regiões visitadas à imagem do entrevistado famoso.

Tal tentativa de alterar as referências dos telespectadores emerge ainda quando a apresentadora faz alusão ao que ela supõe ser uma visada “comum”. Ela pretende, nesses momentos, contrapor essa visada com aquilo que é mostrado na entrevista e, com esse embate, promover a mudança do modo de olhar. Com Popó, ela estabelece esse desencaixe ao contrapor as precárias condições de moradia do boxeador e de sua família com a fala dele de que viveu ali uma infância feliz:

Regina Casé: de fora *a gente* olha e fala “como é que pode morar assim e tarara tararam tararam...”...

Popó [*interrompe a apresentadora e fala enfático*]: mas eu era feliz. Eu tenho um passado muito legal, muito feliz [*começa a ficar com os olhos úmidos*].

Regina Casé: e pensar que você passou por tudo isso e nunca fez nada errado por causa disso...

Popó: não, não. Esse passado eu lembro com muita alegria. (REGINA CASÉ E POPÓ, 4’40”, *Popó apresenta a Baixa de Quintas*, 2006) (*grifos nossos*)

Interessante notar que a última frase da apresentadora busca expressar ainda a retidão de caráter do entrevistado que, apesar das dificuldades, não teria feito “nada de errado” — e, com esse “elogio”, ela mostra a fragilidade da ideia que correlaciona as precárias condições de vida a atitudes julgadas incorretas.

d) Os desencaixes na interação

Ao longo das emissões, há certos embates discursivos que acontecem quando o quadro de referências acionado pela apresentadora não corresponde à leitura da situação feita pelos outros interlocutores, gerando um desencaixe que leva ao constrangimento e, no limite, à interrupção da interação. Esses momentos são iluminadores para se notar a força da apresentadora na seleção das falas e na construção do lugar de fala de cada entrevistado. Apontamos duas situações nas quais ocorrem esse tipo de desencaixe, uma com Mc Leozinho e outra com Douglas Silva.

O primeiro se passa quando Mc Leozinho leva Regina Casé à casa do lutier Jonas. Questionado sobre onde aprendeu essa profissão, Jonas conta que foi nos tempos de interno na Funabem, Fundação para o Bem-Estado do Menor. Ele conta que sua mãe não tinha condições de criá-lo, então ele morou nessa instituição dos 6 aos 18 anos. Regina Casé faz uma expressão de tristeza e procura saber se ele recebia visitas da mãe. Jonas conta que a via uma vez por ano. Diante disso, a apresentadora se assusta e

especula se ele sofria com essa ausência. Jonas, sem demonstrar tristeza, afirma que não, pois se acostumou com a situação. A apresentadora mantém o ar de tristeza e questiona se ele guarda alguma mágoa contra a mãe. Jonas diz, surpreendendo a entrevistadora e subvertendo essa visada triste conferida à questão, que, ao contrário disso, ele é grato por ela ter-lhe internado na Funabem e afirma ter muito orgulho dessa época, pois foi ali que ele conseguiu se profissionalizar. Insistente, Regina Casé pergunta se ele conta aos seus filhos sobre “o que é crescer dentro da Funabem” (REGINA CASÉ, 7’40”, *Mc Leozinho apresenta a periferia a Regina Casé*, 2006). O entrevistado diz gostar muito de contar histórias da época aos seus filhos, o que deixa a apresentadora um tanto desconcertada. Sem meios de prosseguir com o enquadramento proposto (e refutado), ela abandona a cena e parte para outra sequência junto do Mc. Com isso, ela demonstra a força que exerce no curso da emissão no enquadramento das temáticas e sua pouca maleabilidade no rearranjo do quadro.

Na emissão com Douglas Silva, Regina Casé interrompe a interação por julgar o comportamento dos interlocutores inapropriado. Isso ocorre quando ele apresenta a Regina Casé um grupo de amigos de infância e eles contam que o apelido de Douglas era “Azul”. A apresentadora questiona o porquê desse apelido e o ator explica que é por conta de sua cor de pele. A apresentadora se irrita e fala, de supetão, dando uma bronca nos rapazes: “olha só! Azul porque ele é mais preto do que você? É isso?! [*olhando para a câmera e comentando com o telespectador e em tom de ironia*] Isso é impressionante: o cara é preto e zoa quem é mais preto!” (REGINA CASÉ, 5’30”, *Douglas Silva apresenta sua periferia*, 2006). Depois disso, a cena é encerrada e corta-se para outro momento da entrevista, só com Douglas. Nesse exercício de julgamento e sanção, Regina Casé usa seu posicionamento em cena e controle do quadro para constranger os entrevistados e reprimi-los no decurso da interação como forma de demonstrar o repúdio a visadas discriminatórias.

5.3 Emissões sobre a atuação e presença das ONGs

O tema central das emissões desse item é a presença de ONGs em regiões tidas como periféricas. Tais emissões são: *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*; *O batuque das periferias*; *Minha Periferia: gente que faz arte* e *Periferia digital*. Segue abaixo um resumo do que se passa em cada uma delas.

a. *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*

Regina Casé aparece sentada numa arquibancada com um grupo de jovens participantes da ONG *Kabum!* do Rio de Janeiro. A questão central dessa emissão é a atuação das ONGs nas regiões periféricas do ponto de vista dos fundadores e participantes. Durante as entrevistas, são tratados temas como preconceito, os conceitos de “centro” e “periferia” e a noção de “jovens em situação de risco”.

b. *O batuque das periferias*

Na arquibancada, a apresentadora pergunta aos jovens da *Kabum!* sobre as conquistas advindas do envolvimento com ONGs. Entrevista-se também os músicos do *Batuque Usina*, um grupo que obteve sucesso fora do país. Discute-se a falta de apoio familiar no envolvimento com ONGs, as novas oportunidades de trabalho e o retorno material alcançado.

c. *Minha Periferia: gente que faz arte*

Regina Casé, ainda da arquibancada da *Kabum!*, fala sobre o “medo da rua”, suscitado pela violência. Para ela, é preciso ocupar as ruas para se afastar a violência. Por isso, ela apresenta dois projetos que atuam nesse sentido: o *Balé de Rua* (Uberlândia) e a *OPTC* (Oficina Permanente de Técnicas Circenses – Pelotas). Nelas, destacam-se as mudanças promovidas na vida dos jovens participantes dos projetos.

d. *Periferia digital*

Regina Casé, da arquibancada, cita a ONG *Eletrocooperativa*, de Salvador, que trabalha com a música digital, oferece cursos e estimula a produção com tecnologia de ponta. Fala-se das novas oportunidades, do acesso à tecnologia e do potencial expressivo dessas produções. Depois disso, Regina Casé apresenta a ONG *Kabum! Spetáculu*, onde jovens trabalham com artes visuais, e entrevista seus fundadores.

a) Linhas de intersecção

Todas essas emissões foram gravadas a partir da arquibancada da *Kabum!*, no Rio de Janeiro, de onde Regina Casé introduz o tema do dia e indica quais projetos

culturais serão apresentados. Diferentemente das demais emissões, nas quais a apresentadora visita regiões específicas e os temas surgem das características locais, nesse conjunto, propõe-se a discussão de questões e problemas que seriam comuns às mais diversas periferias. Por isso, o enfoque geral visa exibir “soluções” a tais problemas encontrados pelas ONGs em diversas regiões. Com esse viés, as ONGs e projetos culturais figuram como casos exemplares de atuações bem sucedidas.

O tema central das emissões é a atuação das ONGs e, em cada uma delas, é tratado um dos desdobramentos desse tema sob a forma de questão. Em *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, questiona-se a validade e o modo de presença das ONGs; em *O batuque das periferias*, busca-se exibir os tipos de retorno alcançados pelos jovens envolvidos nos projetos (com especial ênfase em ganhos materiais e em formação qualificada); em *Minha Periferia: gente que faz arte*, tematiza-se a eficiência de projetos sociais no combate à violência; e, na emissão *Periferia digital*, discute-se a conformação dessas regiões como espaços de surgimento de produção cultural (em especial, no interior dos projetos culturais das ONGs).

Fia-se assim um processo de caracterização e discussão sobre as ONGs e sua forma de atuação. Disso deriva uma série de questões que se referem à: (1) *idoneidade dessas intervenções* (quando Regina Casé coloca a questão: “é tanto grupo que, às vezes, só de falar em ONG muita gente sai correndo e fica encanada, né, com várias perguntas no ar: ‘pô, adianta fazer isso aqui?’, ‘será que não tem gente se dando bem com esse lance?’, ‘isso aqui vai mudar alguma coisa?’” (REGINA CASÉ, 1’59”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006)); (2) *formas de implementação dos projetos* (na fala do instrutor de vídeo Danilo Scaldaferrri, “a gente constrói uma ideia de que porque eles moram em tal bairro eles têm que falar de tais coisas que pra gente são problemas.” (DANILO SCALDAFERRI, 3’26”, *idem*)) e (3) *duração das intervenções* (quando uma participante da *Kabum!* pergunta: “mas como é que a gente vai trabalhar, continuar com a fotografia, se a gente não tem as máquinas? E as câmeras? E aí, como é que a gente consegue?” (JOVEM B, 5’13”, *idem*)).

Por outro lado, reforça-se o sucesso das atuações das ONGs diante da afirmação dos jovens de que eles têm alcançado novos postos de trabalho. Isso é mostrado quando Regina Casé questiona se os jovens participantes da *Kabum!* do Rio de Janeiro já conseguiram “alguma coisa” com a formação que receberam e, num emaranhado de falas em fluxo, eles afirmam: “eu fiz um trabalho recentemente no

teatro municipal’, ‘tem uns comerciais que eu já trabalhei’, ‘eu já tô trabalhando de cinco para seis anos na área’...” (GRUPO DE JOVENS DA KABUM!, 3’45”, *O batuque das periferias*, 2006). Somada à fala dos jovens, os voluntários das ONGs também reafirmam a importância dessa forma de atuação ao dizerem, como Danilo Scaldaferrri, que, apesar dos questionamentos, há um saldo positivo. Para ele, “hoje eu tenho duas alunas que estão na faculdade de Comunicação da UFBA¹⁰⁰ e eu tenho certeza que, no caso delas, a participação numa ONG fez a diferença” (5’08”, *idem*).

Embora esse enfoque favoreça um debate sobre as formas de presença das ONGs — ressaltando, inclusive, os aspectos controversos dessa questão— a configuração final realizada no quadro dá relevo a duas características principais desse tipo de ação: (1) são descritas como formas efetivas (e positivas) de intervenção e (2) mostram que tais ONGs realizam um debate interno reflexivo sobre suas atuações conferindo, assim, a essas organizações, certa maleabilidade, uma vez que elas teriam uma abordagem articulada com a comunidade local.

Nessas emissões, são convocados três tipos de atores (além da apresentadora) para compor o discurso da emissão: os fundadores e voluntários dos projetos culturais; os jovens inscritos nesses projetos; e, com menor frequência, os moradores da comunidade, especialmente pais de jovens que participam de projetos locais (conforme é o caso dos pais dos artistas participantes da ONG *OPTC*).

Os fundadores das ONGs não são caracterizados individualmente. Ao contrário disso, eles aparecem na tela num plano médio, no qual se dá destaque apenas ao seu rosto, enquanto eles falam sobre o papel das ONGs e suas opiniões sobre tais projetos. Por vezes, o entrevistado fundador de ONG tem sua atividade e motivação associadas claramente aos projetos criados por ele, como acontece com Gringo Cardia, que é apresentado por Regina Casé como um designer de sucesso que criou a ONG *Kabum! Spetáculu* a despeito da falta de tempo e rotina intensa de trabalho. É de se destacar ainda que, ao mesmo tempo em que aparecem entrevistados que são agentes externos às regiões de atuação (como o fundador da ONG supracitada), há também os que indicam seu pertencimento à comunidade onde atuam. Exemplo disso é Alberto Pitta, um dos fundadores do *Instituto Oyá*, uma ONG que derivou do terreiro de candomblé de Mãe Santinha, mãe do entrevistado, no qual já havia um projeto de acolhimento e atuação local antes mesmo da criação oficial do instituto.

¹⁰⁰ Universidade Federal da Bahia.

Quanto aos jovens entrevistados, eles aparecem, na maioria das vezes, uniformizados com a camiseta da ONG a que pertencem, sentados numa arquibancada (sejam os jovens da *Kabum!* de Salvador, sejam os jovens da *Kabum!* do Rio de Janeiro) enquanto conversam com a apresentadora ou debatem sobre um tema específico. Em outros momentos, eles são entrevistados individualmente em ruas da região visitada (embora o espaço não ganhe muito destaque, pois são usados, majoritariamente, planos que focam o rosto do entrevistado), no lugar onde se encontram para prepararem as apresentações (conforme ocorre na entrevista com os rapazes do *Batuque Usina*) e no seu ambiente de trabalho (como é o caso dos fundadores da produtora *Filmagens Periféricas*). Esse entrevistados aparecem também em sequências de imagens gravadas nas ONGs estudando e trabalhando com computadores e vídeos de apresentações realizadas (especialmente, os shows da *OPTC* e do *Balé Esperança*).

O encadeamento das falas desses atores é organizado de modo a conformar uma via de interpretação que responda à questão colocada no início de cada quadro. Assim, tão logo Regina Casé expõe a complexidade do tema da presença das ONGs, surgem falas em fluxo de fundadores de ONGs, voluntários e participantes na qual se revela a posição deles, conforme abaixo:

Regina Casé: nem dá pra calcular o número de grupos como este aqui espalhados pelas periferias do Brasil todo. É tanto grupo que, às vezes, só de falar em ONG muita gente sai correndo e fica encanada, né, com várias perguntas no ar: “pô, adianta fazer isso aqui?”, “será que não tem gente se dando bem com esse lance?”, “isso aí vai mudar alguma coisa?” [*corte. Seguem flashes de falas dos entrevistados*]

Danilo Scaldaferrri (voluntário da *Kabum!* de Salvador): eu também questiono muito essa história de ONGs...

Homem 2 (Voluntário do *Instituto Oyá*): esse é o único caminho pra o Brasil

Homem 3 (Voluntário da *Eletrocooperativa*): a gente precisa tentar quebrar esse muro !

Menina A (grupo de entrevistados da *Kabum!* de Salvador): a ONG existe porque ela está tapando buraco do governo

Menino A (grupo de entrevistados da *Kabum!* de Salvador): O Brasil é recordista mundial em ONGs! Isso é horrível! (SEM CREDITAÇÃO NA TELA, 1’54”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006)

Tal forma de organização das falas constitui uma forma discursiva na qual o sentido se constrói por um fluxo cadenciado, pois essas falas são tão recortadas para serem encaixadas que perdem seu enraizamento individual para constituírem um dizer

coletivo, uma fala generalista sobre a posição de voluntários e participantes de projetos sociais. Contribui também para essa interpretação, o apagamento de marcas individualizantes, como a creditação dos jovens entrevistados, reservando esse recurso aos fundadores e voluntários¹⁰¹.

Também notamos que há uma estrutura narrativa comum que perpassa a organização dessas emissões: primeiramente, há a pontuação do problema sob forma de questão por Regina Casé; em seguida, citam-se casos relativos a regiões onde havia problemas sociais (sendo mais destacados casos de violência), mas que, agora, com a presença da ONG, nota-se uma alteração substantiva da situação; e, por fim, Regina Casé diagnostica o surgimento de um novo quadro social graças à atuação da ONG¹⁰². Com esse encadeamento, conduz-se à compreensão de que, a despeito das críticas, as ONGs são válidas pela capacidade que têm de instaurar novas formas de presença e criar novas oportunidades para os moradores dessas regiões.

Conjugada a essa forma de encadeamento no *interior* de cada emissão, podemos identificar certa cadência *entre* as emissões analisadas. Além do fato delas terem sido exibidas uma após a outra, contemplando diferentes facetas de um mesmo tema, surge uma diversidade de temas tangentes que acabam por receber um tratamento semelhante (e complementar) em cada uma delas. Tais temas são: (1) preconceito; (2) violência; (3) validade dos conceitos de “centro” e “periferia” e as interpretações daí derivadas; (4) mundo do trabalho; (5) criação de novas denominações para fenômenos recentes (o surgimento de um “novo jovem”) e (6) o valor da produção cultural local.

O preconceito aparece sob duas formas nas emissões: quando os jovens participantes se veem tomados como “ignorantes” por jovens de outros grupos sociais (conforme contam os jovens da *Kabum!* de Salvador, sobre a vez em que um grupo de

¹⁰¹ São raros os casos em que voluntários e fundadores não são creditados. Isso só ocorre nas falas fluxo, como a citada acima, em que as intervenções têm uma duração muito curta para serem exibidos os créditos. Já com os participantes, mesmo em situações nas quais suas falas têm uma duração longa, não há créditos de identificação.

¹⁰² Na emissão *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura* a estrutura é diferente, pois nela se introduz a questão da presença das ONGs. Essa emissão é organizada da seguinte forma: a apresentadora inicia o quadro citando a grande quantidade de ONGs instaladas em diversas periferias do Brasil e os questionamentos sobre suas formas de atuação. Em seguida, aparecem falas de fundadores, voluntários e participantes, nas quais se comenta sobre as críticas e dos benefícios da presença das ONGs e os temas pulsantes dessas regiões. Depois disso, são exibidos produtos e organizações criadas pelos moradores após a formação deles em ONGs (um documentário e uma produtora de vídeos) como forma de exemplificar os ganhos proporcionados por essas organizações. Por fim, Regina Casé encerra a emissão explicando que a condição de desigualdade social no Brasil exige a busca incessante por saídas e comenta que, na semana seguinte, serão exibidas “novas soluções muito legais que estão vindo lá da Bahia e de Pernambuco” (REGINA CASÉ, 7’54”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006).

jovens de uma escola particular os visitou e eles foram questionados se eram alfabetizados e se sabiam ligar um computador) e ao serem vistos como violentos (seja no trânsito pela cidade, conforme contam os jovens do *Batuque Usina*, seja pela ideia de que eles seriam “jovens em situação de risco”, conforme criticam os jovens da *Kabum!* de Salvador).

Essas reações e interpretações preconceituosas, derivadas da associação deles com a violência e criminalidade, comporta uma série de divergências e desencaixes, especialmente na emissão *Minha Periferia: gente que faz arte*. No início da emissão, Regina Casé comenta sobre o problema do “medo das ruas” e da violência e propõe a ocupação das ruas como forma de afastá-lo. Para dar suporte à sua afirmação, ela cita dois grupos — *Balé Esperança* e *OPTC* — que teriam buscado a ocupação das ruas como forma de reduzir a violência. Ao apresentar o primeiro grupo, um dos participantes conta que antes de entrar no projeto cometia pequenos delitos e hoje sonha em ser bailarino profissional. Já na apresentação da *OPTC*, a mãe de um dos rapazes fala que a participação no projeto alterou o comportamento de seu filho, pois ele era agressivo e andava com “más companhias”.

Todavia, quando os fundadores desses projetos são entrevistados, eles evitam associar suas atuações ao combate à violência e explicam que elas visam à inserção no mercado de trabalho e à abertura de possibilidades. Essa postura dos fundadores das ONGs se opõe à associação comum de que esses jovens, na ausência de projetos de formação profissional e artística, estariam envolvidos em situações de violência e criminalidade. Como forma de fugir desse enfoque, não são raras as vezes que os fundadores das ONGs explicam que os projetos são, em geral, voltados para a abertura de novas oportunidades de inserção no mercado de trabalho e na alteração das condições de vida. Fernando Narduchi, do projeto que deu origem ao *Balé Esperança*, explica que o “objetivo maior do projeto do nosso balé, o principal, é oferecer oportunidade a quem não tem” (FERNANDO NARDUCHI, 1’26”, *Minha Periferia: gente que faz arte*, 2006); João Bachilli, da *OPTC*, explica que a intenção desse ONG é “proporcionar que qualquer indivíduo tenha a oportunidade de realizar um sonho e poder sobreviver desse sonho” (JOÃO BACHILLI, 3’43”, *Minha Periferia: gente que faz arte*, 2006) e Gringo Cardia, um dos fundadores da *Kabum!*, conta que “a gente usa a arte para os meninos se descobrirem, mas a gente tem um enfoque muito certo, assim,

no trabalho. Os meninos precisam trabalhar” (GRINGO CARDIA, 4’20”, *Periferia digital*, 2006).

Nessa perspectiva, tomar a atuação das ONGs como forma de “afastar” a violência, provoca um desencaixe com relação ao posicionamento dos fundadores das ONGs, ainda que haja corroboração da parte de alguns entrevistados. Também no conjunto das emissões, vemos que essa associação é criticada, pois os jovens se mostram indignados com a visada de que, na ausência das ONGs, eles estariam “trocando tiros com a polícia” (MENINO B DA KABUM! DE SALVADOR, 4’22”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006).

Embora hoje seja considerado questionável associar violência, criminalidade e regiões consideradas de periferia, fica evidente, pela afirmação desses jovens, que ainda é recorrente a ideia de que suas regiões de origem são o ambiente onde o crime tem lugar e se prepara para “atacar a cidade”. Como um organismo externo, as regiões ditas de periferia seriam o lugar do outro, da ameaça à integridade da cidade.

Aliás, em contraposição a essas associações, têm surgido diversas publicações acadêmicas questionando tal perspectiva e se posicionando, no editorial, contra essas afirmações. Exemplo disso é a Revista Sexta-Feira, publicada em 2006, cujo tema era as favelas. No seu editorial, diz-se:

se há consenso com relação a análise da violência, é o da impossibilidade de apontar um único agente explicativo. A violência, assim como a criminalidade, é fundamentalmente tratada como um fenômeno “multicausal”. A constatação é apurada enquanto diagnóstico, mas, no vácuo criado pela indefinição, algumas categorias acabam por compor o repertório explicativo para possíveis razões da criminalidade nos dias atuais. Neste, a pobreza parece ocupar lugar privilegiado, seja no senso comum — que conjuga pobreza e criminalidade na explicação de um cotidiano ocupado pelo medo —, seja nas investigações sociais que tentam circunscrever-la por meio de categorias como “exclusão social”, “situação de risco” ou “vulnerabilidade social”. (*Revista Sexta-Feira*, 2006, p.100)

Apesar disso, ainda são frequentes as justificativas de atuação do Estado ou de ONGs e projetos sociais baseados na compreensão de que é preciso reduzir o “risco social” a que crianças e jovens estariam expostos em tais regiões. Demarcando ainda mais a associação entre juventude, pobreza e violência, foi cunhada a expressão “jovem em situação de risco”, cuja crítica mais contundente é aquela que reverte a abordagem do tema pelo viés da criminalidade e reformula a ideia de juventude, conforme fazem Gomes e Dayrell:

a questão é, ao conceber o jovem de uma maneira reducionista, vendo-o apenas sob a ótica do problema, as ações em prol da juventude passam a ser focadas na busca de superação do suposto “problema” e, nesse sentido, voltam-se somente para os setores juvenis considerados pela sociedade, pela escola e pela mídia como “em situação de risco”. Tal postura inibe o investimento em ações baseadas na perspectiva dos direitos e que desencadeiem políticas e práticas que focalizem a juventude nas suas potencialidades e possibilidades (DAYRELL; GOMES, 2007, p.2)

A implicação mais imediata no cotidiano da cidade dessa perspectiva da “vulnerabilidade social” e dos “jovens em situação de risco”, na qual, seguindo uma lógica determinista, os moradores das regiões de periferia tenderiam a ser criminosos por habitarem um ambiente instigador da “fraqueza moral”, é o desencadear de uma série de ações reativas à presença desses indivíduos nos espaços “centrais” da cidade. Com essa atitude, agride-se especialmente os jovens que tomam consciência do preconceito a que estão sujeitos ao transitarem pela cidade ou buscarem se inserir no mercado de trabalho. O preconceito sofrido nessas situações de trânsito fica, igualmente, explícito pela fala dos entrevistados que questionam a separação da cidade e das relações entre “centro” e “periferia”:

Homem 3 voluntário *Eletrocooperativa*: a gente tem que quebrar esses muros! (HOMEM 3 VOLUNTÁRIO DA *ELETROCOOPERATIVA*, 2’17”, *idem*)

Menina A (participante da *Kabum! de Salvador*): o critério da *Kabum!* [de seleção de participantes] é que os jovens sejam dessas comunidades que eu nem digo periférico, eu digo popular!

Menino A (participante da *Kabum! de Salvador*): o periférico foi um rótulo criado para dizer que a gente tá longe do centro, não tem o “padrão” adequado para frequentar esse dito “centro” que até hoje eu não sei onde é. [entrevistado faz sinal de aspas com os dedos] A gente tá ao redor do centro, mas não pode chegar no centro. Mas, contrariando, a gente chega no centro.

(JOVENS DA *KABUM! DE SALVADOR*, 2’48”, *idem*)

Por esse fragmento, vemos que os jovens colocam em xeque lugares pré-concebidos para eles. A primeira entrevistada expõe a sua recusa à nomeação “periférico”, reivindicando a expressão “popular”, e a justificativa da necessidade dessa mudança vem pela fala subsequente, quando um entrevistado questiona a validade dos conceitos de “centro” e “periferia” ao dizer que esses são “rótulos” fixados por grupos e

convenções sociais à revelia do posicionamento e opinião dessa comunidade rotulada¹⁰³. Com isso, esses jovens rejeitam as fronteiras estabelecidas por outrem, afirmam que não identificam nem consideram válida essa separação e, justamente por isso, não hesitam em transgredi-la ou negá-la. Eles reconhecem aí uma tentativa de construção de barreiras e resistências a seu transitar (tanto no nível social e simbólico, quando físico, por exemplo, ao caminhar pela cidade), mas as enfrentam e acabam por transpô-las por meio de ações táticas na vida social.

Esses jovens demonstram possuir grande sagacidade ao tratar essa noção de fronteira como relacional, associando-a a uma pressuposição de que, nesses casos, o reconhecimento mútuo e a aceitação são imprescindíveis para se manter a sua operacionalidade. Com isso, eles indicam que, para além de uma demarcação territorial, trata-se de uma questão política, pois diz de um contexto de separação social. Assim, ao negarem-na, adotam um posicionamento político e se colocam no lugar de agentes contestadores da ordem estabelecida. Embora demonstrem saber que essas resistências não deixam de existir apenas porque eles a renegam, essa “desobediência” à delimitação dos espaços sociais revela um quadro de disputa pelo sentido, nome, lugar de presença e ação que assumem.

Esses embates se constituem das mais diversas formas e a ação dos interlocutores é emotiva e expressiva de seus posicionamentos. Além do tom crítico, outros sentimentos emergem, como a tristeza expressa pelos músicos do *Batuque Usina*, para quem morar na favela só é ruim por conta do preconceito que sofrem ao andar pela cidade; ou a alegria, quando um jovem participante da *Eletrocooperativa* conta da vez em que foi convidado para representar a ONG numa universidade e lá lhe perguntaram qual universidade ele cursava ao que ele respondeu que só estudou até a antiga oitava série do ensino fundamental e que sua formação vem do trabalho com a ONG. Interessante notar que, nesse último caso, a alegria se manifesta porque ele recebeu reconhecimento por seu trabalho num novo ambiente. Em uma fala posterior, esse

¹⁰³ Mafra (1999) e Silva e Barbosa (2005) apresentam a raiz do surgimento das expressões “morro” em contraposição a “asfalto” na linguagem dos próprios moradores das favelas. No entanto, Silva e Barbosa destacam que tais formas de expressão, embora bastante difundidas, não são mais utilizadas com a mesma frequência pelos moradores, dada a conotação excludente que possuíam, de modo que hoje, eles preferem referir-se à própria região como “comunidade” e a espaços análogos com o nome “favela”. Para Ribeiro (2006), é fácil compreender porque se assumir como pertencente à “periferia” passou a ser preterido diante da afirmação de si mesmo como pertencente às favelas ou às comunidades. Segundo ele, “podemos afirmar que dificilmente alguém goste de ser chamado de periferia. Porquê? Simples, periferia é uma categoria relacional, ser periferia significa estar em posição inferior, subordinada, *vis-à-vis* a um centro que exerce poder” (RIBEIRO, 2006, p.53).

mesmo jovem faz uma crítica incisiva e demonstra revolta ao falar do modo como os jovens de periferia são tratados como “sofridinhos” e que necessitam de serem “educados”¹⁰⁴:

Jovem músico 2: já tô cansado de dizer que na periferia tem aquele cara sofridinho, que na periferia tem aquele cara que é coitadinho, sacou? *Na periferia tem o cara que é artista, tem músicos, sacou, véio?* Tem cara que morre e de zoar com a cara mesmo, porque a periferia tá cansada de “ah, vamos ajudar aquele cara da periferia”, tá ligado? De “vamô dá curso pr'aquele cara da periferia, pr'aquele cara da periferia aprender”, sacou? (JOVEM MÚSICO 2; 3'09”, *Periferia digital*, 2006) (*grifos nossos*)

Além desse embate com as visadas que lhes posicionam como sofridos ou incapazes, os jovens reclamam que, mesmo no interior das comunidades, eles são criticados, especialmente por pessoas de seu grupo social e familiares, pois eles julgam que os jovens não conseguirão se sustentar com esses novos tipos de trabalho. Os jovens da *Kabum!* do Rio de Janeiro contam das reprimendas vindas dos vizinhos e familiares:

Jovem da Kabum! do Rio de Janeiro 2: eu moro na Maré e quando a gente tá conversando sobre isso e eu falo que vou estudar mermo, fazer faculdade, que tô fazendo curso aqui, teatro, as pessoas falam “mas você vai sobreviver disso? você é maluca? Que quê isso?”

Jovem da Kabum! do Rio de Janeiro 3: a minha família falava: “ah, você acha que vai conseguir o quê lá? Você não vai conseguir nada, não vai conseguir isso, não vai conseguir aquilo...”
(JOVENS DA KABUM! DO RIO DE JANEIRO, 3'24”, *O batuque das periferias*, 2006)

Subjacente a essas críticas aos jovens que se envolvem com projetos culturais, está a suposição de que eles não obteriam nenhum retorno tangível — que pode ser traduzido pela capacidade de sustentar a si e a sua família¹⁰⁵ — que justificasse o engajamento. Assim, nas relações cotidianas mais imediatas, a contribuição para o sustento da família emerge como um elemento importante na valorização e *status* dos jovens artistas. Isso é reforçado quando o pai de um dos acrobatas da *OPTC* conta,

¹⁰⁴ Há de se indicar ainda que a essa ideia de formação para o contato com a cultura está assentada na perspectiva descrita por Valladares (2005) de que a favela é, por vezes, tomada como *locus* da pobreza e tanto ela quanto seus moradores precisam, em alguma medida, “evoluir” para alcançar o estágio de desenvolvimento da cidade. Dessa forma, é preciso intervir nessas regiões com o intuito de “retirá-los” da pobreza e da “exclusão” para afastá-los da violência. Somado a isso, é necessário também “prepará-los”, “educá-los” para acessarem ao referencial simbólico da cidade, integrarem-se a novos espaços e daí então ocuparem outras posições no espaço da cidade (VALLADARES, 2005).

¹⁰⁵ Conforme Zaluar (1985), ser trabalhador configura uma forma de elogio, pois leva a construir a imagem do indivíduo como honesto e responsável, uma vez que ele se mostra comprometido com a manutenção das condições de sobrevivência dos demais.

emocionado, da vez que seus filhos ofereceram parte do que receberam numa apresentação para contribuir com o pagamento das despesas da casa.

Na medida em que esses jovens acreditam no surgimento de novas opções de trabalho e reivindicam seu lugar de artista (como faz o músico da *Eletrocooperativa* na citação anterior), fica evidente o quanto eles buscam associar seu lugar no mundo com sua inserção no trabalho. Esse esforço aparece também pela fala de outros interlocutores na emissão, como a apresentadora, que busca identifica-los e descrevê-los pelo trabalho que exercem. Além disso, na fala dos fundadores, voluntários e da apresentadora fica sugerido que é por essa perspectiva que se torna possível realizar, em alguma medida, sua “inclusão social”.

Tal compreensão aparece na entrevista com os rapazes do *Batuque Usina*, quando Regina Casé questiona qual profissão eles teriam seguido caso não fossem músicos. Um deles responde que estaria fazendo pichações, ao que ela explica que se referia a um tipo de trabalho; ele responde que, provavelmente, estaria desempregado. Após um corte rápido, os outros rapazes falam das profissões de seus pais. Quando o último deles conta que seu pai vende macaxeira na rua, Regina Casé sugere que talvez ele estivesse trabalhando nisso também, dando a entender que as profissões são, em geral, passadas quase que hereditariamente e, por conseguinte, oferecem pouca mobilidade social. Destarte, ter novas opções de trabalho se revela ainda como um modo de “fugir/burlar” as estruturas que engessam a mobilidade social. Ampliar opções seria uma forma de promover a liberdade, pois abriria opções para além da continuidade das formas de atuação dos vizinhos, pais e familiares e do envolvimento com a criminalidade¹⁰⁶.

Os jovens também tentam ressaltar, pelo trabalho, sua capacidade produtiva e seu lugar de atividade (retirando, assim, a ideia de “passividade”, tão associada aos moradores dessas regiões por conta de noções preconceituosas). Empreender projetos e alcançar novas posições sociais contribui para que eles sejam reconhecidos como ativos. Isso aparece na fala de um dos entrevistados da *Kabum!* de Salvador, na qual ele diz “a gente quer mostrar o nosso trabalho” e, mais adiante, “fundamental é mostrar que a gente é capaz de produzir as nossas ideias” (MENINO A DA KABUM! DE SALVADOR, 3’25” e 3’36”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*,

¹⁰⁶ Segundo Zaluar (1985), ao optar por atividades ilícitas para a geração de renda entra-se num ciclo vicioso de violência e criminalidade onde o risco é a própria vida. Uma vez inserido nesse lugar, têm-se poucas chances de se desvencilhar do envolvimento com situações violentas.

2006). Nesse quadro, reforçar que esses jovens são ativos permite, no conjunto das emissões, apresentar a proposta de que um novo tipo de jovem estaria surgindo.

Esse foco na capacidade produtiva e no surgimento de um “novo jovem” aparece, pela primeira vez, na entrevista com o grupo *Batuque Usina*, quando Regina Casé pergunta se eles acreditam haver uma “geração” criada por ONG e se já existia alguma gíria para designar esse tipo de jovem. Eles citam a expressão “menino de projeto”, e, nesse cenário, podemos interpretar que o surgimento de novas denominações emerge como um indicador de que há, de fato, mudanças se processando no mundo social e elas têm encontrado ressonância no campo da linguagem.

O tema sobre “novo jovem” ganha força quando Regina Casé se dirige aos jovens da *Kabum!* do Rio de Janeiro para saber qual a percepção que eles têm desse novo jovem, engajado em ONGs e projetos sociais. Eles confirmam o surgimento desse fenômeno e, sem iniciar discussões abstratas para traçar o perfil desse jovem, é feito um corte para cenas em que os jovens da *Kabum!* contam suas experiências. Cria-se, pelo encadeamento da emissão, a associação de que eles mesmos seriam casos exemplares desse novo jovem que vem surgindo.

Dessa maneira, o “novo jovem” é aquele que se engaja em projetos sociais de ONGs, acredita na possibilidade de ocupar novas posições no mercado de trabalho, enfrenta a descrença e falta de apoio da família e encontra o reconhecimento ao alcançar essas novas posições tanto no mercado de trabalho quanto em outros níveis de formação, como o ensino universitário. Trata-se de um jovem que, assumindo riscos e resistindo às dificuldades que se interpõem, agindo taticamente na busca por modos de entrada alternativos, encontra novas formas de presença no mundo social.

Um outro ponto salutar para o nosso estudo é o tratamento da questão cultural nas emissões analisadas. A cultura aparece, majoritariamente, como um tipo de atividade singular (associada, frequentemente, à música, dança, cinema e vídeo), cuja principal potencialidade é estimular processos de mobilidade e inclusão social. Assim, a cultura e suas práticas são associadas a formas de ação e seu valor reside em seus produtos (tanto produções e produtos culturais, quanto novos padrões de ação).

Em *Periferia digital*, a cultura é um elemento típico do local, enraizado no ambiente (a despeito da falta de reconhecimento por outros setores) e não pode ser tomada separadamente:

Regina Casé: os políticos adoram dizer “nós vamos levar a cultura para a favela!”. Agora a favela responde: “qualé, mané, o que não falta aqui é cultura!”. Isso é muito bom, isso é ótimo, mas não quer dizer que as coisas tenham que viver separadas. Eu detesto gueto. Gueto para mim é filho do preconceito, filho da injustiça. Eu gosto quando as diferenças se misturam. (REGINA CASÉ, 0’12”, *Periferia digital*, 2006)

Com esse modo de falar, conjugado com o posicionamento geral nas emissões, Regina Casé afirma a existência de cultura nas regiões consideradas periféricas e recusa a separação entre uma cultura local e outra externa a ela. Dessa maneira, ela deixa entrever uma série de questões ligadas diretamente ao processo de valorização das práticas culturais dos moradores das regiões visitadas: 1) A falta de reconhecimento da parte de certos segmentos sociais de que nessas regiões há cultura (como os políticos); 2) A reação recente dos moradores que buscam firmar esses ambientes como possuidores de cultura (e, a reboque disso, capazes de criarem produções culturais); 3) A posição crítica da apresentadora contra a separação entre uma suposta “cultura do centro” e da “cultura da periferia”, indicando que ela deriva de uma separação em “guetos” — sendo, portanto, resultado de injustiças e preconceitos; 4) A intenção da apresentadora de mostrar o regime de mescla presente nessas práticas. Tais questões, cada uma a seu tempo, ganham expressão nas quatro emissões. No item seguinte, analisamos, de forma mais acurada, o tratamento das práticas culturais.

b) Práticas culturais: caracterização e construção do valor

O foco das emissões analisadas é a atuação e relevância das ONGs em regiões consideradas periféricas, com ênfase naquelas que desenvolvem projetos culturais. Por conta disso, as atividades e práticas culturais derivadas dessa forma de presença são caracterizadas não em si, mas por meio das alterações que elas seriam capazes de engendrar. Ou seja, a atuação das ONGs é mensurada pela efetividade com que suas ações promovem mudanças significativas (tanto materiais quanto simbólicas) nessas regiões e na vida das pessoas envolvidas.

Dessa forma, o discurso geral da emissão sobre as práticas culturais se dedica a mostrar as possibilidades inauguradas por elas, como: a capacidade de alterar as condições materiais de existência (especialmente pela abertura de possibilidades de formação profissional e de entrada no mercado de trabalho em novas posições); uma

possível redução da violência; conquista de visibilidade midiática; a possibilidade de fazer ecoar seu discurso; o reconhecimento e valorização por parte de públicos mais amplos (em especial o público europeu) e o auxílio na recuperação da autoestima.

Associada a essa perspectiva, Regina Casé explica que a expansão das ONGs se deve ao fato de que “muitos grupos descobriram que produzir cultura é uma das melhores armas para acabar com a desigualdade social” (Regina Casé, 0’44”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006) e também pela suposição de que elas auxiliariam na redução da violência por promoverem a ocupação de espaços de sociabilidade (como a rua) e estimular a criação de laços entre os moradores.

A desigualdade, conforme se mostra no conjunto das emissões, pode ser combatida com o envolvimento com atividades culturais com vistas à profissionalização dos jovens moradores de periferia porque isso abriria o campo de possibilidades de inserção, levando a uma inclusão social pelo mercado de trabalho. Já a correlação entre redução da violência e a presença de ONGs está assentada na ideia de que a participação em projetos sociais pode, em alguma medida, alterar comportamentos e padrões de ação (tal argumento surge pela fala da apresentadora, alguns dos jovens e seus familiares entrevistados, mas é evitado pelos fundadores das ONGs).

Somado a isso, especialmente em *O batuque das periferias*, fica evidente a importância do trabalho na formação cultural, pois, conforme explica Gringo Cardia, “a gente usa a arte para os meninos se descobrirem, mas a gente tem um enfoque muito certo, assim, no trabalho. Os meninos precisam trabalhar” (4’20”, *Periferia digital*, 2006). Contudo, é também por essa mesma fala que se pode perceber que essa visada fortemente associada ao trabalho não apaga a dimensão artística e expressiva que as produções comportam, pois o envolvimento com a arte emerge como uma forma através da qual os jovens passam a descobrir e questionar seu lugar social.

Essa valorização do potencial expressivo é reforçada também na fala de um dos fundadores da produtora *Filmagens Periféricas*, ao explicar que “agora a gente tem também a oportunidade de mostrar o nosso olhar, o periférico, para o olhar da elite” (Fundador da FP, 7’01”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006) e também pelos jovens da *Kabum!* do Rio de Janeiro que produziram um documentário sobre um fato que atravessou a vida da comunidade (uma chacina) para problematizar as relações conflituosas entre os moradores daquela região e a polícia.

Também é iluminador o posicionamento de Danilo Scaldaferrri, instrutor de vídeo, relatando que, geralmente, supõe-se que os jovens participantes dos projetos queiram tratar de temáticas que eles (professores da ONG) acham pulsantes naquele ambiente quando, no decorrer das atividades, eles se dão conta de que jovens querem tratar de temas variados e, por vezes, comum a outros jovens que não vivem ali.

Quando os entrevistados falam sobre as oportunidades advindas do envolvimento com ONGs, eles revelam outra funcionalidade da prática: a capacidade de atrair o olhar da mídia. Um deles destaca que “a periferia está em foco” (Jovem da *Kabum!* de Salvador, 3’10”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006) e comenta que eles são chamados, o tempo todo, para aparecer na TV. Contudo, para ele, a visada pela qual eles são apresentados ainda não é a ideal, pois são expostos como “animadores de plateia”, enquanto que gostariam de mostrar sua capacidade produtiva. Com isso, a prática cultural, além de ser uma forma de afirmação do potencial produtivo e expressivo desse grupo, também inaugura outro viés para se dizer dos modos de vida locais, ajudando a compor um repertório social mais diversificado.

Outro elemento que nos chama a atenção é o fato de se destacar, na emissão, que tanto o *Batuque Usina* quando o *Cortejo Afro* alcançaram reconhecimento e avaliações positivas do público europeu. Ao ressaltar o valor atribuído a tais práticas por públicos mais amplos, a emissão mostra que elas já estão se tornando visíveis e valorizadas fora de seu contexto de origem (instigando assim a discussão sobre a necessidade de se reconhecer o valor dessas práticas no cenário nacional).

Além disso, quando o *Cortejo Afro* é apresentado pela fala de três jovens participantes, evidencia-se o modo como o envolvimento com práticas culturais contribui ainda para a recuperação da autoestima¹⁰⁷: no momento em que elas contam que fazem parte desse grupo, recordam como se sentem valorizadas quando estão no

¹⁰⁷ Conforme Axel Honneth (2003), “a reprodução da vida social se efetua sob o imperativo de um reconhecimento recíproco porque os sujeitos só podem chegar a uma autorrelação prática quando aprendem a se conceber, da perspectiva normativa de seus parceiros de interação, como seus destinatários sociais” (HONNETH, 2003, p.155). Todavia, isso só se torna possível na medida em que se nutre, na relação intersubjetiva, o reconhecimento de si mesmo como integrante da sociedade de direitos. Ainda para esse autor, participa desse processo de reconhecimento a construção do autovalor, afinal, “vai de par com a experiência da estima social uma confiança emotiva na apresentação das realizações ou na posse de capacidades que são reconhecidas como ‘valiosas’ pelos demais membros da sociedade; com todo o sentido, nós podemos chamar essa espécie de autorrealização prática, para a qual predomina na língua corrente a expressão ‘sentimento de próprio valor’, de ‘autoestima’, em paralelo categorial com os conceitos empregados aqui de ‘autoconfiança’ e ‘autorrespeito’” (HONNETH, 2003, p.210). Essa discussão sobre a construção e/ou recuperação da autoestima por determinados grupos sociais e suas implicações na constituição de reivindicações mais amplas, de cunho político, será retomada mais adiante, na análise do show de Salvador, em que ela aparece com mais ênfase.

palco ou no bloco de Carnaval; falam da alegria de serem chamadas, no Pelourinho, de “menina do *Cortejo Afro*” e ficam ainda mais orgulhosas, estufando o peito e rindo para a câmera ao dizerem que “vem gente do mundo todo desfilar no *Cortejo*” (MENINAS DO CORTEJO AFRO, 6’30”, *O batuque das periferias*, 2006).

c) Atuação da apresentadora

A atuação da apresentadora é marcada por características bem peculiares como a brincadeira, o riso, a descontração, o elogio e o carinho para com os entrevistados. Isso aparece, por exemplo, quando ela entrevista os rapazes do *Batuque Usina* e lhes pergunta sobre suas viagens à França e se eles “fazem sucesso” com as francesas.

Há, no entanto, uma alteração significativa do posicionamento da apresentadora nas emissões aqui analisadas: sua intervenção parte, majoritariamente, da arquibancada da *Kabum!* do Rio de Janeiro e ela não aparece nas entrevistas realizadas em outras regiões (à exceção daquela com os músicos do *Batuque Usina*). Com isso, a arquibancada se torna o espaço de onde a apresentadora organiza a cena (tanto os enquadramentos da câmera quanto o comportamento dos jovens próximos a ela), constrói os fundamentos para a abordagem dos temas, articula os fragmentos de falas dos entrevistados e inscreve seu posicionamento pessoal sobre cada questão.

A cena em que se vê com mais ênfase a orientação da câmera é na emissão *Minha Periferia: gente que faz arte*, na qual a apresentadora, ao falar que os próximos entrevistados — após a exibição da sequência gravada em Uberlândia — são de Pelotas (RS), faz um sinal com o dedo indicador como se “descesse” de uma região para a outra. Esse gesto é acompanhado pela câmera que desliza sobre a imagem dela e dos jovens com agilidade, até entrar o corte do quadro para a sequência de entrevistas realizadas na OPTC. Além disso, na emissão *O batuque das periferias*, a apresentadora brinca com o telespectador e mostra o controle que ela tem sobre a cena onde se insere, ao dizer que o telespectador deve imaginar que ela estava ali para falar de projeto social e até sentiu certo desânimo, mas, ao ouvir o som dos tambores vindos da emissão, começou a dançar. Nesse exato momento em que ela fala dos tambores, os jovens próximos a ela se levantam em bloco e dançam ao lado da apresentadora.

A construção da abordagem do tema central de cada emissão acontece logo na introdução do quadro, quando Regina Casé indica a questão e a pontua como marco

inicial para compreender os fragmentos de falas de entrevistados. Essa condução exerce tamanha força que os fragmentos de falas exibidos aparecem em fluxo e estabelecem uma relação de continuidade com a fala da apresentadora. Notamos que, repetidas vezes, as falas em fluxo vêm, inclusive, como resposta ou confirmação da fala da apresentadora, conforme ocorre no fragmento a seguir:

Regina Casé: O crescimento da violência na década de 90 foi uma coisa que eu acho péssima. O medo da rua. As pessoas passaram a achar que todo o mal tá na rua.

Jovem da *Kabum!* do Rio de Janeiro 1: hoje em dia a gente não pode ficar na rua porque tem medo de assalto, de sequestro de crianças, tráfico de drogas, de bala perdida...

Jovem da *Kabum!* do Rio de Janeiro 2: se acontecer um assalto tem os policiais corruptos, eles podem achar que você é “mau elemento” e te agredirem por isso...

Jovem da *Kabum!* do Rio de Janeiro 3: Porque a rua é vista como um lugar que é péssimo e na verdade não é...

Regina Casé: se tirassem todo mundo da rua a cidade vai ficar deserta

Jovem da *Kabum!* do Rio de Janeiro 3: É, ficaria..

Regina Casé: só quem tem carro blindado circulando...

Jovens: é...

Regina Casé: a rua que tem que ficar um lugar legal, em vez de tirar o povo da rua, não acha? se a gente ocupar a rua de novo para onde que vai a violência? pra fora da rua, né? Foi isso que o grupo Balé de Rua de Uberlândia começou a fazer. Eles fizeram oficinas de dança nas ruas dos bairros mais violentos de lá.

(REGINA CASÉ E JOVENS DA *KABUM!* DO RIO DE JANEIRO, 0’12”, *Minha Periferia: gente que faz arte*, 2006)

Também se nota, por nesse fragmento, que a apresentadora não só constrói a abordagem do tema e estabelece uma relação entre a violência nas ruas e a importância dos projetos culturais nesse cenário, como oferece uma “solução” para os problemas descritos. Com sua fala afirmativa e seu posicionamento entusiasta das ONGs, não são raras as vezes em que ela propõe soluções para questões locais a partir da atuação e engajamento nessas organizações.

Isso se repete, por exemplo, quando uma das garotas da *Kabum!* de Salvador questiona como eles podem dar continuidade aos trabalhos iniciados na ONG sem o equipamento necessário e sem condições de comprá-los. De imediato, é feito um corte para Regina Casé, na arquibancada, dizendo que há um grupo que encontrou saída para essa questão e fundou sua própria produtora de vídeo, a *Filmagens Periféricas*. Após a apresentar tal grupo e exibir uma sequência em que os jovens próximos a ela dizem ter produzido um documentário, Regina Casé recobra a centralidade da cena e comenta:

Regina Casé: Nada é fácil diante de uma situação de desigualdade social tão perversa quanto a do Brasil. A gente tem que planejar tudo sim, organizar, mas também tem que ter “jogo de cintura” porque assim a gente arruma solução conforme os problemas vão aparecendo. (REGINA CASÉ, 7’39”, *Minha periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006).

Com essa fala final, a apresentadora cita o problema da desigualdade social, correlaciona-o ao aparecimento de problemas sociais e convoca “a gente” (aqui instaurando um tipo de coletividade que inclui ela mesma e também o telespectador) ao planejamento e apela para o “jogo de cintura” na busca por “soluções” na medida em que surjam problemas no meio social. Assim, a ação deve ser reativa à emergência de um problema e o papel do indivíduo é reforçado no encadeamento de ações que impactem no social. Assume-se, então, que as ações devem ser organizadas de modo singular a cada problema emergente, ou seja, a conformação das soluções é definida a partir do modo de constituição de uma questão.

Em consonância com essa perspectiva, Regina Casé se coloca em posição privilegiada para constituir e organizar as questões prementes e, portanto, a propor soluções. Ao concentrar em si mesma esse papel, ela passa a descrever e caracterizar as práticas apresentadas e definir as abordagens que dariam conta da presença delas no panorama cultural.

Interessante notar ainda que, ao descrevê-las, Regina Casé caracteriza-as e lhes atribui valor, conforme ocorre na introdução da ONG *OPTC*: enquanto são exibidos flashes de imagens de apresentações do grupo, Regina Casé explica que eles trabalham com artes circenses e elogia a qualidade das produções, dizendo que “tudo isso não é mixaria não, é muito luxo e muita técnica!” (REGINA CASÉ, 3’34”, *Minha Periferia: gente que faz arte*, 2006). Uma fala semelhante a essa aparece também na introdução do grupo *Batuque Usina*, quando ela explica:

Regina Casé: é que hoje no Brasil já existe muito músico formado em projeto social na periferia. Muita gente boa, bandas, orquestras, tudo de alto nível. Acho que isso se deve a duas coisas: um, brasileiro é bom de música mesmo; e outra, porque esse negócio funciona, né? Olha por exemplo esse *Batuque Usina*, desse pessoal que eu conheci lá em Recife! (REGINA CASÉ, 0’38”, *O batuque das periferias*, 2006)

Com isso, Regina Casé, descrevendo e explicando os fenômenos que têm lugar nas regiões visitadas, permite-se qualificar e avaliar a relevância das produções culturais que encontra. Nesse cenário, a entrada do grupo *Batuque Usina* deveria exemplificar

não só a qualidade e a competência musical das produções emergentes em regiões tidas como periféricas, como também comprovar o potencial transformador da música na vida de jovens.

Tal tentativa de agregação de valor às produções apresentadas indica ainda que a emissão se constitui como uma instância tanto de exibição das produções quanto de elaboração e aferição dos processos de avaliação da qualidade dessas produções. Todavia, nem sempre esse julgamento de valor aparece de forma tão explícita. Outro argumento alçado por Regina Casé para atribuir valor a essas práticas é a sua ligação com o tradicional e as raízes culturais, que aparecem para valorizar o batuque, dizendo que ele remete aos rituais de candomblé.

Notamos também que Regina Casé busca, por meio de gestos e falas, indicar que ela, os entrevistados e os telespectadores vivem um momento de encontro (espacial e temporal) no interior da emissão. Isso aparece explicitamente na fala: “por isso que a gente tá aqui, para pensar isso junto, eu, você, o pessoal da Kabum!, o pessoal daí de Salvador ...” (REGINA CASÉ, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006). Com isso, Regina Casé promove o rompimento das fronteiras de espaço e tempo para assinalar que o espaço do encontro é o espaço televisivo e o tempo presente da emissão é um presente contínuo que se realiza na recepção. No limite, a emissão só se completa em sua existência espacial e temporal no encontro com o telespectador.

Por conta também da pouca mobilidade de Regina Casé nesse conjunto de emissões, pois ela está sentada na arquibancada da *Kabum!*, sua ligação com o telespectador é mais estreita. Aliás, sua própria disposição corporal contribui para isso: por ficar sentada diante da câmera, o eixo mais imediato de captação da imagem se funde com o eixo que ela utiliza, nas demais emissões, para se dirigir ao telespectador.

Dessa forma, o momento de tematização das questões e organização da abordagem acaba por se unir às falas direcionadas ao telespectador pela centralização do quadro na apresentadora. Exemplo disso ocorre quando Regina Casé, depois da fala de uma entrevistada sobre a possibilidade de continuar com o projeto cultural após o vencimento da bolsa de estudos, faz uma pergunta retórica, na qual ela diz: “como dar continuidade para o trabalho? Quem deu uma resposta muito boa foi a Kelly, o Cláudio e o JC que participaram das oficinas da *Kinoforum*” (REGINA CASÉ, 5’25”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006).

Entretanto, a interação entre a apresentadora e os telespectadores não se restringe a essa articulação temática. Regina Casé dá relevo à ação individual e ao envolvimento em projetos sociais como forma de incentivar os telespectadores a se engajarem. Após a descrição da ONG *Kabum! Spetáculu*, Regina Casé entrevista seus fundadores para mostrar a importância da fundação e participação em projetos sociais:

Regina Casé: pô que maravilha, hein? Em geral o pessoal fala: “aquele cara não tem nada pra fazer aí inventou uma ONG”, entendeu? O cara tá meio caído lá e faz uma ONG. Pois se ele [Gringo] não tem tempo nem de se coçar! [Ele] Tem 30 projetos de tudo, de comercial a clipe e DVD, show, peça, tudo tem o Gringo!

[...]

Regina Casé: Então vou dizer uma coisa: se o Gringo tem tempo, você também tem! [*apresentadora se volta para a câmera e fala com o telespectador*] [risos]

(REGINA CASÉ, LÚCIA COELHO E GRINGO CARDIA; 4’49”, *Periferia Digital*, 2006)

Há ainda momentos em que ela se volta especificamente para o telespectador e busca incitá-lo a agir, conforme ela faz ao final da emissão *Periferia digital*:

Regina Casé: ei, você aí? Tá reclamando de quê? Tá reclamando de tudo né, dizendo que este país não tem jeito, muito assalto, muita violência... tem jeito sim, se a gente quiser que tenha, é ou não é? Dá um rolé no seu bairro, na sua cidade, eu garanto que pertinho da sua casa tem um grupo cultural bem bacana precisando de gente com energia para trabalhar. Não importa se você vai ensinar ou aprender, o que não pode é ficar parado.

(REGINA CASÉ, 5’39”, *Periferia digital*, 2006)

Regina Casé realiza, assim, uma crítica a quem “reclama” dos problemas sociais, mas não se engaja em atividades que ela julga engendradoras de mudança social. Ao convocar os telespectadores a participarem de projetos de ONGs, ela não apenas reforça o lugar das ONGs no processo de mudança social, como também critica a fala (a reclamação) destituída de ação.

A remissão ao telespectador, todavia, não se dá somente no nível individual: numa das falas em que ela afirma a complexidade da questão da atuação das ONGs, ela indica que o *Minha Periferia* vai trazer à cena diversos entrevistados associados às ONGs para que se possa “pensar junto, eu, você, o pessoal da *Kabum!*, o pessoal daí de Salvador...” (REGINA CASÉ, 2’25”, *Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura*, 2006). Dessa forma, ela inclui o telespectador num grupo de indivíduos, no

qual ela e outras pessoas também fazem parte e instaura um tipo de coletividade que se dedica a pensar e solucionar problemas sociais e se une pela emissão¹⁰⁸.

5.4 Emissão com entrevistados valorizados pela comunidade

Nas emissões analisadas nesse item, Regina Casé dá atenção a entrevistados que não são famosos, mas recebem destaque por conta de suas ações nas comunidades onde vivem. Tais emissões são: *Minha Periferia: surfistas de Fortaleza*; *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*; *Minha Periferia: uma campeã da Vila João*; *Minha Periferia*. Logo abaixo, um breve resumo de cada uma delas.

a. Minha Periferia: surfistas de Fortaleza

Regina Casé vai a Titãozinho apresentar o professor Fera e sua Escola de Surf. Lá, ela se surpreende com o método de ensino criado por ele e conversa com seu filho; com uma das alunas, Juju; e com uma ex-aluna, a surfista profissional Tita. O eixo que orienta essa emissão visa fortalecer o lugar do indivíduo no processo de mudança social.

b. Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira

Regina Casé mostra como o basquete de rua e o hip-hop influenciam o modo de vida dos moradores do Morro da Madureira. Para explicar isso, ela entrevista Nega Gizza, a responsável pela organização dos campeonatos de basquete da LIBBRA (Liga Brasileira de Basquete de Rua) e jogadores participantes. A questão central é a afetação que formas culturais de diferentes lugares exercem na produção cultural e no modo de vida local.

c. Minha Periferia: uma campeã da Vila João

Regina Casé recebe uma carta de uma adolescente, chamada Priscila, campeã de karatê, que a convida a ir à Vila João para ajudá-la a alterar a imagem negativa que se tem dos moradores dali. Regina Casé, ao apresentar a entrevistada e suas vitórias no

¹⁰⁸ Nessa emissão, não observamos desencaixes significativos no desenrolar da interação entre a apresentadora e seus entrevistados. Parece-nos que isso se deve, principalmente, ao fato de que a maioria das intervenções da apresentadora partem da arquibancada da ONG *Kabum!* e as falas dos entrevistados são editadas e ordenadas de acordo com os questionamentos colocados por ela. Além disso, não há muitas situações de co-presença entre ela e os entrevistados, de modo que não é possível observar grandes rearranjos nas interações.

karatê, fala sobre a falta de financiamento e incentivo ao esporte. O tema central são as barreiras estruturais que dificultam o desenvolvimento dos moradores dessas regiões.

d. Minha Periferia

Regina Casé convida Ivan, um garoto de classe média, para visitar a casa de Anderson, morador de periferia, que é boleiro no clube de tênis onde Ivan é sócio. Eles falam sobre preconceito e, ao longo da visita, Ivan reconhece alguns moradores e passeia pela região. O mote é o questionamento de preconceitos a partir de elementos locais e das atitudes dos entrevistados.

a) Linhas de intersecção

Essas emissões têm em comum o modo de organização da narrativa e o tipo de entrevistados. A organização das narrativas é feita com a intenção de dar destaque a pessoas que têm trabalhado em prol do desenvolvimento local. Nesse quadro, ganham relevo: Fera, professor e fundador da Escola de Surf em Titãozinho; Nega Gizza, co-fundadora da CUFA e fundadora da LIBBRA; Priscila, uma adolescente moradora da Vila João e campeã de karatê; e Ivan, um adolescente de classe média que vai, junto com Regina Casé, à casa de Anderson, no Morro Santa Marta.

Tão logo eles são introduzidos na cena, a apresentadora descreve suas atividades na comunidade, destaca a iniciativa, criatividade e/ou pioneirismo de suas ações e pede que expliquem o que fazem e qual sua motivação. Depois disso, são entrevistadas pessoas da comunidade que reafirmam a importância deles e de suas ações e, ao final, Regina Casé os elogia e os coloca como um exemplo a ser seguido.

Percebemos que o processo de construção do perfil dos entrevistados e da definição das características e atitudes que lhes tornam admiráveis são relevantes porque nos permitem sondar quais valores são promovidos no interior da emissão.

Fera é descrito como um professor idealista, que criou uma escola de Surf com o intuito de afastar as crianças da região de situações violentas, mesmo sem ter condições financeiras para viabilizar o projeto (conforme fica dito pelo entrevistado, no início, ele começou a dar aulas numa sala de aula porque não tinha pranchas suficientes para todos os alunos treinarem no mar).

Já Nega Gizza é descrita como uma mulher “chapa preta”, pois mesmo confrontada com entraves ao seu desenvolvimento (entraves fortes o bastante para impedirem-na de realizar seu sonho, ser jornalista profissional), tornou-se uma das primeiras mulheres rappers e radialistas da rádio local, fundou, junto com MV Bill e Celso Athayde, a CUFA e, dentro dessa organização, criou a Liga Brasileira de Basquete de Rua, a LIBBRA. A entrevistada conta que a ideia de formar a Liga lhe ocorreu porque um grupo de jovens a convidou para jogar basquete e ela se deu conta do quanto o basquete de rua figurava como uma opção de lazer. A partir daí, ela decidiu trabalhar para que tal atividade se desenvolvesse nas comunidades. Aliás, é válido destacar que a relevância do basquete de rua como espaço de lazer nas comunidades locais é tamanha que a entrada da entrevistada na emissão é relativamente curta: a importância de sua atuação vem pelo destaque dado ao esporte e ao papel da LIBBRA, criando uma valorização indireta da entrevistada.

Com Priscila, a descrição de suas características é abrangente e feita quase que integralmente pela apresentadora. Regina Casé conta que recebeu uma carta de uma jovem pedindo uma visita para que fosse mostrada a realidade local de sua região, como forma de ajudar a desvincular a imagem dos moradores da Vila da violência e da criminalidade. A apresentadora a elogia por sua iniciativa, pela boa escrita, por ter compreendido tão bem a proposta da emissão e pela consciência que ela tem da importância da visibilidade midiática. Além disso, conhecendo-a pessoalmente, Regina Casé a elogia pela meiguice e pela quantidade de títulos conquistados, apesar de nem sempre seus pais conseguirem custear suas viagens para competir. Regina Casé coloca-a como uma atleta que luta contra adversários no tatame, mas que trava sua maior batalha contra as barreiras estruturais e a falta de incentivo ao esporte.

Ivan é valorizado por outras vias. Embora ele não habite uma região considerada de periferia nem trabalhe com projetos sociais, ele é valorizado porque aceitou conhecer o morro e pelo comportamento dele no decorrer da visita. Durante o percurso rumo à casa de Anderson, Regina Casé se surpreende ao ver que eles têm muitas semelhanças (jogam os mesmo jogos e gostam dos mesmos instrumentos musicais) e que Ivan conhece outras pessoas da região (em geral rapazes que já foram boleiros no clube de tênis), levando-a a afirmar que “ele é muito local!” (REGINA CASÉ, *Minha Periferia*, 2006). Por conta disso, a apresentadora passa a perguntar aos garotos que reconhecem Ivan sobre o que eles acham daquela visita. Os garotos

afirmam que Ivan é “gente fina, *brother*” (ENTREVISTADO 2, 7’03”) e, quando Regina Casé pergunta se eles imaginavam que Ivan subiria o morro e o que acham de vê-lo por ali, os rapazes se dizem surpresos e um deles afirma que não esperava por isso porque “sei lá, ele vivia lá no meio da *playboyzada*” (ENTREVISTADO 2, 7’40”). Ao final, Regina Casé pergunta a Anderson o que ele achou do comportamento de Ivan e ele comenta que “achava que ele ia ficar todo assustado, olhando pra um lado, pro outro...” (ANDERSON, 9’06”) e se mostra contente por Ivan subir tranquilamente junto deles.

Dessa forma, percebemos que Fera é valorizado pelo idealismo e pelo esforço em afastar as crianças da região de situações violentas; Gizza ganha destaque por trabalhar em prol da organização da comunidade e da criação de espaços de lazer e sociabilidade; Priscila, porque além de ser uma atleta campeã, mostrou-se comprometida com a ideia de reformular a imagem do morro e por resistir e enfrentar as barreiras estruturais que dificultam o seu crescimento no esporte. Já Ivan é destacado por aceitar ir até o morro e não demonstrar temor por estar ali, fazendo-se “muito local”, e por manter boas relações com os moradores, mesmo antes da emissão, sendo caracterizado pelos rapazes como “gente fina, *brother*”.

Desse rol de características — idealismo, engajamento pelo desenvolvimento local, comprometimento com a comunidade, proatividade, perseverança e proximidade, humildade — extrai-se que o valor dos entrevistados vigora no compromisso que têm com a comunidade e suas necessidades. E o elemento mais significativo derivado de suas atitudes (e que ganha mais destaque na organização das narrativas das emissões) é o quanto a atuação individual promove alterações significativas na vida social¹⁰⁹.

Afirma-se assim o lugar do indivíduo na constituição do tecido social e na promoção de mudanças. Busca-se, nesses exemplos, mostrar que as “areias na engrenagem”¹¹⁰ são capazes de inaugurar novas possibilidades, ainda que elas partam de um quadro restrito de opções.

Também nessas emissões aparecem temas fortes comuns, como a violência e o preconceito. A violência aparece de duas formas: como instigadora de ações — por exemplo, ao levar Fera a criar a escola de surf, e como desencadeadora do preconceito,

¹⁰⁹ Exceto Ivan, que é valorizado não por ações ou projetos desenvolvidos, mas por seu comportamento na interação com os moradores da região visitada.

¹¹⁰ Certeau, 2009.

como é dito na emissão com Priscila¹¹¹. Esse último tema, o preconceito, aparece com destaque na emissão *Minha Periferia*¹¹², pois sua questão principal é o questionamento e a contraposição de imagens pré-concebidas a partir de elementos locais.

Nela, o primeiro passo para a organização do tema é a construção de uma definição de preconceito. Ao invés de defini-lo explicitamente, Regina Casé faz o conceito emergir através de exemplos e ações. Isso ocorre logo após um jogo de questões, no qual os garotos Anderson e Ivan dizem como imaginam ser a casa um do outro. Quando eles se dão conta de que suas suposições estão, em grande parte, incorretas, a apresentadora diz que essas imagens são fruto do preconceito. Dessa forma, o preconceito é definido como um conjunto de suposições motivadas por formas pré-definidas de se olhar para as coisas e fenômenos do mundo, mas que não passam de distorções do real. Desse modo, a emissão seria o meio pelo qual os embates entre essas suposições e as contradições da realidade local teriam relevo e contribuiriam para a composição de um conjunto de referências diversificado. Essa inferência reaparece quando Regina Casé e D. Regina, dona de um bar da região, conversam sobre Ivan e a apresentadora pergunta se ela conhece os garotos:

Regina Casé: conhece esse menino aqui?

[D. Regina acena com a cabeça que sim]

Regina Casé: olha, ela conhece geral.

Ivan: ué aqui todo mundo conhece todo mundo?

Regina Casé: e esse menino aqui [aponta para Ivan] mora onde?

D. Regina: esse aí eu não sei, acho que ele não é daqui da favela não.

Regina Casé: porque você acha que ele não é da favela?

D. Regina: Porque eu não conheço ele.

Regina Casé: só por isso?

D. Regina: é

Regina Casé: não, é porque ele tem cara de rico?

D. Regina: não porque às vezes a pessoa tem cara de rico e é pobre.

[risos]

Regina Casé: as aparências enganam.

D. Regina: isso também [rindo muito]

Regina Casé: por exemplo, a gente achou que ele, porque tinha cara de rico, não ia saber tocar caixa, e ele arrebentou.

Regina Casé: é? E essa aqui toca violino, ó. Você sabia que ela toca violino?

Regina Casé: tá vendo, você olhando para ela ia saber que ela... ia achar que ela que ela ia tocar música clássica, violino? [fala olhando

¹¹¹ Segundo ela, “todo mundo acha que aqui tem mais bandido, mas aqui têm mais trabalhadores e estudantes. Eu não sou bandida, meu pai não é bandido, nem minha mãe, nem minhas irmãs. Acho que todo mundo aqui é trabalhador e estudante!” (PRISCILA, 8’47”, *Minha Periferia: uma campeã da Vila João*, 2006).

¹¹² Lembramos que esse foi o título conferido à emissão onde são entrevistados os garotos Ivan e Anderson, portanto, nos referimos a ela e não ao programa *Minha Periferia*.

para Ivan] Fala sério Ivan, você ia olhar pra ela e achar que ela sabe tocar violino, música clássica? [*Ivan movimenta a cabeça em “não”*]
(REGINA CASÉ, D.REGINA e IVAN; 4’31”, *Minha Periferia*, 2006)

A despeito da apresentadora construir, no decorrer da emissão, uma crítica às perspectivas assentadas em pressuposições, nessa sequencia ela reproduz essa forma de olhar ao exprimir seu julgamento (por exemplo, ao supor que Ivan não saberia tocar caixa) e ao ficar visivelmente surpresa ao saber que a menina apresentada por D.Regina toca música clássica. Mais do que isso, quando Regina Casé afirma que “a gente achou que ele, porque tinha cara de rico, não ia saber tocar caixa”, ela insinua a existência, em alguma medida, da tão criticável “cara de rico”.

Somado a esse momento em que Regina Casé aciona representações preconceituosas para posicionar os entrevistados e enquadrar a situação comunicativa, temos a situação, igualmente problemática, em que os garotos e a apresentadora chegam à casa de Anderson. Lá, Regina Casé se choca ao ver que a mãe de Anderson está em casa; constatar que ele mora com os pais (sendo que ele e seus irmãos são filhos do mesmo pai) e ainda que ele tem um quarto só para si. Regina Casé justifica sua surpresa com o argumento de que, em entrevistas anteriores, ela nunca encontrou pais em casa, filhos que tenham quartos separados e afirma, categórica, que a família de Anderson é uma “raridade”.

Com esse posicionamento dissonante no interior da emissão, Regina Casé acaba por revelar dois elementos: (1) sua experiência anterior e sua posição na situação de entrevista permitem que ela goze de prerrogativas para conformar a cena e controlar os ajustes e (2) sua posição não comporta grande plasticidade e abertura aos apelos dos entrevistados e às revelações do ambiente.

Um outro tema que aparece pontualmente na emissão *Minha Periferia* é a separação da cidade em “centro” e “periferia”. Nela, essa divisão é ironizada pela apresentadora que, diante de uma via de acesso ao Santa Marta, junto dos dois garotos, comenta que atrás deles há um muro, com arame farpado marcando as fronteiras entre o “morro” e o “asfalto”. A imagem mostra que não há nada atrás deles, evidenciando a ironia do comentário. Depois de alguns segundos, a apresentadora diz que se referia a uma separação simbólica entre os espaços que instaura essa sensação de que existe uma separação concreta. Logo após essa fala, ela pergunta a Anderson se ele se sente

entrando numa “outra dimensão” quando sobe o morro e convida Ivan a entrar nessa “outra dimensão”, valendo-se, assim, de uma expressão criticável por cindir os espaços.

Com isso, a apresentadora, mais uma vez, se furta a reconfigurar o enquadre de acordo com o que foi proferido por ela mesma, preferindo manter a ideia de que o morro é uma “outra dimensão” para Ivan. Simultaneamente, ela instaura ainda uma ambiguidade interna à emissão, afinal, embora se critique, desde a primeira exibição, os pares periferia/centro, ela se vale da noção de “dimensões” diferentes (e separadas) e retoma a cisão do espaço da cidade no decorrer da interação.

Nessas incursões em Titãozinho, Madureira, Vila João e Santa Marta, a apresentadora também se depara e comenta as práticas culturais e a forma como elas se inserem no modo de vida local, e é sobre isso que falaremos no item seguinte.

b) As práticas culturais: caracterização e construção do valor

O foco das emissões analisadas é o impacto da ação individual na busca por melhorias nas comunidades. Há, portanto, uma valorização explícita não da prática em si, mas no que ela é capaz de engendrar. Nas emissões com Fera e Priscila, tanto o surf quanto o karatê ganham relevo porque abrem novas possibilidades no mundo do trabalho e podem afastar as crianças da violência, como idealiza Fera. Na emissão *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, há uma caracterização mais detalhada das práticas culturais locais ao apresentar o basquete de rua como prática cultural relevante. Essa prática é valorizada por duas vias: pela recuperação de suas raízes históricas e por atravessar ambientes espacial e socialmente diferenciados.

Tais vias aparecem quando Regina Casé explica que o hip-hop nasceu nos subúrbios dos Estados Unidos, tinha como mote a crítica social e sua forma expressiva marcava a postura e movimentação corporal e as vestimentas. Ela explica que, com o tempo, esse estilo se consolidou e se tornou um modelo “exportável”, permitindo, assim que esse gênero musical e suas singularidades fossem transmitidos para outras regiões.

Conforme a apresentadora, isso fez com que ambientes territorialmente distantes passassem a trazer em si marcas bastante fortes dessa prática cultural, de modo que cidades e regiões de diferentes lugares do mundo podem ser confundidas. Um exemplo disso acontece no seio da emissão: no início do quadro, Regina Casé diz estar no Harley, em Nova Iorque e, depois de alguns segundos, ela fala, em tom de

brincadeira que, na verdade, a emissão partia do Morro da Madureira. Depois disso, Regina Casé comenta que a difusão do hip-hop não se restringiu a um movimento “periférico” de transmissão, pois atingiu grupos sociais que ocupam o dito “centro” e está “vestindo muita madame” e “fazendo muito playboy requebrar” (REGINA CASÉ, 1’59” à 2’13”, *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, 2006). Dessa maneira, a origem e tradição do hip-hop, o reconhecimento da indústria e a ampliação dos públicos aparecem como formas de constituir o valor e a relevância da prática.

A caracterização da prática é feita pelos próprios jogadores e moradores das regiões onde esse esporte é praticado. Segundo eles, o basquete de rua é uma prática esportiva combinada com música, pois o hip-hop é tocado ao longo dos jogos e é ele quem dá a cadência para as jogadas. No basquete de rua, os jogadores desenvolvem o seu estilo de jogar sem, necessariamente, seguirem regras típicas do basquete profissional e não dependem de treinadores e especialistas.

Os jogadores ressaltam que a diferença do basquete de rua para o tradicional é o enfoque na performance do jogador. Na definição deles, o basquete de rua “é som, interagir, fazer a galera se empolgar, a plateia levantar, quem tá em casa aplaudir” (JOGADOR 1, 2’33”, *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, 2006), afinal “os elementos, pô, é basquete, é música, é break... juntar tudo aquilo, jogar basquete escutando som é uma coisa maravilhosa!” (JOGADOR 4, 3’10”). Como acrescenta um outro jogador, a grande “sacada” é a performance em campo, pois “a grande arte é você conseguir humilhar o adversário” (JOGADOR 2, 2’27”), já que “se você conseguir driblar, cortar, cavar, mesmo se você perder, quando você sair do jogo vai levar a fama” (JOGADOR 3, 3’01”).

Além disso, o basquete de rua não tem a pretensão de formar jogadores profissionais e é praticado por pessoas que têm outras profissões, conforme indica um dos jogadores, dizendo que as pessoas ali são pedreiros, seguranças, eletricitas, entre outras. Os entrevistados destacam também que todos podem se juntar ao grupo para jogar, afinal, “o basquete é basicamente isso: uma porta escancarada (...) para quem quiser se divertir, é só chegar!” (JOGADOR 2, 5’25”). Longe do sistema estruturado do basquete profissional, aqui a prática é marcada pela informalidade e pela leveza; mais do que vitórias, vive-se a performance e a alegria do encontro.

Dessa forma, é o ritmo da música e a busca pela destreza e exibição das habilidades que compõem um quadro emotivo de provocação e brincadeira, no qual são

tecidas relações de amizade entre os moradores da região e são fortalecidos os laços comunitários (conforme uma das jogadoras: “no primeiro ano foi simplesmente ‘vamo fazer parte’, ‘vamo ouvir hip-hop’, ‘conhecer gente nova’... (JOGADORA 1, 6’30’’)). Somado a isso, o basquete de rua figura ainda como uma prática que interfere no comportamento individual e na percepção de si mesmo, como afirma um dos jogadores:

Jogador 1: a LIBBRA é uma porta de entrada, é uma visão, porque o cara vai pensar: “pô, não vou beber, não vou fumar, vou trabalhar”. Vou pensar o quê: vou fazer tudo para tentar entrar na LIBBRA no ano que vem. [*corte*] aqui ninguém é super atleta. Todo mundo trabalha, estuda, vive no basquete porque gosta. [*corte*]

[...]

Jogador 1: cada um aqui é igual a todo mundo, cara, não tem disso. O esporte tem disso, faz aquela inclusão social. E fez o pessoal daqui achar também que não é só por baixo, que essas crianças podem crescer, podem progredir mesmo, podem mostrar o talento delas em qualquer lugar, não precisa ficar fadado, só dentro da comunidade, a ser pedreiro, a ser vigilante, a ser qualquer coisa. Eles podem jogar basquete profissional também, eles podem jogar basquete de quadra, eles podem ter isso tudo.

(JOGADOR 1, 6’53, *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, 2006).

Assim, o esporte tem seu valor por conta de três elementos que dele emergem: ele altera o comportamento social e o direcionamento da vida cotidiana, pois ajuda a instaurar laços entre os moradores tanto por conta da prática esportiva quanto pela organização dos campeonatos da LIBBRA; oferece uma opção de lazer, afinal, como os próprios moradores deixam claro na emissão, a mistura de hip-hop com basquete é boa e emocionante; e ajuda a vislumbrar outras opções de trabalho, ao revelar habilidades e recuperar a autoestima dos jogadores.

c) Atuação de Regina Casé

Regina Casé manifesta carinho para com os entrevistados de diversas maneiras, seja na valorização de suas atividades e na admiração pelo trabalho que exercem, seja na demonstração de afeto por abraços e carinhos. A valorização da atuação local tem seu ápice na entrevista com Fera quando ela afirma que, tendo em vista o trabalho dele, ele é “fera” mesmo. Com Priscila, há mais demonstração de afeto, pois, logo que Regina Casé a encontra, pede que ela leia um fragmento da carta enviada por ela ao programa — onde está escrito que ela esperaria por Regina Casé de braços abertos — e lhe pede

um abraço. Essa manifestação de carinho aparece também com Nega Gizza e os jogadores de basquete de rua quando a apresentadora pede para o pessoal da sua produção tirar uma foto dela abraçada com eles.

Essa proximidade estabelecida pela apresentadora na interação por meio de abraços e beijos reverbera no curso das entrevistas, permitindo que a apresentadora faça brincadeiras e seja correspondida nas interações. Essa espontaneidade aparece quando Regina Casé vê Fera dando uma aula de surf numa sala de aula, ri e diz que ele, com a imaginação que tem, “podia morar em Minas Gerais e você ia pegar altas ondas!” (REGINA CASÉ, 3’15”, *Minha periferia: surfistas de Fortaleza*, 2006) ao que o entrevistado sorri e concorda com ela.

Essa informalidade da apresentadora permite também que ela mostre a precariedade de condições nas atividades esportivas e de lazer nas regiões visitadas sem dar a isso uma configuração enrijecida. Ao contrário disso, ela prefere conferir a essas situações uma visada positiva que foca a criatividade como modo de superação das restrições materiais. Isso se passa quando ela caminha rumo à casa de Priscila e se depara com um grupo de jovens jogando ping pong com uma estrutura totalmente improvisada. Regina Casé ri ao vê-los usando dois banquinhos de plástico e uma porta empenada para fazerem a mesa e pedaços de azulejos quebrados como raquete. Ela pergunta a eles o quê mais é usado para substituir as raquetes tradicionais. Aparecem vários objetos, que vão desde garrafas pet amassadas a chinelos e CDs — aliás, quando ela recebe como exemplo um chinelo grande, ela ri e diz que aquele sim era uma “verdadeira” raquete, levando o grupo ao riso. Após essa parada, ela fecha essa incursão dizendo, com tom irônico, que “isso que é criatividade e falta de opção, viu!” (REGINA CASÉ, 2’30”, *Minha Periferia: uma campeã da Vila João*, 2006).

Essa forma de fechamento da sequência de entrevista reaparece com relativa frequência após a fala dos entrevistados ou de um conjunto de imagens. Esses momentos se tornam situações privilegiadas nas quais Regina Casé afirma sua posição pessoal e critica incisiva ou ironicamente os elementos e temas recém-apresentados. Tal gesto aparece também após Priscila contar das dificuldades financeiras que ela enfrenta para competir, explicando que, por falta de patrocinadores, ela só compete quando sua família consegue pagar as viagens através da venda de rifas na comunidade. Ela acrescenta ainda que, por vezes, esse esforço não é suficiente e ela perde campeonatos,

como é o caso do campeonato mundial, ocorrido na Romênia, em que ela estava classificada, mas não pôde participar. Regina Casé, indignada, olha para a câmera e diz:

Regina Casé: você já venceu tantas... a periferia.. aí você não faz nada errado, aí você treina o dia inteiro, você entra numa no esporte, aí aquilo ali é incrível... e mesmo com todas as adversidades você vira uma campeã, tem um campeonato para ir e você não vai porque não tem quem banque! [...] Não, a gente tem que mudar isso rapidinho! (REGINA CASÉ, 7'11", *Minha Periferia: um campeã da Vila João*, 2006)

Com esse modo de encerrar a emissão, Regina Casé promove não somente a perspectiva da entrevistada, como se direciona ao telespectador, clamando por mudanças.

No curso das interações, Regina Casé procura ainda, repetidas vezes, estabelecer uma ligação com o telespectador. Para isso, ela se vale do recurso de ligação para promover várias ações direcionadas ao telespectador: (1) situar a região visitada no espaço da cidade (indicando que o Morro Santa Marta fica próximo do bairro Botafogo e do Consulado de Portugal); (2) apresentar os entrevistados principais das emissões, descrevendo sua forma de atuação local (conforme faz com Fera, explicando que ele é professor de surf); (3) elencar qualidades e comentar suas impressões sobre os entrevistados (por exemplo, ao apresentar Nega Gizza como “uma mulher chapa preta” que “mora na favela Parque Esperança e esse negócio de esperança é com ela mesmo” REGINA CASÉ, 3'51", *Minha Periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, 2006)); e (4) expressar sua opinião e seu anseio por mudanças (em Titãozinho, ela fala “eu vou rezar muito para o Havaí ser aqui e não o Haiti ser aqui” (REGINA CASÉ, 0'50", *Minha Periferia: surfistas de Fortaleza*, 2006)).

Também usando esse recurso, a apresentadora cria um elo singular com o telespectador, pois a partir daí ela instaura duas formas de remissão: ela se refere a ele como “você” para uma ligação individualizada e se vale do pronome “nós” quando quer incluí-lo numa comunidade ampliada de ação e referência. Essa indicação explícita advinda pelo uso do pronome “você” ocorre diversas vezes, como no momento em que, após apresentar Anderson e Ivan, ela comenta: “tô louca pra começar essa visita [*ao morro e à casa de Anderson*] e uma coisa eu já posso adiantar para vocês: o Anderson não é um pivetinho abusado e o Ivan não é um playboyzinho babaca. Os dois são muito legais” (REGINA CASÉ, 2'10", *Minha Periferia*, 2006). Já a incitação à mudança ocorre em formulações como as que aparecem no final da emissão com Priscila, na qual

ela diz: “temos que mudar isso” (REGINA CASÉ, 8’40”, *Minha periferia: uma campeã da Vila João*, 2006).

Somado a isso, ao se remeter ao telespectador, Regina Casé tenta estabelecer uma relação de coexistência espacial e temporal, fazendo das emissões um tempo presente. Ou seja, ela se direciona ao telespectador “achatando” temporalidades, fazendo convergir o presente da emissão com o tempo presente da recepção. Já a coexistência espacial se dá pela extensão do espaço da emissão até o espaço onde está o telespectador. Essa coexistência espacial e temporal se faz pelo apagamento do espaço do telespectador, situando-o “dentro” do espaço da emissão, como ocorre no momento em que Regina Casé mostra cenas de rapazes jogando basquete de rua no campeonato e fala “você podia estar no Harley, em Calcutá, em Quixaramobim, mas você tá sabe onde? Na maior festa de basquete de rua, a LIBRRA!” (REGINA CASÉ, 3’20”, *Minha periferia: hip-hop no viaduto Madureira*, 2006). Há, assim, certo esforço em esfacelar essas distâncias, apagando, de alguma maneira, as limitações do dispositivo, com vistas a reforçar o laço com o telespectador.

d) Os desencaixes da interação

Na organização da situação comunicativa, Regina Casé e os entrevistados conformam a temática por meio das posições adotadas no momento do encontro. Por certo, a apresentadora goza de certas prerrogativas nessa organização, pois cabe a ela a elaboração e abordagem de questões, permissão de fala e controle da atuação através de interrupções e edições posteriores ao momento da entrevista. Todavia, os entrevistados, por vezes, transcendem o lugar conferido a eles para inscreverem outras posições, ainda que elas sejam divergentes da posição da apresentadora. Embora não se possa falar em equivalência do poder entre os interlocutores, não se pode deixar de destacar os embates e transgressões que ali têm lugar. É nesse jogo de tensões, reajustes e tomada de posição que os sentidos são construídos e é nos desencaixes que notamos algumas incongruências entre a fala da apresentadora e a percepção dos atores envolvidos.

Tais momentos encontram maior expressividade na emissão *Minha Periferia*, de onde extraímos os casos analisados abaixo. A primeira incongruência ocorre no início da emissão, quando Regina Casé, ao apresentar os entrevistados, diz que Ivan, um garoto de classe média, vai subir o morro com ela para conhecer a casa de Anderson,

um boleiro do clube onde Ivan é sócio, que mora no Santa Marta. Com ambos os garotos próximos a ela, Regina Casé agradece rapidamente Anderson e fala, com bastante ênfase, que gostaria de agradecer muito a Ivan por aceitar subir o morro, comentando com o telespectador: “eu vou dizer uma coisa para vocês, não foi fácil encontrar patrões e empregados que quisessem conhecer a casa um do outro, porque foi difícilimo” (REGINA CASÉ, 0’59”, *Minha Periferia*, 2006). Com essa fala, Regina Casé define a relação dos garotos como uma relação entre patrões e empregados, embora saibamos que Anderson trabalha para o clube, não para Ivan, e ainda hierarquiza-os, dando mais relevância ao gesto de Ivan.

Há ainda a entrevista D.Regina e a mãe de Anderson. Nessas cenas, ocorre um choque entre as referências trazidas pela apresentadora e aquelas sustentadas pelas entrevistadas: Regina Casé se perde no próprio argumento contra o preconceito ao indicar que, em alguma medida, existe “cara de rico” (caracterizando assim a aparência de Ivan); surpreende-se ao ouvir de D.Regina que há quem tem “cara de rico” e seja pobre; reconhece estar surpresa por Ivan ser capaz de tocar caixa; fica ainda mais surpresa ao conhecer a garotinha que toca violino e se choca quando chega à casa de Anderson e descobre que seus pais são casados e seus irmãos são filhos do mesmo pai.

Todavia, mesmo ao se deparar com desencaixes trazidos pela fala e posição dos entrevistados, bem como pela refutação advinda de elementos ambientais, Regina Casé se furta a rearranjar o quadro para comportar essa diversidade de elementos: ela opta por classificá-los como uma exceção. Assim, sem reconfigurar sua visada inicial, a apresentadora reforça sua perspectiva, afirma que sua experiência como entrevistadora permite que ela situe esses casos como uma exceção e tenta, com isso, fazer prevalecer seu olhar a despeito das revelações advindas da situação.

5.5 Síntese analítica das emissões do *Minha Periferia*:

Há de se destacar, inicialmente, que a emissão se propõe a “ampliar a voz de toda essa gente [moradores de regiões consideradas de periferia] e também 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) através da exibição dos dois programas analisados nessa tese. A emissão *Minha Periferia* se coloca, assim, como lugar privilegiado para debater

o contexto de surgimento tanto de uma “voz das periferias”, as questões estabelecidas entre essas regiões e os espaços “centrais”, e ainda o recente debate sobre o valor das práticas culturais emergentes nessas regiões.

Essa chamada “voz das periferias” se constitui na emissão sob duas perspectivas: a fala “politizada” de seus moradores — que teriam encontrado nas ONGs um espaço de formação capaz de auxiliar na articulação e tematização das questões locais — e o discurso veiculado no interior das práticas culturais locais, compreendidas como capazes de expressar as formas de vida e as experiências cotidianas locais.

Para justificar a relevância da emissão, no decorrer do quadro (seja pelas falas de Regina Casé, seja pelas introduções dos apresentadores do *Fantástico*), são feitas sucessivas críticas à mídia em geral — acusada de obscurecer a existência de práticas culturais em tais regiões e de se concentrar apenas na apresentação de suas misérias e problemas com a criminalidade e a violência — e afirma-se o lugar dessas novas emissões como voltadas para a reconfiguração da imagem das regiões ditas periféricas.

Essa perspectiva é reveladora do momento atual em que a visibilidade midiática é tomada como um fator chave para a tematização de questões sociais (ou seja, a mídia é a “caixa de ressonância” das questões sociais) e também confere “existência” a determinados elementos sociais; afinal, é através dos meios de comunicação que se tem a mais vigorosa fonte de renovação do quadro de referências sociais.

Além disso, o processo de constituição de seu grupo como um ator político passa a projetar visibilidade para os membros de sua coletividade e experimenta-se um processo de reconfiguração de seu lugar social, pois,

quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar atenção para a importância negligenciada das propriedades e das capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social ou, mais precisamente, a reputação de seus membros (HONNETH, 2003, p. 207-208)¹¹³

A emissão se oferece então como um espaço privilegiado para a diversificação das representações sociais sobre os moradores de periferia e suas regiões; a análise da presença de grupos culturais e ONGs nessas localidades (tematizando suas formas de atuação e se haveria, derivado disso, alterações significativas no cotidiano local); a apresentação e caracterização dos fenômenos sociais locais (sobre as questões

¹¹³ Citação completa no Capítulo III, p.91.

problemáticas locais e as práticas culturais emergentes) e, principalmente, como espaço que garantiria a visibilidade não só das práticas culturais, mas também de seus praticantes, bem como a reconfiguração do seu lugar social por meio de uma representação midiática diversa daquelas tradicionalmente realizadas pela mídia.

Essa operação de transferência de valor, em que se valoriza as práticas e, indiretamente, refaz-se o lugar de seus praticantes, inscrevendo-os em novas posições sociais (por exemplo, inscrevendo-os como partícipes da construção do panorama cultural brasileiro), está associado ao cenário contemporâneo de debate do reconhecimento social desses grupos como relevantes socialmente. Isso porque

a autocompreensão cultural de uma sociedade predetermina os critérios pelos quais se orienta a estima social das pessoas, já que suas capacidades e realizações são julgadas intersubjetivamente, conforme a medida em que cooperam na implementação de valores culturalmente definidos. (HONNETH, 2003, p.200).

Para se firmar como espaço privilegiado de debate e avaliação das práticas culturais contemporâneas, há um grande esforço em constituir a emissão como espaço sensível às alterações no panorama cultural contemporâneo. Isso se dá pela impressão de uma marca bem específica ao estilo de produção televisiva voltada para aspectos da cultura popular: a presença de Regina Casé no comando do quadro. Recuperando o histórico de produções desenvolvidas por essa apresentadora e sua equipe em parceria com a emissora Rede Globo — *Brasil Legal, Muvuca, Mercado de Sucessos* —, cria-se a impressão de que ali há um espaço qualificado e predisposto a trazer novas configurações sobre o que se passa na vida social (especialmente nas camadas populares). Aliás, essa impressão é reforçada pelos internautas que comentaram as reportagens e críticas feitas às emissões do projeto *Central da Periferia* (apresentadas no Capítulo I) e também pelos próprios entrevistados no decorrer das emissões, que se animam com a presença dela e elogiam seu tipo de produção televisiva, atribuindo a ela a representação diferenciada de seu grupo social na televisão.

Nesse contexto, especialmente por conferir importância salutar à visibilidade midiática na tematização de questões associadas ao popular, a emissão se constitui como dotada do poder de caracterizar e categorizar as práticas culturais emergentes e o seu contexto de surgimento. Nesse exercício de categorização, realiza-se, de fato, 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).

Essa forma de configurar o papel do programa tem tamanha relevância para se compreender os processos de valorização as práticas culturais no interior dessa emissão porque permite olhar para diversas questões concernentes a esse tema: primeiramente, ao ressaltar a importância da visibilidade midiática na constituição de representações sociais e das formas de se ver, afirma-se e reconhece-se o lugar da mídia como instituição participante dos processos de reconhecimento e valorização das práticas culturais.

Seguidamente, ao colocar a emissão como espaço para a configuração de um problema que vem se fazendo no tecido social — qual seja, revisão do lugar conferido às regiões consideradas periféricas, seus moradores e suas práticas — articulando o impacto localizado dessa questão nas formas de vida e sua incidência na configuração das relações sociais no panorama cultural contemporâneo, atribui-se à mídia o papel de participante da constituição do ordenamento social.

Derivado disso, conjugando o poder de configurar questões prementes e caracterizar os fenômenos sociais, podemos entrever a centralidade da mídia na constituição das relações e compreensões intersubjetivas acerca dos elementos que povoam a vida social.

Esse reconhecimento da mídia enquanto instituição participante dos recentes processos de valorização e legitimação das práticas sociais vem se firmando, como discutimos nos capítulos II e III dessa tese, ao longo das últimas duas décadas. Convém, no entanto, recordarmos a posição de Sarlo (1997), que não hesita em afirmar o reposicionamento das instituições no processo de atribuição de valor às práticas culturais ao dizer:

Perdeu-se e ganhou-se. Por um lado os letrados, que no passado, detinham o monopólio da legitimidade cultural e só deviam disputa-la com seus diversos grupos, hoje se veem desafiados, em bloco, por novos mecanismos de produção de legitimidade. Não podem mais legislar sobre o gosto com orgulhosa independência porque outros centros legitimadores ditam a moda. (SARLO, 1997, p.108)

Somado a isso, ao olharmos para o tema do programa — o surgimento da “voz da periferia” através do engajamento em práticas culturais — vemos que ele é tratado através da tematização do fator que o engendrou e de seus desdobramentos, no decorrer das emissões. Tal fator é a compreensão, do ponto de vista de Regina Casé, de que

houve uma “descoberta” recente nas regiões tidas como periféricas que tem alterado a configuração das relações locais: “em todas as periferias do Brasil surgiram grupos culturais usando todo tipo de arte para lutar por uma vida melhor” (REGINA CASÉ, 0’58”, *Regina Casé apresenta a cultura da periferia*, 2006). Deriva daí o enfoque geral de que através da cultura é possível estimular mudanças sociais significativas para o desenvolvimento local, como a promoção da ascensão social, alteração de padrões de comportamento e diversificação das referências sociais sobre os modos de vida e os moradores de tais regiões.

Nesse quadro, para se tratar especificamente das práticas culturais emergentes dessas iniciativas são construídos, no decorrer das emissões, três eixos discursivos: a caracterização das práticas culturais; o cenário cultural onde elas se inscrevem e a construção dos argumentos que justificam sua relevância e valor.

Apresentam-se algumas características internas, como sua ligação com elementos contextuais e o cotidiano local, o envolvimento com pessoas da comunidade nos processos de elaboração e veiculação, seu potencial expressivo de temas fortes (inclusive por revelarem a chamada “voz do morro”); e também elementos externos, como sua forma de relacionamento com as demais práticas culturais e os níveis de sucesso alcançados (partindo-se de um “sucesso de periferia” até um “sucesso midiático”). A caracterização dessas práticas passa, portanto, por uma defesa de seu enraizamento com o local e pela afirmação da riqueza do cotidiano, “semeado de maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história” (CERTEAU, 2008, p.245)¹¹⁴, e pela ordinariedade das formas de vida, ou seja, pela ligação com a “vida concreta” e “pessoal” (HOGGART, 1961).

Já seu cenário de inscrição é caracterizado pela coexistência de diversas práticas culturais, cujo traço mais marcante é a presença de múltiplas referências — que conduzem a uma intensa mescla e atualização dos gêneros uns em contato com os outros. Além disso, aponta-se para certa plasticidade dos espaços de inscrição das práticas, posto que elas são vividas e se fazem em terrenos dados a diversas utilizações (como as ruas, praças, galpões de projetos comunitários ou salões de bailes, onde se tem apresentações de funk, forró, brega, samba e etc.). Sobre essa pluralidade de referências ocupando um mesmo espaço e partilhando seus praticantes, temos a perspectiva de Coulangeon (2005) e Glevarec (2005), para quem essa convivência é frutífera, pois é

¹¹⁴ Citação completa no Capítulo II, p.69.

capaz de dar origem a formas novas e a renovar gêneros. Também para Canclini (1998), essa forma de convivência conduz a mescla do moderno e do tradicional como estratégia de duração e prolongamento das práticas culturais tradicionais que se refazem e se atualizam, dizendo e interpretando o contexto atual (Capítulo III).

Assim, para viabilizar a inscrição dessas práticas culturais como participantes do cenário cultural contemporâneo, constrói-se uma série de argumentos a favor da valorização das práticas culturais ali apresentadas. Nesse processo, reivindica-se ainda a revisão dos critérios e formas de atribuição de valor às práticas culturais com o intuito de contemplar as práticas emergentes.

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 logo no início da emissão e vão alicerçar a maior parte dos desdobramentos argumentativos que povoam esse processo de valorização: 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, das potencialidades que tais práticas teriam de alterar as condições de vida de seus praticantes, derivam as compreensões de que as práticas possuem determinadas funcionalidades que vão deste 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. Com isso, abre-se o leque de opções de inserção no mercado de trabalho, pois permite a concorrência a novos postos no campo cultural.

Além disso, associa-se 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 se neguem 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. Essa relutância da maioria dos fundadores de ONGs em associar sua atuação com o combate à violência está ligada à recente compreensão de

que julgar que os jovens assistidos são “afastados” da criminalidade pela atuação nos projetos culturais é um pensamento preconceituoso, pois se pressupõe que eles estariam mais suscetíveis ao envolvimento com o crime, adotando uma lógica determinista (Capítulo I).

Ao invés disso, muitos dos fundadores de ONGs e participantes explicam que a associação às ONGs e projetos culturais é importante por dois motivos: porque lhes auxiliaria no ingresso em novas posições no mercado de trabalho — graças à profissionalização ali aprendida — e pelo desenvolvimento de seu 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 alteração das condições materiais de vida, mas porque permite o atravessamento e inscrição desses sujeitos em outros espaços da cidade. Aliás, é bastante proclamada pela apresentadora a inserção no mercado de trabalho como forma de se ascender socialmente e transitar na cidade, o que sinaliza para o argumento de que o trabalho pode se constituir como uma via para se alcançar a “inclusão” às regiões centrais da cidade.

Além disso, como afirmam muitos dos artistas, suas produções são fortemente marcadas pelo contexto de surgimento, dizem do modo de vida local e têm especial relevância porque contribuem para a pluralidade discursiva sobre quem são e como vivem os moradores das regiões consideradas de periferia. Somado a isso, eles justificam que através de suas produções eles alcançam condições de diversificar as falas sobre seu lugar de pertencimento e conseguem problematizar seu lugar social. A essa perspectiva, acrescentamos ainda que, no decurso da emissão, a atuação da entrevistadora, conjugada com os esquemas de representação imagéticos construídos na emissão das regiões visitadas, acaba por ressignificar tais regiões, posto que se dá ênfase a elementos cotidianos, prosaicos, abandonando esquemas próximos do enfoque da pobreza e da violência.

Esse processo de diversificação das referências e de busca pela constituição de novas formas de representação social está intimamente associado às recentes disputas por reconhecimento e recuperação do autovalor. As práticas culturais acabam por participar desse processo porque contribuem para a reconstrução da autoestima e problematização das questões concernentes a eles (Capítulo III). Através dessas práticas, esses grupos veiculam suas perspectivas a públicos mais amplos e ainda

organizam suas posições enquanto ator discursivo relevante na constituição do debate público sobre temas relevantes. Além disso, as práticas culturais alteram também as relações orgânicas locais, pois abrem espaço para o lazer e atividades de sociabilidade, que contribuem para o reforço e constituição de laços entre os moradores da região.

O segundo argumento, da valorização em seu contexto de origem e o peso da “maioria”, é importante porque ele justifica para os “de fora” o porquê da emissão se interessar por (e declarar interessantes) tais práticas. Ou seja, as práticas culturais dos grupos periféricos devem ser notadas porque elas têm mobilizado um grande grupo da sociedade e, dessa maneira, os outros setores não deveriam ignorá-las. Ao contrário disso, deveriam buscar compreendê-las (e não necessariamente gostar delas), ainda que seja apenas para se manter a par do que se passa na sociedade. Essa visada está associada ao cenário sinalizado por Sarlo (1997), que justifica a força das majorias na valorização das práticas como próprio desse cenário de revisão das legitimidades. Conforme a autora,

A cultura do audiovisual escolhe seus próprios juízes e reconhece a força do número, já que seu negócio está na ampliação incessante dos públicos, mais do que na distinção elitista dos grupos. (SARLO, 1997, p.108)

Assim, através do argumento da ampliação dos públicos, Regina Casé busca provar a onipresença dessas práticas, indicando, inclusive, que elas têm instaurado um circuito de circulação independente desses setores “centrais” da sociedade — como a grande mídia ou as gravadoras. Com isso, a força das majorias e suas táticas de difusão tornam-se um mecanismo de validação da relevância desse fenômeno, reafirmando a emergência de um novo ator no cenário cultural.

Essa validação se justifica ainda a partir do argumento que essas mesmas práticas têm alcançado reconhecimento em outras regiões, como na Europa, e suas influências vêm de contextos distantes, cujo traço mais marcante é o fato delas terem se popularizado entre as diversas classes sociais em suas sociedades de origem (que a título de exemplo cita-se o hip-hop que tem alcançado expressão na moda e na música nas classes altas nos Estados Unidos). Com isso, a sociedade “central” brasileira (cuja referência da apresentadora é seus telespectadores) deve conhecer o tipo de produção cultural emergente na atualidade para, com isso, ajustar sua leitura do panorama cultural contemporâneo.

Vemos ainda que esse cenário de inscrição das práticas culturais é fortemente marcado por uma série de questões contextuais ligadas às representações dos modos de vida das regiões consideradas periféricas e de seus moradores. Tais questões aparecem atravessando a fala dos entrevistados, a organização da situação interativa promovida em conjunto com a apresentadora e o próprio discurso das práticas.

Em nossa análise, extraímos uma série de temas que aparecem (e se repetem) no conjunto das emissões marcando esse ambiente e as relações interativas, como: pobreza, violência, preconceito, trabalho, moradia, esforço individual e o transitar na cidade. Eles emergem quando os entrevistados recordam passagens de sua vida ou situações nas quais eles sofreram constrangimentos. A abordagem de tais temas aparece no emaranhado da tessitura narrativa e chega a ser tematizada, especialmente, pela experiência individual. A ampliação do tema enquanto questão que concerne a uma coletividade acontece, na maior parte dos casos, pela atuação da apresentadora, que toma os relatos dos entrevistados como casos exemplares de situações que se repetem na vida dos moradores das regiões de periferia.

Aqui a pobreza não é definida enquanto condição social, mas é mostrada pela descrição de quadros de restrição material relacionados às necessidades de subsistência, infraestrutura e condições de moradia. A grande parte dos relatos desses quadros de intensa restrição e falta são contados durante a fala dos entrevistados que alcançaram sucesso em suas respectivas áreas de atuação, como Elza Soares, Douglas Silva, Popó e Buchecha. Eles citam a fome correlacionada à dependência das relações de solidariedade entre os vizinhos, falam da precariedade das ruas e vielas, da falta de esgoto ou encanamento para distribuição de água e da ausência de instalações elétricas nas casas e de iluminação nas ruas. Interessante destacar que a pobreza é descrita como uma condição passada. Ao se contrapor as imagens atuais gravadas no momento da entrevista, busca-se enfocar certa superação dessas restrições, melhorias nas ruas ou na distribuição dos serviços de saneamento.

Quanto à violência, ela não é narrada pelas suas características ou através da exibição de casos exemplares; antes, ela é tematizada pelo seu atravessamento na organização da vida cotidiana e na instauração de comportamentos e hábitos responsivos à sua presença. Assim, ela é tratada pelas ações que desencadeia — como as táticas desenvolvidas pelos moradores para anunciar sua presença, evitando com isso

serem surpreendidos (conforme explica Tiago Martins) — e pelas implicações que ela exerce na construção das representações relacionadas a essas regiões.

Também o preconceito — intimamente associado à violência, pois os moradores de tais regiões são vistos e tratados como criminosos em potencial ao transitarem pela cidade — é tratado na emissão pela forma como ele é sentido nas relações entre os moradores de tais regiões e os moradores de outros espaços da cidade. À medida que jovens entrevistados por Regina Casé contam sobre suas experiências no espaço da cidade, emergem falas que recordam os vidros sendo suspensos, pessoas segurando bolsas com mais força e olhares desconfiados.

Essa questão do transitar na cidade aparece problematizada pelo viés de dois interlocutores: os entrevistados moradores de regiões consideradas periféricas e pela apresentadora Regina Casé. Os entrevistados pontuam suas experiências ao andarem pela cidade como marcadas pelo preconceito e pela agressividade dos gestos que lhes supõem ameaçadores. Há certo ressentimento da parte deles por saberem que só são recebidos dignamente nas suas regiões de origem. Eles reforçam, inclusive, que nos casos em que conseguiram, pelas atuações culturais, atravessarem novos espaços tornaram-se representantes dos moradores de suas regiões e temem cometer qualquer deslize, pois julgam que isso impactaria negativamente na imagem de todos os moradores das regiões de onde eles vieram.

Já a apresentadora, embora presente junto dos entrevistados no momento dessas declarações, opta por tematizar o caminho inverso: a ida dos moradores das regiões “centrais” em direção às regiões “periféricas” para se envolverem em projetos culturais e contribuírem para o processo de mudança social. Mais do que isso, a apresentadora chega a criticar aqueles que “reclamam” e não se envolvem. Regina Casé, apesar de já apresentar com bastante ênfase o surgimento de grupos culturais a partir de iniciativas locais, não deixa de destacar que o sucesso de muitos projetos ainda está ligado a atuação de indivíduos de “fora” que podem acolher essas pessoas nos ambientes “centrais” e auxiliá-las na integração (cujo exemplo maior é a professora de teatro Marcela, apresentada na emissão com Douglas Silva).

O preconceito aparece ainda na busca por empregos, quando os moradores de regiões consideradas de periferia são discriminados e acabam por não conseguir ocupar postos de trabalho. No tratamento desse tema, surge uma conjugação interessante entre a atuação das ONGs e o mercado de trabalho: uma vez que as ONGs teriam como um

de seus principais objetivos a profissionalização dos participantes dos projetos culturais, amplia-se o leque de opções no mercado de trabalho. Essa abertura de novas opções é importante porque, ao mesmo tempo em que ela auxilia na extrapolação dos tipos de trabalho possíveis (afinal, nessas emissões fica bastante evidente que há tão pouca mobilidade no mercado de trabalho que as inserções profissionais são consideradas quase que “hereditárias”), conduz essas pessoas a estabelecerem uma outra forma de presença na cidade.

Aliás, conforme é bastante reforçado da fala dos artistas entrevistados (especialmente no caso de Tiago Martins e Douglas Silva), o trabalho lhes possibilitou andar pela cidade e ocupar novos espaços, de modo que se apregoa o potencial do mercado de trabalho de realizar, em alguma medida, certa forma de inclusão. O trabalho também é importante porque está associado a categorias valorativas de definição de seu papel e lugar social. Como afirma a carateca Priscila, ser trabalhador lhes inscreve na categoria de “honestos”¹¹⁵. Além disso, é pelo trabalho que se supõe ser possível suprir as necessidades materiais de sobrevivência. Nesse quadro, a atuação no campo cultural com vistas à profissionalização só passa a ser valorizada (especialmente pelas famílias dos jovens) no momento em que os jovens participantes “conseguem alguma coisa”, ou seja, trabalhos formais e renda. Nesse quadro, ter condições de sustentar a própria família é imprescindível para se reconhecer a relevância do envolvimento com práticas culturais. Tal perspectiva é reafirmada por Regina Casé durante as visitas às casas dos artistas entrevistados. Isso porque a implementação de melhorias nas casas onde moram (ou mesmo a aquisição de um apartamento) se torna o principal “medidor” do progresso alcançado por eles.

É válido destacar ainda que, ao longo das emissões, dá-se ênfase tanto ao papel dos indivíduos que formam ONGs ou se voluntariam a participar de projetos sociais quanto aos participantes, tidos como os responsáveis pelas recentes mudanças sociais. Coloca-se na iniciativa individual e no engajamento pessoal o poder de superação das restrições materiais e barreiras estruturais. Nessa perspectiva, atribui-se aos fundadores e voluntários de ONGs a abertura de novas possibilidades de inserção no mercado de trabalho e aos participantes, em especial ao “novo jovem”, a ocupação desses espaços e a reconfiguração das relações sociais.

¹¹⁵ Conforme recorda Mattos (2011), “são esses valores ligados ao trabalho útil que estão por detrás do reconhecimento intersubjetivo, ainda que eles não sejam articulados e percebidos, e servem como pano de fundo de nossas ações e julgamentos de nós próprios e dos outros” (MATTOS, 2011, p.200-201).

Nesse quadro, as barreiras estruturais e questões relacionadas à desigualdade social passam a ser vistas como passíveis de alteração pelo esforço individual (ou mesmo com “jogo de cintura”, conforme a apresentadora). Além disso, não se problematiza como tal quadro de desigualdade foi instaurado ou quais são as formas de solucioná-lo enquanto questão coletiva. Antes, revelam-se as táticas furtivas criadas para burlar as forças estruturais. Dá-se então ênfase ao modo como ações devem ser empreendidas reativamente. Ou seja, à medida que os problemas sociais se configuram na vida social, deve-se, à luz das possibilidades existentes e manifestas, implementar soluções.

Nessa perspectiva, as atuações táticas ganham um tratamento diferenciado: entende-se que, no limite, elas chegariam — talvez por sua recorrência ou por se processar no ambiente social à revelia das atuações institucionalizadas ou planejadas para dar conta desse quadro de conflito social — a promover mudanças sociais.

Percebe-se, portanto, que é de salutar relevância o modo como as questões são configuradas como problemas locais – afinal, é dessa configuração que se derivam as “soluções”. Tal construção das questões acontece no momento mesmo da interação e é marcada por dois movimentos: (1) a exposição passional do problema da parte dos entrevistados que, em geral, fazem um relato testemunhal e (2) a ampliação do âmbito de afetação de tal questão como concernente a toda uma coletividade, estruturada pela apresentadora Regina Casé.

Compreendemos, então, que Regina Casé tem um papel forte na organização da situação comunicativa e na conformação da abordagem das questões locais. Ao mesmo tempo em que ela conduz as entrevistas (nas quais ela manifesta características singulares de sua atuação como a empatia, a informalidade, a descontração, a malícia, a emotividade e a proximidade), orquestra olhar da câmera e dá o tom da interação, ela constrói a abordagem do tema e aciona elementos que complementam e corroboram sua fala. As questões são assim configuradas a partir do viés da apresentadora (que não se furta a legitimar o próprio lugar ao citar sua experiência anterior no tratamento de temas populares e ligados aos grupos considerados periféricos) e são encaixadas aos modelos de “soluções” propostos por ela. Em seu posicionamento, Regina Casé manifesta três modos de ver que vão orientar sua atuação: a defesa da atuação individual enquanto capaz de empreender mudanças sociais; a confiança de que através da produção cultural e das novas inserções no mercado de trabalho se promove a inclusão social e a crença de

que os grupos periféricos conseguem se firmar independentes de seus respectivos “centros”.

O primeiro elemento deriva da noção de que o empoderamento da sociedade civil é capaz de atender às necessidades sociais. Isso aparece, especialmente, nas falas em que a apresentadora reafirma a necessidade do engajamento dos indivíduos para se alterar significativamente suas formas de presença no ambiente social. Ainda pode ser associada à noção de que o progresso social vem do esforço individual, da perseverança e do enfrentamento de suas próprias mazelas.

Contrapondo-se a essa visada, temos a reivindicação de entrevistados que questionam o surgimento das ONGs não pelo viés da apresentadora (que problematiza a sua eficácia), mas pela compreensão de que a presença cada vez mais intensa dessas organizações reflete um quadro de desassistência do Estado (nas palavras de uma entrevistada, as ONGs estão “tapando buraco do governo”). Além disso, os entrevistados levantam questões relativas às reais possibilidades de inserção no mercado de trabalho e às dificuldades de se dar continuidade às produções culturais iniciadas quando não forem mais assistidos pelas ONGs.

Em resposta aos primeiros questionamentos, a apresentadora aponta casos exemplares de jovens que trabalham com produções midiáticas e, quanto à questão da continuidade, ela pontua que é preciso ter “jogo de cintura” para superar as dificuldades que se apresentam. Assim, ao mesmo tempo em que as falas dos entrevistados corroboram a ideia geral da emissão de que as ONGs promovem novas formas inserções no mercado de trabalho, alcançando assim um tipo de inclusão social, elas apontam para questões estruturais mais amplas e que entravam o desenvolvimento local. Em face disso, a apresentadora apela para o trabalho individual, para a criatividade e inventividade na elaboração de soluções, reafirmando sua compreensão de que o poder de alterar as condições materiais de vida está nas mãos dos indivíduos¹¹⁶.

¹¹⁶ Num contraponto a essa perspectiva, temos as contribuições de Souza (2011) para quem essa responsabilização dos indivíduos quanto ao progresso social está associado a um sistema meritocrático, onde “a ‘ilusão’ que legitima a dominação social em todas as sociedades ocidentais ou ocidentalizadas é precisamente a ilusão da ausência de dominação social injusta. Não apenas no Brasil, mas em todas as sociedades ocidentais modernas, o nome dessa ilusão é o assim chamado ‘princípio meritocrático’. As sociedades modernas não dizem que tratam todos os indivíduos de modo igual. O que elas ‘dizem’ é que dão a cada um de acordo com seu mérito. Essa é a definição de ‘justiça social’ especificamente moderna” (SOUZA, 2011, p.388). As implicações disso, são, para Freitas (2011), que “o fracasso coletivo de toda uma classe se obscurece enquanto tal e aparece a todos, principalmente àqueles que o sofrem, como fracasso individual, responsabilidade pessoal de cada indivíduo” (FREITAS, 2011, p.281-282).

Nessa perspectiva defendida pela apresentadora, as novas inserções no mercado de trabalho, em especial em atividades culturais, conseguiriam alterar as condições materiais de vida, bem como possibilitar uma nova forma de presença na dinâmica social da cidade. A partir disso, são apresentados atores, atletas e cantores famosos que, dado o sucesso alcançado, passaram a ocupar uma posição social relevante e valorizada para além de sua região de origem. Mais do que isso, esses entrevistados teriam adquirido a capacidade de transitar entre os espaços da cidade, alcançando, assim, um poder que é restrito a muitos dos moradores das regiões onde moram (ou moraram). Subjacente a essa perspectiva, está a ideia de que o envolvimento em ações culturais permitiria que esses indivíduos alterem seu lugar social e inaugurem uma via de acesso à cidade.

É de se destacar ainda que ao apresentar pessoas famosas que já moraram (ou ainda moram) nas regiões consideradas periféricas, Regina Casé dá relevo a uma série de características pessoais — ligação com a comunidade de origem, perseverança, honestidade, resistência diante das dificuldades, talento e dedicação — e as descreve como características e habilidades partilhadas por outras pessoas advindas das mesmas regiões que eles. Com isso, a apresentadora visa alterar uma série de referências associadas a essas regiões e seus moradores, buscando reconfigurá-los pelo viés do sucesso profissional e aliá-los aos valores emergentes na construção do perfil desses entrevistados.

No cerne da organização da emissão e no decorrer das falas da apresentadora está a discussão sobre os conceitos de “centro” e “periferia”. Essas noções são apresentadas e desconstruídas no interior do quadro e ganham conformações ambivalentes no decorrer da emissão.

Como referência espacial, as periferias estariam associadas a regiões marginais às cidades. No decorrer da emissão, argumenta-se que em muitas regiões “periféricas” estão imiscuídas no centro das cidades. Desse modo, essa definição mais elementar e direta cai por terra. Noutras ocasiões, explica-se que tais conceitos se referiam a uma dinâmica de poder, em que irradiariam influências do centro às periferias, estabelecendo uma relação de subordinação entre os espaços da cidade. Tal visada é fortemente questionada já na primeira emissão do *Minha Periferia*: diz-se aí que as relações entre esses grupos e/ou espaços da cidade encontram-se de tal modo alteradas que as ditas periferias desenvolveram mecanismos de auto-sustentação, criaram sistemas de

circulação de bens e serviços (especialmente aqueles relacionados à produção cultural) alternativos e independentes de seus supostos centros.

Já a ideia de que a periferia deveria se adaptar ao referencial e ao repertório cultural do centro para alcançar condições de “elevar-se”, é desconstruída pela noção de que se tem emergido um conjunto de referenciais simbólicos e culturais nessas regiões capaz de povoar o repertório cultural social mais amplo.

O pano de fundo que sustenta essa perspectiva está à controversa noção de inclusão (VALLADARES, 2005; VIANNA, 2006). Ela se desdobra na afirmação de especificidade de tais regiões; no argumento de que elas são propícias às intervenções e num enfoque homogeneizador entre as regiões consideradas periféricas (Capítulo I).

O destaque à especificidade de tais regiões acontece a partir da afirmação recorrente de que elas têm desenvolvido práticas culturais próprias e devem ser olhadas em suas particularidades. O risco dessa visada é que ela cria uma separação entre tais regiões e o restante da sociedade em geral (inclusive acena para a ideia de que “incluir” está associado a ampliar o acesso aos códigos e prepara-los para o relacionamento com a cidade). Por conta disso, ao mesmo tempo em que a apresentadora destaca que as práticas emergentes nessas regiões são diferenciadas e respondem a diferentes mecanismos de atribuição de valor, ela afirma, categoricamente, ser contra a ideia de que existem “culturas” separadas — no dizer dela, entre “cultura de centro” e “cultura de periferia”. Subjaz a esse posicionamento da apresentadora a ideia de “justiça cultural” (GLEVAREC, 2006), na qual se deve promover a democratização da cultura abrindo-a a produções recentes e as produções de outros setores sociais¹¹⁷.

Já a ideia de homogeneização das características dessas regiões tem sua formulação mais sorradeira. Segundo essa perspectiva, as regiões “periféricas” se unificam pelo caráter despossuído e podem ser identificadas com relativa facilidade através da percepção de elementos ambientais e sociais comuns. Essa compreensão encontra ressonância no interior da emissão, pois, ao visitar projetos culturais de diversas regiões, Regina Casé não hesita em afirmar que as “soluções” encontradas em cada uma delas pode ser repetida nas demais como forma de resolver problemas locais

¹¹⁷ É válido destacar que, muito embora a apresentadora se posicione a favor da democratização da cultural, ela não se pronuncia sobre a questão dos quadros de restrição e acesso aos diferentes elementos pertencentes ao panorama cultural. Em nossa perspectiva de justiça cultural, inserir práticas recentes e de grupos diversificados não significa esquecer esses esquemas de restrição, derivados de uma situação de desigualdade social, nem deixar de lado o debate sobre a importância da ampliação do acesso aos bens culturais.

— encontrando, assim, certa equivalência de condições. Somado a isso, a apresentadora se esforça em mostrar a partilha de referências e códigos entre as regiões visitadas com o objetivo de demonstrar que a circulação de produções culturais entre elas tem unificado suas referências.

Acrescentamos ainda que, no *Minha Periferia*, ao mesmo tempo em que se busca rejeitar os conceitos de centro e periferia, acusando-os de não revelarem a riqueza dos processos sociais ou mesmo das regiões consideradas periféricas, eles continuam a ser usados como referência para posicionar espaços e relações — fazendo parte tanto do nome da emissão quanto da logomarca do quadro, reafirmando, com isso, sua relevância no discurso da emissão. Mesmo quando novas formas de nomear ou de descrever esses espaços são propostas pelos entrevistados, pouco se altera do posicionamento da apresentadora em face dessas sugestões.

Além disso, vemos emergir, nessa emissão — a partir das narrativas das histórias dos entrevistados, comentários dos moradores e da apresentadora — novas caracterizações para os lugares visitados. Embora lhes pontue como “periferias”, afirma-se sua independência de tais regiões com relação às regiões ditas centrais; exalta-se sua capacidade de gerar renda localmente através de atividades cooperativas e produtivas; destaca-se o surgimento de formas culturais diferenciadas e associadas ao seu contexto de origem e posiciona seus moradores a partir de uma visada positiva, dando a ver seu potencial de resistência às dificuldades, enfrentamento das restrições materiais e superação dos entraves estruturais com vistas a alcançar novas formas de inserção social.

No entanto, mesmo com uma construção positiva do lugar e a reafirmação constante de que tais regiões têm se tornado independentes dos seus respectivos “centros”, a ascensão social é medida pelo poder de consumir bens e produtos diferenciados e inacessíveis a maioria dos moradores de sua região de origem. A conquista de uma posição de destaque na sociedade vem associada à capacidade que eles teriam adquirido de transitar no espaço do “centro” e ali encontrarem valor. E, ao falar das práticas, o fato de conseguir adeptos e admiradores nas regiões centrais é capaz de alça-las a um grau de valor mais elevado e, somado a isso, aparecer nas mídias tradicionais — consideradas instituições típicas das regiões “centrais” — torna-se uma afirmação do sucesso do artista e de sua inscrição no panorama cultural brasileiro.

Portanto, no desenrolar das interações, vemos que esse argumento da independência das regiões de “periferia” é frágil: ocupar a cidade e alcançar visibilidade em espaços típicos do “centro” continua sendo capaz de mensurar a relevância social desses indivíduos e suas práticas. Também nas falas dos entrevistados, vemos que, muitas vezes, a recusa ou desconsideração das regiões centrais — afirmando preferirem “sua área” — vem associada não somente ao compromisso que nutrem com suas regiões de origem e por se sentirem responsáveis pela promoção e desenvolvimento de tais espaços, mas também porque se sentem constrangidos e vítimas de preconceito nesses outros lugares.

A despeito de Regina Casé tentar afirmar que o “muro” que separa Santa Marta do restante da cidade do Rio de Janeiro não existe concretamente, ou afirmar que “o centro é que está por fora”, isso não enfraquece sua força ou reduz a resistência que os moradores do morro sentem ao transitarem noutros lugares. A cidade é simbolicamente cindida, mas as manifestações dessa força simbólica são traduzidas pelas ações de repúdio, temor e desconfiança diante de pessoas consideradas alheias a esse espaço. Nesse caso, negar a influência exercida pelo “centro” é apagar a dimensão do poder social e simbólico exercido pelas instâncias “centrais” — como a grande mídia, por exemplo — sobre os grupos apresentados e suas práticas, especialmente ao relegá-los à práticas furtivas.

Além disso, quando os entrevistados passam a exigir serem considerados parte da cidade, falam de suas táticas furtivas de ocupação, deboçam das “fronteiras” de centro e periferia, recusam-se a serem tratados como “periféricos” e reivindicam o direito de ocupar a cidade estão, antes de mais nada, exigindo novas leituras do seu lugar social e o abandono de expressões que lhes conserve nessa posição. Afinal, mudanças languageiras tem o potencial de revelar a formação de embates que se processam no social. Partilhar o espaço da cidade torna-se, portanto, rejeitar os conceitos chave utilizados pela própria emissão, que se bate entre as definições do conceito e a ressignificações que se procura dar para a temática.

Pelos entrevistados emerge então uma crítica incisiva à emissão: mudar o modo de olhar e tratar a temática do valor das práticas culturais (e assim reavaliar o lugar praticantes) requer a criação de novos nomes, novos substantivos. Enquanto conceitos fortemente associados a um quadro de dominação/subordinação continuarem

a ser utilizados para o tratamento de tais questões, perdurará um olhar tangencial às novas processualidades que se pretende promover.

Entre essas novas processualidades se encontra a questão do valor das práticas culturais emergentes nas regiões tidas como periféricas. Regina Casé constrói, desde a emissão inaugural, um cenário que vem sendo reformulado pela presença de novas práticas culturais e que tem feito estremecer os critérios de reconhecimento e valor das práticas culturais contemporâneas. Ela aponta o surgimento de uma “indústria do entretenimento” nas regiões periféricas que, além de promover a ascensão social e impactar nas formas de vida locais, teria conseguido pluralizar as referências sobre os modos de vida das suas regiões de origem.

Olhando para suas características, mas se preocupando, no decorrer do *Minha Periferia*, em tracejar o contexto de inscrição dessas práticas, Regina Casé faz alusão à necessidade de se conhecer tais práticas e rever os esquemas de atribuição de valor (especialmente, do valor cultural). Afirma-se, assim, um quadro de embates pela valorização das práticas culturais emergentes e pontua-se o surgimento de um processo de revisão dos critérios de valor. Para dar vida a esse quadro, é necessário saber, explicitamente, quais seriam essas práticas, como elas se constituem e em quais categorias elas vêm sendo inscritas. É exatamente isso que Regina Casé propõe apresentar nos shows *Central da Periferia*.

Capítulo VI: Análise dos shows *Central da Periferia*

Antes de extrairmos os eixos de análise desse conjunto de emissões, vejamos abaixo uma descrição do que se passa em cada um dos shows analisados.

a) *Show em Recife*

Ao observarmos o encadeamento das interações de Regina Casé com os artistas entrevistados e as práticas apresentadas no show, percebemos que o fio condutor dessa emissão é a convivência entre o moderno e o tradicional (e o potencial de gerar novas práticas nesse contexto). Para trazer à tona esse tema, foram apresentados os gêneros musicais mais destacados dessa região e trazidos ao palco artistas que podem ser considerados expoentes de seu gênero de inserção. A partir das apresentações no palco e das entrevistas realizadas, pode-se compreender que o processo que deu origem às práticas culturais locais e suas características é decorrente de um cenário marcado pelas tecnologias de comunicação e produção digital.

Como forma de mostrar a coexistência de diversas práticas e as interferências associadas ao desenvolvimento tecnológico, apresentam-se no palco grande variedade de artistas — e de diversos gêneros, como Zé Brown, do grupo *Faces do Subúrbio* (hip-hop); Dedosso, da *Vício Louco* (brega); Michelle Melo (brega); a Banda da Polícia Militar (frevo); Silvério Pessoa e o grupo *Re:combo* (frevo eletrônico); o grupo *Acabralada* (maracatu) e DJ Dolores e Isaar (maracatu eletrônico). Somado a isso, também são entrevistadas pessoas que participam da cadeia produtiva das práticas culturais (como Cassiano, Sr.Serafim e Sr. Jaime e Janaína Megahair) e artistas consagrados da região (por meio de imagens de arquivo, nos casos de Jackson do Pandeiro, sobre o frevo e de Chico Science, sobre o maracatu mesclado com hip-hop). Além disso, são destacados certos elementos paralelos às práticas culturais ali apresentadas, como a recuperação de elementos tradicionais (por Siba, mestre do grupo de maracatu *Estrela Brilhante*); o recente trabalho com vistas a instalar nessa região um polo tecnológico (com Sílvio Moreira, pesquisador e fundador do *Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife*) e a discussão sobre um quadro de violência contra a mulher e as ações que vem sendo desenvolvidas para combater esse tipo de agressão (pela ONG *Cidadania Feminina*).

b) Show em São Paulo

Nessa emissão, as cenas dos shows são intercaladas com entrevistas realizadas por Regina Casé com Max, do grupo *DMN*, Rappin Hood e os moradores da região onde se passa o show. Com o primeiro, a apresentadora situa, num mapa da cidade de São Paulo, as regiões consideradas periféricas e suas características mais gerais (como a composição populacional, os tipos de imigração e as práticas culturais locais). Já Rappin Hood conduz Regina Casé a uma visita à Heliópolis e conversa sobre os modos de vida na região, os progressos e as dificuldades. Na entrevista com os moradores da região, a apresentadora pergunta sobre questões locais e colhe respostas curtas (por exemplo, sobre as regiões de origem dos entrevistados). Depreendemos que essa emissão visa caracterizar os modos de vida nas “periferias” paulistanas e apresentar produções culturais locais (destacando o papel dos artistas entrevistados na composição de seu gênero de inserção e a influência que exercem sobre as práticas culturais de outras regiões).

Apresentam-se no palco diversos artistas: o grupo *Exaltasamba*, Rappin Hood, grupo *Cólera*; Leandro Lehart com a *Bateria da Escola de Samba Salgueiro* e o grupo *Olodum*; o grupo *DMN*; Crioulo Doido; *Turma do Pagode*; o grupo *Dança Comunidade*; a *Orquestra Sinfônica de Heliópolis*; os poetas da *Coperifa*; a banda *Limão com Mel* e, por fim, Jair Rodrigues junto de Rappin Hood. Nas entrevistas realizadas com os artistas, são discutidos diversos temas, que vão desde questões relacionadas à vida nas favelas, restrições materiais e de infraestrutura, relações de pertencimento e preconceitos sofridos diante dos outros habitantes da cidade, até temas mais específicos relacionados às práticas culturais. Quanto às práticas, dá-se ênfase ao seu potencial expressivo, sua capacidade de gerar novas oportunidades de inserção social e profissional, seu poder de atualização conforme o contexto e sua criatividade ao instaurar modos alternativos de circulação e difusão.

c) Show em Belém

Aqui, o tema chave é a visibilidade midiática. Regina Casé aponta que há muito tempo essa região vem sendo relegada a segundo plano e suas contribuições

culturais têm dificuldade em alcançar o panorama cultural nacional. Na contracorrente a essa invisibilidade, a Regina Casé apresenta o grupo *Calypso* que teria atravessado essas barreiras e alcançado sucesso nacionalmente. Assim, com vistas a explicar como tal grupo atingiu esse patamar, Regina Casé busca recuperar a trajetória de sucesso do grupo, os elementos que compõem seu estilo musical, a interferência das raízes culturais locais no estilo da banda e o modo como suas produções eram, inicialmente, distribuídas por meios alternativos de circulação. Para recuperar as influências musicais do grupo *Calypso*, são convidados ao palco os *Mestres da Guitarrada* e *Renato e seus Blue Caps* e para descrever o sistema alternativo de difusão utilizado pelo grupo, são entrevistados Chimbinha (vocalista da banda), Sr. Pedro da Rádio Poste e DJ Mauro.

A partir dessas informações sobre o processo de construção do sucesso, Regina Casé apresenta Leudiane, uma jovem que sonha em ser cantora de brega. A apresentadora decide retratar o percurso para o sucesso da banda *Calypso* para construir a carreira de Leudiane. Durante esse processo, também são entrevistados outros artistas de brega famosos na região, como Nelsinho Rodrigues e Gabi Amarantos. Ao discutir sobre os modos alternativos de divulgar a produção e construir o sucesso, surge um elemento forte e típico dessa região, as *aparelhagens*.

Os shows de aparelhagens são apresentações públicas coordenadas por DJs que mesclam diversas músicas e de diferentes artistas durante as festas. Todavia, essas aparelhagens não são meros equipamentos de som: elas conjugam formas cênicas de apresentação (luzes, flashes, lasers, fumaças, fogos de artifício e etc.) e são tratadas como marcas de referência pelo público e estabelecem uma ligação forte com a população, possuindo, inclusive, fã-clubes. Além disso, as aparelhagens são o elo mais forte do circuito alternativo de distribuição das produções locais, exercendo um papel crucial na composição do sucesso do artista. Emergem, assim, as táticas desenvolvidas para que os artistas obtenham um estágio de visibilidade ampliado e alcancem o sucesso.

d) Show em Salvador

A emissão gravada em Salvador, na região de Periperi, tem como fio condutor a atuação do grupo *Ilê Aiyê*, que abriga um bloco de Carnaval; a Escola Mãe Hilda (onde se tem cursos de cidadania, de Iorubá e cursos profissionalizantes); o *Concurso*

de Beleza Negra e atua junto à comunidade local através de projetos culturais que tematizem a recuperação das raízes culturais e debatam o preconceito racial. À medida que o grupo *Ilê Aiyê* apresenta suas músicas no palco, são pontuadas questões correlatas por meio de entrevistas feitas fora do espaço do show com moradores da região e participantes dos projetos do *Ilê Aiyê*. Discute-se, assim, no show, o papel do grupo na comunidade local; a discriminação do negro; a violência policial; as relações conflituosas com os outros habitantes da cidade (em especial quando eles se dirigem a outros espaços da cidade que não as regiões periféricas); as lutas travadas em busca de reconhecimento e a recuperação da autoestima como forma de revalorizar seu grupo de pertencimento.

Essa discussão sobre a revalorização do negro ganha ênfase durante a apresentação no palco de Gerônimo, quando ele canta uma música que elogia a beleza e vaidade dos moradores de Salvador. A partir daí, Regina Casé tematiza a importância da revalorização do negro e da recuperação da autoestima como forma de combater o preconceito racial (tema chave das entrevistas com as “Deusas de Ébano” eleitas no concurso de beleza local e a estilista Dete).

A apresentadora atribui grande parte das conquistas locais ao trabalho do grupo *Ilê Aiyê* e busca recuperar sua história de fundação e características principais a partir de uma entrevista com seu fundador, Antônio Vovô. Nessa entrevista, ele recorda o surgimento do grupo, comenta da influência do movimento *Black Power* na formação do *Ilê*, demonstra a ligação particular que o grupo tem com Regina Casé e a influência do candomblé em sua atuação. Depois disso, Regina Casé tenta apresentar os fundamentos dessa prática religiosa pela fala de seus praticantes.

Em seguida, Regina Casé diz notar ali um ambiente em que a cultura se faz pela mescla de elementos e questiona quais os gêneros musicais fazem parte desse cenário, apresentando assim a “swingueira” com *Uns Kamaradas*, *Pagodart*, *Guig Guetto*, *Saravada* e *Araketu*; o samba tradicional com Riachão; o arrocha baiano com Nara Costa e o grupo *Bicho de Cana*, associado a um projeto social que insere as crianças da comunidade na produção musical. Diante dessa variedade de referências coexistentes, Regina Casé questiona como esse espaço plural afeta o cotidiano escolar. Ela visita a Escola Modelo da região e fecha a emissão dando destaque às interferências entre a instituição escola e o contexto cultural local.

6.1 Linhas de intersecção

Embora cada um desses shows traga em seu interior especificidades e elementos diversos (seja pelas características locais, seja pelo enfoque valorizado pela emissão), é possível identificar um conjunto de elementos comuns.

Um deles é a construção da abordagem temática: no processo de apresentação das práticas culturais, Regina Casé pinça temáticas que atravessam o cenário de inserção das práticas culturais e o cotidiano local. Tais extrações são conduzidas por ela e se fazem pelo destaque a fragmentos de letras das músicas, às frases fortes e expressivas e às performances dos artistas (situando, com frequência, o hip-hop como expresso pela “marra” e o brega pelo tom festivo e sedutor).

Isso ocorre, por exemplo, durante a apresentação do grupo *Exaltasamba* e de Rappin Hood, no show em Heliópolis (SP), quando ao cantar a música “Favela”, eles criticam o preconceito que os moradores de regiões consideradas periféricas sofrem. Após a apresentação, Regina Casé comenta:

Regina Casé: [voltada para o público do show] a letra dessa música, por exemplo, “como é que gente tão boa é vista como marginal? / Eu acho que a sociedade tá enxergando mal!”

Público: ahhhhhhhh

Regina Casé: posso falar de novo? “eu acho que a sociedade tá enxergando... [público completa a fala dela]

Público: Mal!

Regina Casé: Concordo!

(REGINA CASÉ, 8’44”, *show em São Paulo*, 2006)

Também há momentos em que fragmentos das produções são recortados e destacados pelo próprio artista, que consegue arrebatá-lo o público e fazer emergir, por meio de uma ação conjunta, uma frase síntese que reforça essa imagem de resistência. Por exemplo, na apresentação dos poetas da *Coperifa*, no show em São Paulo, após a declamação de diversos poemas sobre as dificuldades da vida local, um dos poetas fala, com o tom de voz elevado, um verso que exalta a resistência e a perseverança dos moradores dessas regiões na luta por mudanças. Nesse momento, o artista é seguido pelo público, que adere a sua fala e passa a repeti-la:

Negra Dama: os anos foram passando / aqui estamos nós/ tentaram, tentaram de tudo/mas não calaram a nossa voz

[...]

Tadeu: Poesia é brincar com as palavras /como se brinca com bola, papagaio e pião

José Neto: sou a mãe de madrugada / sou o filho na balada / sou o negro, ou o branco, sou da viela, sou da quebrada/ Sou da periferia. E daí?

(não identificado): Nós é ponte e atravessa qualquer rio!

Poeta e público: *Nós é ponte e atravessa qualquer rio! Nós é ponte e atravessa qualquer rio!*

(POETAS DA COPERIFA 39'34" e 40'48", *show em São Paulo, 2006*) (*grifos nossos*)

Da mesma forma como são pinçados frases e fragmentos das produções para se mostrar a adesão do público e destacar o potencial expressivo dessas produções, vemos ainda que o encadeamento dado às apresentações participa do processo de construção do tema central e da organização narrativa de cada show. Destarte, as produções são trazidas à cena não somente como uma forma de se mostrar a compreensão dos moradores dessas regiões sobre os temas que lhes concernem, como também são orquestradas em prol da construção do viés da emissão sobre esses temas mesmos.

Durante a análise das emissões, percebemos que é através da atuação da apresentadora — dos modos como ela posiciona os entrevistados, pontua as questões e atribui formas de ver e de caracterizar as práticas — que se pode extrair a abordagem pelo qual a emissão trata os temas associados às práticas culturais dos grupos considerados periféricos. Em cada emissão, determinados elementos e enfoques ganham força e passam a iluminar o curso das interações e oferecer vias interpretativas.

No show gravado em Salvador, a definição do tema principal e de seu tratamento aparece indiretamente nos primeiros segundos da emissão, quando Regina Casé chama ao palco o grupo *Ilê Aiyê* e atribui a eles um status elevado, posicionando-os como um elemento forte daquela região. A força desse grupo vem tanto pela afirmação de que eles são os “pioneiros, os professores, precursores, os mestres” (REGINA CASÉ 0'57", *show em Salvador, 2006*) quanto pelo papel crucial que desempenham no decorrer da emissão. Isso porque Regina Casé extrai a abordagem e os temas a serem tratados nas entrevistas fora do show das apresentações desse grupo.

Assim, entrecruzadas às músicas que falam da valorização do negro, aparecem falas de entrevistados reafirmando o orgulho e estima de si. Intercaladas às músicas que criticam a violência policial e a vilanização do negro, surgem fragmentos de entrevistas nos quais as pessoas relatam casos em que foram falsamente acusadas. Associada à discussão sobre a vaidade e a beleza, são exibidos fragmentos de falas de jovens,

especialmente mulheres, falando do sofrimento de não compartilharem do padrão de beleza tradicional. Conjugado a esse esquema de pontuação de um problema seguido de uma fala testemunhal, há ainda a fala explícita da apresentadora, que demonstra concordância com os pressupostos do grupo, conforme abaixo:

Regina Casé [*fala para o público do show*]: Vocês se lembram, quando no Carnaval, no *Ilê Aiyê*, só podia desfilarmos quem fosse negro, preto bem preto? Era ou não era? [*Público do show responde confirmando*]

Regina Casé: todas as canções do *Ilê Aiyê* exaltavam a raça negra. Por isso, muitas vezes, o *Ilê Aiyê* foi chamado de racista... [*se volta para a câmera que a liga ao telespectador e o público vira pano de fundo*] Sabe o quê que o *Ilê* respondia? “Né não, isso é legítima defesa!” [*sorri e demonstra concordância*]
(REGINA CASÉ, 6’53”, *show em Salvador*, 2006)

No show em Recife, o foco é mostrar como a convivência do tradicional com o moderno e com múltiplos gêneros é rica e geradora de novas práticas culturais. Esse cenário de convivência das temporalidades aparece aos poucos, mostrando que a co-presença do brega com o hip-hop é de longa data, traçando a cronologia do frevo, situando desde o seu surgimento, junto da banda da polícia militar, até o atual frevo eletrônico de Silvério Pessoa, culminando nas apresentações de grupos tradicionais de maracatu, seguido de apresentações que mesclam o maracatu com o hip-hop e o recente maracatu eletrônico.

Aliás, esse quadro de cruzamento com o moderno e o tradicional é tomado como um elemento forte e há muito presente na formação das práticas culturais locais, pois remete inclusive a artistas que hoje figuram entre grandes nomes da produção cultural local. Exemplo disso é Jackson do Pandeiro, conforme explicam Regina Casé e Silvério Pessoa:

Regina Casé: quem sempre gostou de alta tecnologia, coisas modernas, linguagem da rua, que eu acho que hoje em dia o pessoal ia cair matando em cima era o nosso querido, nosso adorado, Jackson do Pandeiro.

Silvério Pessoa: que inclusive era executado na tecnologia mais avançada da época, que era o rádio de pilha!

Regina Casé: (...) ele era um cara que falava da língua da feira, a língua da rua, do mercado. Eu acho que ele era o cara mais pop...

Silvério Pessoa: ele era um cara avançado na sua época, tanto pela sua musicalidade como no seu texto, na sua maneira de interpretar...
(REGINA CASÉ E SILVÉRIO PESSOA, 40’44”, *show em Recife*, 2006)

Quanto à emissão gravada em Belém, o tema central trata de subverter a imagem de que tal região não possui uma produção cultural expressiva. No dizer de Regina Casé,

Regina Casé: até hoje, quando se fala na Amazônia, muita gente acha que aqui só tem floresta, aqui só tem cobra... pra falar a verdade, a Amazônia sempre foi considerada a grande periferia desconhecida do Brasil. Nesses 500 anos, a cultura oficial fez questão de ignorar que metade do território nacional está na Amazônia. Mesmo assim, com essa força, parecia que essa floresta era um deserto cultural. Ainda bem que essa imagem está mudando; o Brasil ainda vai ter orgulho de ser um país amazônico!

(REGINA CASÉ, 18'54", *show em Belém*, 2006)

Para dar vazão a essa perspectiva, a emissão traz duas vertentes: a recuperação da trajetória que conduziu o grupo *Calypso* ao sucesso nacional (culminando numa “receita para o sucesso” que é testada em uma jovem aspirante a cantora de brega, Leudiane) e o traço mais marcante das práticas culturais locais: as aparelhagens.

A recuperação do percurso da banda *Calypso* tem uma importância crucial nessa emissão: apontados como o primeiro grupo da região do Pará que consegue despontar para o sucesso e se firmar entre os grupos populares mais famosos nacionalmente, eles acabam por suscitar o interesse da apresentadora para compreender como eles conseguiram se infiltrar no panorama cultural contemporâneo. Assim, a trajetória deles é reconstruída pela compreensão dos mecanismos acionados para alcançar visibilidade: vai desde a persistência dos músicos e a mescla de diversos gêneros e estilos musicais, criando um mosaico que dilui características de produções que já foram sucesso nacionalmente, até o estudo das formas alternativas de distribuição (como as rádios poste, as música ambiente de lojas e do comércio popular, os camelôs, shows de aparelhagem, DJs) e do papel da pirataria no lançamento de jovens cantores. Ao longo dessa apresentação, a visibilidade midiática aparece não somente como um recurso para a difusão das produções do artista, mas também como uma forma de reconhecimento de seu valor. Aparecer nas mídias tradicionais passa a se constituir como uma forma de afirmação do sucesso e de inscrição no cenário cultural.

Já as aparelhagens ganham destaque porque são um estilo de apresentação típico daquela região, inauguram uma outra forma de se vivenciar a prática cultural e imprimem suas marcas na composição do brega paraense (seja pela forte presença das tecnologias de sonoras e cênicas, seja pela intervenção na performance dos artistas e no

ritmo das produções e distribuições de músicas). E, justamente por ser um elemento típico dessa região, as aparelhagens são tratadas como um símbolo da produção local.

O show em São Paulo é guiado por outro viés, cuja intencionalidade é descrever e caracterizar os modos de vida nas periferias de São Paulo. Nessa perspectiva, explora-se o potencial expressivo das práticas culturais apresentadas e dá-se ênfase às experiências dos artistas relacionadas à vida local. Assim, desde os primeiros segundos da emissão, a apresentadora tenta caracterizar a periferia paulistana e seus moradores. Seu primeiro esforço nesse sentido aparece, antes de iniciar a transmissão do show, na entrevista com Max, do grupo *DMN*, quando eles conversam sobre a composição populacional de cada região considerada periférica de São Paulo e suas características mais destacadas. Em seguida, Regina Casé explica o porquê de ter escolhido a região de Heliópolis para sediar o show:

Regina Casé [*falando com o telespectador*]: sei lá, quando eu penso na periferia de São Paulo, mais do que numa favela, eu penso numa Cohab, né, num conjunto habitacional com aquele monte de prédio igualzinho, as roupas penduradas na janela, as crianças brincando naquele pátio, o campo de futebol ao lado... por isso, a gente escolheu um conjunto habitacional que fica na maior favela de São Paulo: Heliópolis, que fica bem aqui ó [*mostra no mapa que está entre ela e Max*]
(REGINA CASÉ 1'02", *show em São Paulo*, 2006).

Por essa fala, podemos depreender que a seleção do lugar onde se passa o show, além de fortemente associada à compreensão da apresentadora sobre a questão, tem como objetivo representar, em alguma medida, as periferias paulistanas. Seguidamente, esse exercício de descrição do modo de vida local se repete na entrevista com Rappin Hood, quando a apresentadora o questiona sobre aspectos locais:

Regina Casé: o quê que tem de bom aqui?

Rappin Hood: ah, tem um monte de coisa... nós tamos chegando agora, por exemplo, no Mc Favela, tamos chegando perto da rádio comunitária, da biblioteca comunitária...
(REGINA CASÉ E RAPPIN HOOD, 5'27", *show em São Paulo*, 2006)

Regina Casé: o quê que tem de mais difícil?

Rappin Hood: as coisas mais básicas, assim, são muito difíceis ainda ... a água, a ligação de luz...

Regina Casé: esgoto, luz, gás...

Rappin Hood: ainda tem... tá melhorando bastante, mas ainda tem gente que mora em barraco de madeira.

(REGINA CASÉ E RAPPIN HOOD, 7'18", *show em São Paulo*, 2006)

Juntamente com essas discussões sobre os elementos ambientais, a apresentadora questiona sobre a relação do artista com esse espaço, conforme o fragmento abaixo:

Regina Casé: você quer criar o teu filho aqui?

Rappin Hood: eu quero criar o meu filho aqui.

Regina Casé: por quê?

Rappin Hood: ah, porque eu me identifico com essa realidade, eu acredito que... eu quero mostrar para o meu filho um mundo verdadeiro.

(REGINA CASÉ E RAPPIN HOOD, 4'44", *show em São Paulo*, 2006)

Essa questão da ligação com o local é retomada na entrevista com Leandro Lehart, na qual o compositor reafirma manter os laços com a comunidade onde vivia, a despeito de ter se mudado de lá. Começa-se assim a discutir a ideia de pertencimento e proximidade com a comunidade local e a apresentar elementos que compõem a vida cotidiana e a relação com outros espaços da cidade.

Conforme se constrói no decorrer das emissões, os entrevistados apontam um tipo de comunidade de pertencimento, na qual seus integrantes possuem laços de solidariedade e intercompreensão porque partilham condições materiais e simbólicas, modos de ser e estar no mundo. Esses sentimentos compartilhados são de suma importância para se olhar para as práticas porque, dado o caráter expressivo que elas possuem, elas ajudam a verbalizar e a socializar esses sentimentos. Assim, muitos dos entrevistados que não são artistas, mas que mantêm contato com as práticas culturais, afirmam que encontram nessas produções elementos que dizem de sua vida e das relações presentes no seu cotidiano.

Justamente por isso, a ascensão material ou sair das regiões de periferia por conta do sucesso pode, por vezes, afrouxar a relação entre artista e público. Considerando que o artista afastou de suas “raízes”, não se reconhece em suas produções diálogos com o cotidiano do público. Isso acontece com Leandro Lehart, quando Regina Casé sinaliza que ele vem sendo criticado por conta do enriquecimento, sob acusações de que ele faz “pagode de mauricinho” — ao que o entrevistado nega prontamente; ou com Gabi Amarantos que reforça, insistentemente, sua ligação com “o povo”, com suas raízes.

Nesse quadro, falar do cotidiano é imprescindível para se manter o diálogo com o próprio público, de modo que essa descrição da vida cotidiana apareça

atravessando grande parte das produções trazidas ao palco. As apresentações dos grupos *Exaltasamba* e *Turma do Pagode* dão ênfase às relações amorosas (por exemplo, os encontros românticos preparados com vinhos e lingerie especiais, conforme canta o grupo *Exaltasamba*); Leandro Lehart, juntamente com a Bateria da Escola de Samba da Salgueiro e o grupo *Olodum* tratam sobre um conjunto de características “típicas” dos moradores das regiões de periferia, como a resistência, alegria e vontade de vencer. Já o grupo *DMN*, o rapper Crioulo Doido e o dueto de Jair Rodrigues com Rappin Hood enfocam as sensações de solidão, desamparo e dificuldade de se estabelecer relações interpessoais diante da crueza da vida na cidade (conforme fica dito na música do grupo *DMN* que se refere à cidade como Selva de Pedra).

Diante desses elementos, Regina Casé passa a propor novas formas de relacionamento social entre os moradores das regiões centrais com as regiões periféricas. Aliás, ela propõe uma nova forma relacionamento entre “patrões” e “empregados”, supondo uma correspondência entre esses pares e as regiões de habitação. Nas palavras da apresentadora, “se um dia a gente consegue levar o menino na casa da babá, a madame na casa da manicure, o garoto playboy na casa do motorista, o pai na casa do porteiro, acho que muda muito a vida daquela família” (REGINA CASÉ, 24’07”, *show em São Paulo*, 2006).

Vemos, portanto, que desse conjunto de shows, emergem vias interpretativas para se compreender as dinâmicas e modos de vida das regiões consideradas periféricas. Assim, do show em Salvador, pontua-se a importância das raízes culturais africanas e da recuperação da autoestima de pessoas dessas regiões, em contraposição ao preconceito racial; em Recife, vemos que a convivência entre o tradicional e o moderno faz emergir novas formas, criando um regime de mescla no tecido cultural; em Belém, destaca-se a importância da visibilidade ampliada na inscrição das novas práticas no panorama cultural contemporâneo (ainda que ela se faça por meios alternativos até chegar às mídias tradicionais); e em São Paulo, mostra-se o quanto tais práticas são capazes de revelar elementos diversos que compõem as formas de vida dessas regiões e são meios de expressão das tensões sociais que marcam as relações entre os moradores da cidade.

Conjugado ao tratamento conferido aos temas centrais de cada show, há um conjunto de subtemas que aparecem nessas emissões sob a forma de desdobramentos das questões locais. Assim, ainda no show em Salvador, vemos que além de se tratar do preconceito racial e suas implicações, fala-se do modo como outras instituições sociais

atravessam a conformação local, como a escola e a religião. Aliás, mostra-se, sobretudo, o modo como cultura, escola e religião se afetam e revelam o contexto de mescla presente nessa região. Regina Casé mostra, pela entrevista realizada com Antônio Vovô, que o *Ilê Aiyê* não somente foi influenciado pelo tratamento da questão racial nos Estados Unidos, como também pelo terreiro de candomblé Mãe Hilda, que já exercia um papel importante na recuperação das raízes culturais, na valorização do negro e no acolhimento desse grupo.

Dessa maneira, o terreiro de candomblé se constitui tanto como uma referência na constituição da ONG e na composição de seu modo de atuar localmente, como na recuperação de um quadro histórico e cultural que olhe para a presença do negro naquela região por diferentes perspectivas. Esse atravessamento do religioso chega também à escola por outras vias: naquela região, introduziu-se o *Iorubá*¹¹⁸ na grade escolar e, como afirma uma das professoras da escola modelo local, as referências culturais dos alunos são abraçadas pela escola, que tenta incluir essas práticas nas atividades escolares para melhor dialogar com o contexto local.

Há de se destacar ainda que o grupo de crianças entrevistado por Regina Casé no terreiro *Ilê Axé Jitolu* conta sobre uma brincadeira muito peculiar: eles brincam de orixás. Conforme elas mostram à apresentadora, essa brincadeira consiste na simulação de danças, rituais e performance imitando os orixás. Além disso, as regiões de terreiros de candomblé também se configuram como espaços de moradia para muitas pessoas da região, como Sr. Milton, que diz morar ali há mais de 50 anos. Desse modo, pode-se dizer que o candomblé não se restringe a uma vivência religiosa, ele atravessa práticas das mais habituais e corriqueiras, demonstrando, com isso, o terreno de mescla onde esses indivíduos se movem e tecem suas relações.

Notamos ainda que essa questão da moradia ser um espaço de confluência e cruzamento de elementos que compõem a vida local reaparece nas emissões gravadas em Recife e em Belém, conjugadas com o mundo do trabalho. Em Recife, o rapper Zé Brown mostra o pequeno salão de beleza, montado ao lado da sala de estar de sua casa, onde ele trabalhava antes de conseguir se sustentar somente com shows.

Na entrevista com Zenildo, dono da aparelhagem *Brasilândia*, na emissão em Belém, mostra-se que sua casa é antes um espaço de produção e geração de renda do que propriamente um lugar para habitar. Zenildo explica a Regina Casé que num mesmo

¹¹⁸ O iorubá é um idioma falado no sul da África e muito utilizado no Brasil em rituais religiosos.

terreno ele construiu uma série de galpões e lajes que abrigam uma loja de lembranças locais, o estúdio onde ele grava seu programa de TV, um espaço onde se produzem os CDs e DVDs da aparelhagem, uma sala de premiações, um espaço de montagem dos cenários e da aparelhagem, a fábrica de vinil ainda em fase de construção, a serigrafia e malharia da marca *Brasilândia*, o “departamento de marketing”, um cinema criado por ele para passar filmes antigos, dos anos 1960 e 1970, e, por último, sua casa (onde também se produzem os CDs e DVDs da aparelhagem e também de onde ele avista o pátio da fábrica) e uma nova laje, onde ele pretende construir a casa de sua filha mais velha. Dessa maneira, as fronteiras entre esses espaços se mostram frágeis, pois os indivíduos não hesitam em ultrapassá-las ou mesmo sobrepô-las.

Há ainda dois subtemas que ganham destaque em mais de um dos shows: a violência e a relatividade das noções de “centro” e “periferia”. A violência aparece na relação entre os moradores das regiões periféricas e a polícia e nas relações familiares, associada à agressão a mulheres. O primeiro caso aparece nas emissões em Salvador, São Paulo e Recife. Nas duas primeiras, a violência acontece sob a forma de uma reação preconceituosa da polícia no tratamento dos moradores das regiões periféricas. Em São Paulo, ela é descrita pela composição *Homem na estrada*, declamada por uma das jovens monitoras da biblioteca comunitária, que explica serem recorrentes situações de violência policial e invasão de casas nos morros. Em Salvador, ela é narrada por jovens negros, numa sequência de falas em fluxo, na qual eles dão testemunho de diversas situações em que foram agredidos por serem considerados um “tipo suspeito” (LÁZARO RAMOS – sem creditação, 5’46”, *show em Salvador*, 2006).

Nesse cenário, apresentado no show em Salvador, o preconceito figura como um elemento desencadeador da violência, traduzida em situações de agressão e humilhação pública. Mais do que problematizar a violência em si, ela aparece como uma expressão de uma série de preconceitos que a ativam. Ou seja, as falas dos entrevistados testemunham um quadro de preconceito social e racial e a ocorrência de situações como as descritas vêm afirmar, dar materialidade, ao preconceito que atravessa as relações cotidianas.

Na emissão em Recife, a violência policial é derivada do abuso de poder. Regina Casé apresenta a tensa relação entre a polícia e os moradores das regiões de periferia ao recordar que o grupo *Faces do Subúrbio* foi detido durante um show, no qual eles cantaram uma música que denunciava a violência policial. Ela explica que

reconhece as dificuldades de relacionamento aí presentes, mas pretende realizar um “encontro” entre o hip-hop e a banda da polícia militar, seguindo o modelo proposto pelo grupo *Afrorregae*, que teria desenvolvido um trabalho semelhante¹¹⁹. Nesse encontro em Recife, ela propõe que seja apresentada uma mescla do frevo e do hip-hop, apelando para o argumento de que é possível haver sintonia entre eles, pois o próprio frevo é derivado do cruzamento da produção da banda da polícia com elementos da capoeira. Com esse movimento, ela tenta acomodar as relações sociais entre esses dois setores através das práticas culturais.

O tema da violência contra a mulher aparece também na emissão em Recife. Nesse show, elabora-se um tipo de organização do problema com base no relato expressivo das vítimas e na solução encontrada por elas para burlar situações de agressão. A abordagem do tema começa da seguinte forma: a apresentadora, no palco do show, cita dados relacionados a esse tipo de crime, explica que a violência contra a mulher atinge todas as classes sociais e diversas regiões do país e que tem sido tratada em Recife de modo inovador. Ela introduz o tema com a exibição de fragmentos de falas de diversas mulheres sobre os espancamentos, perseguições, ameaças e tentativas de homicídio. Regina Casé recobra a fala do palco do show e explica que, mesmo quando os agressores são denunciados, em pouco tempo eles voltavam às ruas e para suas casas e agredem suas companheiras novamente:

Regina Casé: o cara é preso, fica lá no máximo dois dias e quando ele volta, ele bate nela dobrado. O Recife e a periferia do Recife inventaram uma maneira incrível de lutar contra isso. É assim ó: quando uma mulher decide que não quer apanhar mais, sabe o quê que ela faz? Ela apita assim ó [*a apresentadora e um grupo de mulheres que estão no palco apitam*]

Aí, todas as minhas amigas incríveis da *Cidadania Feminina* vão em volta da casa dessa mulher e fazem um apitão. Elas apitam tão alto que o cabra fica com vergonha de fazer essa baixaria, essa pouca vergonha de bater na mulher dele e para!
(REGINA CASÉ, 52'52", *show em Recife*, 2006)

Depois disso, Regina Casé chama as mulheres participantes da ONG *Cidadania Feminina* pelo nome, cita uma frase de seu relato de agressão e, assim que

¹¹⁹ Em 2004, o grupo *Afrorregae* inaugurou uma parceria com a Polícia Militar e o Governo do Estado de Minas Gerais, no qual o grupo levou até os batalhões da Polícia uma série de oficinas de percussão, teatro, grafite, basquete de rua, etc., com o objetivo de colocar em contato a cultura policial com a cultura juvenil. Dessa maneira, apostava-se no desenvolvimento de melhores relações de diálogo e intercompreensão e redução dos conflitos derivados de preconceitos. Tal iniciativa é considerada bem sucedida e se tornou exemplar, sendo replicada em diversas regiões do país.

elas se aproximam, a apresentadora as abraça. Ao final, Regina Casé convoca todas as mulheres que estão no show a apitarem em situação semelhante, ao dizer “eu quero que todas as mulheres de Pernambuco apitem quando sofrerem algum tipo de violência” (REGINA CASÉ, 56’33”, *show em Recife*, 2006). Em seguida, Regina Casé distribui apitos para a plateia e inicia-se um frevo, o hino da ONG, que se chama “Numa mulher não se bate nem com uma flor”. Por esse viés, a apresentadora passa a valorizar as táticas desenvolvidas localmente como forma de solucionar uma questão que ainda não encontrou uma solução viável ou definitiva no nível institucional, fiando-se, assim, nas atuações de indivíduos e grupos localizados.

Já as discussões sobre os conceitos de centro e periferia aparecem nas emissões em Recife e em São Paulo. Em Recife, questiona-se a relatividade desses conceitos a partir da compreensão de que a definição dessas posições depende do elemento que se toma como relevante e da escala utilizada para analisar essas relações. Conforme explicam Regina Casé e Siba:

Regina Casé [*palco do show*]: Se a gente pensar na Europa e nos Estados Unidos, o Brasil tá na periferia do mundo. Se a gente pensar no Rio e em São Paulo, o nordeste, o Recife, está na periferia do Brasil. A periferia do Recife é pobre e em volta dessa periferia existem lugares ainda mais pobres. Pobres de dinheiro, mas não de cultura! Por exemplo, a Zona da Mata já produziu mais cultura do que açúcar! [*corde. Aparecem imagens de um grupo dançando maracatu e a voz da apresentadora situa o ambiente*] E é de lá da Zona da Mata o maracatu *Estrela Brilhante* do Siba!

Siba: eu acho que essa questão de centro, ela tem duas maneiras de olhar. Um é o centro em função de atingir a maior quantidade de pessoas. Nesse sentido, realmente, você precisa estabelecer conexões com as grandes cidades. Por outro lado, existe centro pr’aquilo que você faz. No meu caso, como a principal história para mim é cantar maracatu, cantar ciranda, então o centro é aqui.

(REGINA CASÉ E SIBA, 42’42”, *show em Recife*, 2006)

Com essa explicação, demonstra-se que os conceitos de centro e periferia estão diretamente relacionados ao tipo de elemento considerado relevante e capaz de centralizar as relações estabelecidas (por exemplo, o citado caso da visibilidade ampliada, que está associada às grandes cidades por conta dessa necessidade de alcance dos grandes públicos, conforme exemplifica Siba). Além disso, demonstra-se que, não necessariamente, as regiões definidas como centrais por tais e tais elementos podem se configurar como regiões centrais indistintamente (também conforme o entrevistado, o centro do maracatu é Recife, embora tal capital não seja considerada “central”, por

exemplo, entre os espaços de visibilidade). Somado a isso, passa-se a compreender também que os conceitos de centro e periferia são relacionais, aparecendo sempre aos pares e associados a uma lógica de afetação que irradia influência.

Interessante notar que na emissão em São Paulo, embora a apresentadora cite as ideias de centro e periferia, ela identifica e dá relevo à suposta sinergia entre as regiões de periferia, sinalizando para um movimento recente de instauração de laços e trocas à revelia da lógica concêntrica:

Regina Casé: as periferias conversam, as periferias se comunicam, as periferias batem um papo, as periferias não precisam mais do centro... (REGINA CASÉ 26'40", *show em São Paulo*, 2006)

Regina Casé: a gente viu várias diferenças entre várias periferias. Agora o quê que todas elas têm em comum?

Max: de igual? Que ninguém mais precisa de sobreviver simplesmente só do centro.

Regina Casé: isso tá acontecendo no Brasil todo...

Max: tá acabando aquele negócio de eixo Rio-São Paulo, Rio-São Paulo, Rio-São Paulo. Você começa a ver as coisas acontecerem na periferia. Tem rap acontecendo no Acre, tem rap acontecendo em Porto Alegre...

Regina Casé: agora o mais legal que tá acontecendo é a periferia de São Paulo se comunicando com a periferia de Belém do Pará. A periferia de Salvador se comunicando com a periferia do Rio... (REGINA CASÉ E MAX, 49'36", *show em São Paulo*, 2006)

Essa revelação dos modos de presença, de ser e estar em sociedade, trazido à tona pelas produções culturais e pela fala dos entrevistados, vem reafirmar aquilo que foi enunciado por Williams (2000) — e já discutido nesse trabalho — de que as práticas e produções culturais não só estão enraizadas no ambiente e no seu contexto de surgimento, como também são constituídas e constituintes da ordem social. Dessa maneira, vemos emergir no seu interior traços das tensões e disputas por novas formas de presença, características do contexto onde elas se inscrevem.

É sob essas tensões entre as disposições e pertencimentos ao centro ou às periferias, as situações múltiplas de violência (físicas e simbólicas), as diversas formas de viver e habitar, a pluralidade das formas religiosas, o preconceito e a discriminação racial, a convivência do moderno com o tradicional e as disputas por visibilidade e reconhecimento que se fundam a abordagem da emissão sobre o lugar das práticas culturais no panorama cultural contemporâneo.

6.2 As práticas culturais: caracterização e construção do valor

Nesse conjunto de shows, as práticas culturais ganham destaque porque elas são descritas, apresentadas e atualizadas no show e no decorrer das entrevistas com Regina Casé. Ao longo das interações entre entrevistadora, artistas e público emergem certas especificidades dessas práticas que ajudam a compreender seu contexto de surgimento, bem como os argumentos que remetem à necessidade de se estabelecer novos critérios de julgamento e hierarquização delas. Assim, dividimos o tratamento conferido às práticas culturais e às questões relativas a elas em cinco eixos analíticos: a) caracterização geral das práticas; b) caracterização dos gêneros pelos próprios artistas; c) elementos que compõem a vivência da prática; d) as funcionalidades das práticas; e, por fim, e) cenário de inserção das práticas e as relações intra/entre gêneros.

a-) Caracterização geral das práticas

Uma das características mais destacadas dessas práticas culturais é o potencial expressivo que elas possuem, tanto da composição do ambiente e do modo de vida local, quando dos sentimentos compartilhados pela comunidade e por emoções sentidas (relacionadas, por exemplo, às experiências amorosas ou relações de amizade). A composição do ambiente e do modo de vida aparece de modo bem demarcado na música “Nervos de Aço”, do grupo *DMN*, quando eles cantam “*em meio a mistérios e à beleza que nos cerca, a fé está presente./ É só o que nos resta./ O clima não é para festa, pode crer!/(...) tiros na madrugada, morte certa/ a vida por um fio*” (*DMN*, 24’40”, *show em São Paulo*, 2006). Tal visada aparece também quando uma jovem, na biblioteca da comunidade local, declama a letra da música “Homem na Estrada”, dos *Racionais*, conforme abaixo:

Jacqueline: *Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez. Não invadir o seu barraco! /É a polícia!*
... Na verdade, é assim, é muito...

Regina Casé: você já viveu isso?

Jacqueline: isso é muito forte para gente... [corte]

Aline: Você vê uma música... *Homem na estrada*. Fala que ele lutou, que ele sofreu, que ele tá ali até o último e que nunca vai abandonar aquele lado dele, que ele tem. É isso que a gente tá querendo buscar.
(*JOVENS NA BIBLIOTECA COMUNITÁRIA – sem creditação*, 6’14”, *show em São Paulo*, 2006)

Somado a isso, há ainda as composições que falam de um conjunto de sentimentos que se julga partilhados pela comunidade local. Isso aparece durante a apresentação da música “Deixa eu ir à luta”, de Leandro Lehart, e no debate que a segue:

Leandro Lehart (cantando junto com bateria da Salgueiro e do grupo Olodum):

Deixa eu ir à luta! deixa eu, não posso parar

*A vida não tá fácil, não
Alegria virou lição
Lição aprendida aqui
Dentro desse meu coração*

*Eu aceito resposta e até desaforo
Mas Deus me dá mil forças para continuar
Eu me enrosco, eu me ferro, mas não faço drama
Deixa eu ir à luta! Deixa eu, não posso parar
Deixa eu ir à luta! Deixa eu, não posso parar
(...)*

Regina Casé: (...) Como é que é essa parada? “a alegria virou lição, mesmo quando a vida não tá fácil”, por quê? Quando a gente tem uma vida dura, mora aqui, fica horas na condução, rala pra caramba, a gente não pode ser alegre?

Leandro Lehart: pode sim! O problema é que quem mora na periferia já é alegre de natureza, é ou não é?

Público: é!

Leandro Lehart e público cantam juntos: *A vida não tá fácil, não!
Alegria virou lição!*

(LEANDRO LEHART E REGINA CASÉ, 17’30”, *show em São Paulo*, 2006)

Nessa mesma emissão, Crioulo Doido fala ainda de outros sentimentos que atravessam as relações na cidade e do potencial expressivo da música:

Crioulo Doido (em entrevista): a música é como se fosse um anjo, ele não tem sexo, entendeu? Ele é puro, ela é pura. Eu canto porque eu me sinto bem e com o passar do tempo eu fui vendo que outras pessoas se sentiam bem com o que eu falava, como se elas estivessem falando também. Não que eu seja porta-voz disso ou daquilo, mas é que você acaba... seus desejos e sua felicidade, suas angústias, acabam batendo um pouco com o das pessoas que estão a sua volta... [*corte para show*]

Crioulo doido (no palco):

*Pronto para rimar um doido, crioulo, mestiço
Eu não sou preto, eu não sou branco, eu sou do rap, eu sou bem isso
Quem perdeu a noção por luxúria, tá perdido
Quem perdeu a razão por dinheiro, eu nem te digo
Saúde e microfone é a fórmula que eu preciso
Porque se o rap tá comigo, eu não me sinto excluído*

As pessoas não são más, elas só estão perdidas...

Não quero ver você triste assim, não. Que a minha música possa te levar amor...

(...)

E, aliás, cá pra nós, até o mais desandado dá um tempo na função quando percebe que é amado.

E as pessoas se olham, e não se falam. Se esbarram na rua, e se maltratam (...)

(CRIOULO DOIDO, 44'21", show em São Paulo, 2006)

Somando as contribuições dos artistas e a fala da entrevistada, fica latente a ideia de que, ao se considerar os sentimentos como partilhados pela comunidade local, inaugura-se uma comunidade de pertencimento, na qual se promovem identificações, partilham-se modos de ver e formas de relacionamento social. Os sentimentos revelam ainda um potencial de transformação social, onde a alegria engendra a resistência às dificuldades (chegando, no limite, a ser considerado, pela apresentadora, uma potência revolucionária, posto que ela daria forças ao espírito de resistência) e o amor cria um laço social capaz de resgatar “até o mais desandado” e reintegrá-lo.

Esse pertencimento e integração com a comunidade também pode ser percebido quando Dedesso, no show em Recife, explica à apresentadora que as pessoas da comunidade gostam do brega porque “o brega veio da periferia e a gente canta para a periferia” (DEDESSO, 7'44", *show em Recife*, 2006), ao que é prontamente aclamado pelo público do show, confirmando assim a importância do enraizamento dessas produções para os praticantes. Aliás, essa proximidade entre a comunidade local e a emergência de produções, especialmente as musicais (que ganham mais espaço nas emissões), alcança outros níveis que não somente o expressivo. A comunidade local, em alguma medida, participa da composição das produções e aí inscreve suas marcas através de atividades e participações de fundo.

Tal forma de proximidade e vínculo com a comunidade local ganha destaque quando a cantora de brega Michelle Melo conduz Regina Casé ao *backstage* de seu show e exhibe as fases da produção e as pessoas envolvidas nessa etapa. Nesse momento, dá-se relevo a quatro pessoas cruciais para a estruturação do show de Michelle: os senhores Serafim e Jaime, que fabricam as botas da cantora, a cabeleireira Janaína Megahair e o estilista Cassiano. Na entrevista com os sapateiros, eles explicam que fabricam as botas conforme definido pelo estilista e as fazem moldadas especialmente para os pés da cantora. Isso é valorizado por Michelle que confirma que só eles “acertam com o pé” dela. Regina Casé, entusiasmada com a fala dos entrevistados

procura sondar como eles se sentem ao vê-la no palco, calçando as botas fabricadas por eles:

Regina Casé: e o senhor vai depois no show dela para ver elas pulando com o sapato?

Sr.Serafim: eu sempre vejo!

Regina Casé: deve ser lindo o senhor pegar um pedaço de couro e criar isso aqui do nada e depois ver aquela bota se mexendo no show, pra lá e pra cá

Sr. Serafim: é... e as meninas pulando e sambando! Elas pintam o diabo com essas botas! [*sorrindo para a apresentadora*]

(REGINA CASÉ E SR. SERAFIM, 28'35", *show em Recife*, 2006)

Na entrevista com a cabeleireira Janaína *Megahair*, a participação que ela exerce aparece de modo indireto, atravessando um dos elementos que contribuem para a composição da vivência da prática. A cena que abre a entrevista com Janaína é o comentário de Michelle de que “o cabelo da mulher é a moldura do rosto e ele deixa a mulher mais sensual. Então eu peço sempre para as minhas dançarinas o seguinte: joga o cabelo assim, põe a mão assim no cabelo por baixo” (MICHELLE MELO, 26'01”, *show em Recife*, 2006). Nesse momento, ela gira a cabeça e performa um estilo sedutor. Nesse quadro, alongar os fios se torna um elemento fundamental para uma performance adequada e, por conseguinte, participa da constituição da prática.

Essa composição estética do brega marcada por um apelo sensual se associa às vestimentas, cujo traço principal é extravagância, conforme explica Cassiano, o estilista responsável pelos trajes a serem usados pela cantora e seus dançarinos. Michelle conta que troca de roupa cerca de oito vezes por show e o estilista explica que todas as roupas da artista têm como objetivo maior atrair a atenção do público, concentrar todos os olhares na exuberância das formas assim que ela entrar no palco. Conforme ele explica para Regina Casé:

Cassiano: esse aqui é um macaquinho basiquérrimo... [*segurando um macacão de nylon verde limão com bordados e pedrarias prateadas*]

Regina Casé: ah! Basiquérrimo, realmente! [*risos*]

Cassiano: básico, para ir ali comprar pão!

Regina Casé: ah, esse aqui é uma loucura! Eu fico louca com isso! De um lado tem manga comprida e no outro não tem nada, né!

Cassiano: isso aqui é para um bloco romântico, que é uma coisa misturada assim espanhola com Xuxa da Lua de Cristal, naquele filme...

Regina Casé: espanhola misturada com Xuxa da Lua de Cristal?! [*risos*]

Cassiano: com Xuxa da Lua de Cristal, exatamente. Eu vou misturando...

Regina Casé: fruto da sua mente louca!

Cassiano: assim, o forte das minhas roupas é brilho. Eu gosto de brilho, de exagero... a cantora tem que subir no palco e incomodar até a Xuxa, eu brinco. Porque quando a Xuxa se incomodar com alguma coisa... imagina! tem que estar realmente fechando, parando de graça!

Regina Casé: e de onde saem essas ideias, Cassiano, pelo amor de Deus?!

Cassiano: as ideias vão surgindo porque aquilo que importa é brilhar, tá entendendo? A gente quer pedraria, corrente, não importa, a gente quer é fechar, fechar e fechar!

(CASSIANO E REGINA CASÉ, 27'02", *show em Recife*, 2006)

Seguindo essa mesma lógica, Gabi Amarantos confessa à apresentadora que, em suas primeiras apresentações, percebeu que o público ficava disperso e não lhe dava muita atenção, e ela logo se deu conta de que isso se devia às suas vestimentas. Ela passou então a se vestir com roupas coloridas, chamativas, mesclando plumas, pedrarias, lantejoulas, paetês, transparências e brilhos dos mais variados, e foi se consolidando como uma referência no brega de Belém.

Essa importância atribuída ao modo de se vestir e o caráter mesclado que inspira essas vestimentas é destacado também por outros artistas e se constitui como um modo de identificar o artista em um determinado gênero, e posicioná-lo numa escala de valor entre os participantes do seu próprio gênero. Aliás, é Regina Casé quem participa desse primeiro movimento de valorização dos artistas pela qualidade de sua produção cênica, como se pode perceber no momento em que ela pede a Michelle e seu marido, dançarino de seu grupo, para citarem exemplos de sucesso nessa área, ao que eles indicam como referência os grupos *Calypso*, *Calcinha Preta* e *Limão com Mel*. Eles comentam que o grande *status* desses grupos se deve ao investimento em apresentações grandiosas, na capacidade de mobilizar a atenção do público e promover o cruzamento de referências culturais na composição cênica, cujo exemplo maior é a banda *Calypso*, que criou um show todo associado às raízes culturais do Pará e montou uma apresentação entremeada por elementos indígenas.

A identificação do artista com o gênero a partir de suas vestimentas aparece pela fala da apresentadora, que incita o telespectador a desvendar a qual gênero musical o artista exibido por ela pertencia a partir de suas vestimentas. Isso acontece quando ela descreve Dedosso, ressaltando que ele veste camisetas largas, usa boné, corrente grossa no pescoço com medalha de São Jorge e bermudas abaixo do joelho e, conclui que, por suas roupas, é de se esperar que ele seja um cantor de hip-hop. Subvertendo essa suposição, o cantor se revela vocalista de uma banda de brega, sinalizando para

possíveis mesclas entre esses dois gêneros. Essa mescla entre os tipos de vestimentas é reforçada e ganha mais destaque na emissão de São Paulo, durante a entrevista com os rapazes da *Turma do Pagode*, quando eles contam que passaram a adotar as vestimentas do hip-hop porque acham o “estilo legal”.

Também Riachão, no show em Salvador, bastante elogiado pela apresentadora por conta de seu estilo de vestir e sua elegância, explica que o traje possui uma importância salutar na identificação do artista junto ao seu grupo. Ele comenta que na Velha Guarda do Samba havia grande preocupação com as vestimentas, ao dizer:

Riachão: os malandros da Velha Guarda sempre gostaram de se trajar assim, de paletó e coisa e tal. Porque aqui na Bahia, até para jogar capoeira, naquele bom tempo, tempo dos meus pais, dos meus avós, a gente ia jogar uma capoeira, a gente ia todo de branco. Você imagine só jogar uma capoeira todo de branco! É um negócio muito sério! (RIACHÃO, 31’50”, *show em Salvador*, 2006).

Mais do que uma simples questão de estilo, as vestimentas portam grande significado e dizem das relações entre os gêneros musicais e também das relações sociais que atravessam o cotidiano dos artistas. Nesse sentido, temos a fala do cantor de punk Redson, que explica a Regina Casé o seu modo de vestir e o porquê de se portar dessa forma:

Redson: ah, eu andava de coturno preto com cadarço vermelho, moicano raspado e vermelho em cima, bem grade, e camisas, tudo, do avesso.

Regina Casé: e qual era a reação?

Redson: ah, a maioria da população da região era adventista então eles tinham medo, era aquela coisa de fechar a janela, puxar a criança pra dentro e soltar o cachorro, né, porque “que cara diferente é esse?”... e justamente, a proposta era essa: chocar. Porque chocando a gente chamava a atenção para as mensagens que a gente escrevia nas camisetas antiguerra, “não acreditamos na violência”, e essa coisa toda...

(REDSON E REGINA CASÉ, 35’28”, *show em São Paulo*, 2006)

Aqui, a vestimenta vai muito além de atrair a atenção para determinadas causas: ela desencadeia ações. E esse desencadear de ações afeta também artistas de outros gêneros por motivações diferentes, conforme explicam os rapazes do grupo *Turma do Pagode*. Para eles, mais do que situar-lhes num gênero, os trajes lhes ajudam a se resguardarem do preconceito (tanto da parte dos integrantes de gêneros musicais que não os valoriza, quanto nas relações com os outros moradores da cidade):

Thiagão: uma vez ele [*Leandro Lehart, amigo e padrinho da banda*] viu a gente andando com o instrumento sem a capa e ele falou: “pô,

não anda com o instrumento sem capa não, é feio. O nosso gênero já é meio discriminado e vocês vão andar assim todos largados e tal... tem que andar arrumadinho...”

Leandro Filé: tem que andar arrumadinho... a maioria tudo mais escurinho... aí a polícia para na rua, né. Então você tem que andar bonitinho porque daí eles já tratam melhor...

Rubinho: é, aqui em São Paulo, a gente já tá mais à vontade agora... já teve aquela época que a galera se arrumava mais, colocava terno, aqueles negócios... o hip-hop influenciou muito, assim, no visual do pagodeiro em geral, porque o estilo dos caras é legal, boné pra trás, correntona...

(THIAGÃO, LEANDRO FILÉ E RUBINHO, 29'57", *show em Salvador*, 2006).

Por essa última fala, retoma-se a ideia de que há certa mescla entre os gêneros musicais e também uma mistura bastante peculiar a cada região, pois muitos dos elementos culturais locais passam a figurar como fonte de inspiração para as práticas contemporâneas.

Essa mescla com elementos locais aparece também em práticas que surgiram inspiradas por outros contextos, como a chamada “cultura *Lowrider*”. Ela surgiu nas regiões tidas como periféricas nos Estados Unidos, próximas à fronteira com o México, nos anos 1950, e tinha como objetivo criticar o preconceito a que os latino-americanos estavam expostos. Sua principal forma de manifestação era a customização de carros, pois eles eram considerados, àquela época, um dos grandes símbolos da cultura americana. Essa prática inspirou a manifestação de um movimento semelhante ocorrido na região de Capão Redondo, em São Paulo, no qual são customizadas bicicletas. Ao avistá-las, Regina Casé logo repara que, no lugar de uma imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México, os rapazes de São Paulo colocam imagens de Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil.

Nesse cenário de múltiplas interferências, há de se destacar ainda as alterações ocorridas nos modos de dançar, nos aspectos formais e discursivos das práticas. A mescla na dança aparece quando Gabi Amarantos explica que os passos típicos das danças do tecnobrega, em Belém, são inspirados no Carimbó, um tipo de produção artística tradicional da região, e remetem a rituais de danças indígenas, nas quais o corpo está sempre curvado, e aos shows de aparelhagem, em que os movimentos não são simétricos nem estruturados. Além disso, ela dá destaque à sensualidade e ao modo como se faz alusão ao ato sexual durante as performances, destacando que isso é feito porque agrada o público.

Somado a isso, há ainda um caráter pedagógico exercido pelos artistas sobre os modos de dançar. É recorrente na letra das músicas e na performance dos artistas um grau de repetição e descrição dos passos, guiando assim o modo de participação e composição da vivência da prática, como fica explícito na composição “Gererê”, de Nelsinho Rodrigues, na qual se diz: “ o Gererê a gente dança assim/você fica coladinha em mim/ é um passinho pra lá/ são dois passinhos pra cá/ é fácil aprender / sei que você vai gostar” (NELSINHO RODRIGUES, 27’02”, *show em Belém*, 2006).

No que tange os aspectos formais das práticas, para além das alterações derivadas da combinação de gêneros diversos¹²⁰ — como do maracatu com hip-hop, promovida por Chico Science e muito elogiada no show em Recife — foram alterados substancialmente pela presença de novas tecnologias de produção, compactação e distribuição das produções.

A produção foi de tal maneira alterada pela presença de novas tecnologias de captação do som e cruzamento de dados que Leandro Lehart criou uma música que mescla o som do grupo *Olodum* e da *Bateria da Escola de Samba Salgueiro* e sua voz sem que eles tenham se encontrado fisicamente (conforme revela Regina Casé, o compositor captou os sons de cada grupo individualmente e os unificou durante um processo digital de edição, criando a música “Deixa eu ir à luta”).

Além disso, no show em Recife, Regina Casé dá grande destaque ao modo como o cruzamento com produções eletrônicas feitas pelo DJ Dolores e a cantora Isaar tem conseguido alçar o maracatu a cenários mais amplos. Outro convidado desse mesmo show, Silvério Pessoa, chega ao palco para apresentar o “frevo eletrônico”, criado por ele em parceria com um grupo de música digital livre, o *Re:combo*, cuja produção é toda gerada por meio de instrumentos eletrônicos conectados a computadores. Regina Casé, nesse show, chega a pedir: “bota esse laptop pra tocar, aí!” (REGINA CASÉ, 48’00”, *show em Recife*, 2006).

Na emissão em Belém, onde as aparelhagens aparecem como o “maior veículo de massa do Pará” (GABI, 35’22”, *show em Belém*, 2006), a difusão faz com que a produção seja feita *pari passu* com as demandas do público, conforme explica Nelsinho Rodrigues: “o artista grava uma música; se não pegar, grava outra, solta nas aparelhagens e se não funcionar, canta outra de novo e solta nas aparelhagens... até você conseguir o objetivo de conquistar um espaço, um nome, assim, na música paraense”

¹²⁰ Tal tema será tratado com mais detalhes no item d.

(NELSINHO RODRIGUES, 27'13", *show em Belém*, 2006). Além disso, as aparelhagens trabalham hoje, majoritariamente, com músicas digitais, compactadas em MP3, levando os artistas a produzirem em sistemas digitais de captação e edição.

Somado a isso, a compactação nesses formatos facilita ainda a produção de cópias a baixo custo pelos próprios artistas que as concedem às lojas de comércio popular para serem tocadas como música ambiente (ou, conforme conta Chimbinha, da banda *Calypso*, nas Rádios Poste, que são rádios de baixa frequência que transmitem sua produção em ruas de intenso comércio criando um som ambiente conjunto), aos DJs das aparelhagens e aos camelôs. Os DJs produzem e vendem, ao final de cada festa de aparelhagem, um CD ou DVD com o conjunto das músicas ali tocadas como lembranças dos shows. Os camelôs, por sua vez, fazem coletâneas cruzando versões de diversos artistas e gerando CDs de MP3 com um grande volume de músicas, facilitando assim a venda dessas composições.

Assim, notamos que as potencialidades tecnológicas atravessam as práticas culturais não somente no nível das trocas ou em sua materialidade, mas também na sua organização, em sua forma expressiva e nos modos de fazer. Desse modo, passa-se a vislumbrar o tracejado de um cenário onde a midiaticização começa a despontar como o processo interacional de referência (Capítulo III). Não é possível, portanto, desconsiderar toda uma cadeia produtiva e um cenário tecnológico onde as práticas estão inscritas para analisá-las. Vejamos, pois, a visada dos artistas entrevistados sobre esse cenário e suas respectivas produções.

b-) Caracterização dos gêneros pelos próprios artistas

Seja nos shows, seja nas entrevistas, as práticas apresentadas na emissão passam por um processo de caracterização e recuperação de seus fundamentos. Esse processo é realizado pela apresentadora, que se propõe a explicar a emergência de tais produções, bem como pelos próprios artistas, que refletem sobre seu modo de fazer e apontam as características que permitem situar suas práticas em determinados gêneros musicais.

No show em Salvador, são apresentados três tipos de produção: a “swingueira”, o arrocha, o samba tradicional¹²¹. O primeiro tipo chega ao palco pelos grupos *Uns Kamaradas*, *Guig Guetto*, *Saravada* e *Araketu*. O grupo *Guig Guetto*, talvez por ser formado pelos compositores de grande parte das músicas de sucesso de “swingueira” (inclusive aquelas tocadas por outras bandas no show), é entrevistado para caracterizar esse gênero e indicar os elementos que afetam sua produção. Nessa entrevista, são descritos o início da carreira e o referencial que compõe seu estilo musical:

Falcão: a minha banda tem três anos, a gente meio que misturou a pele, com a coisa do eletrônico, do computador, do acústico e aí funcionou, a *Guig Guetto* que a gente tem aí. A *Guig Guetto* é a fusão de muitos estilos, porém é o samba da Bahia, né, conhecido como pagode, quebradeira, swingueira... Eu nunca fui compositor... eu comecei a compor quando a gente fez a *Guig Guetto* e eu tive a sorte e o prazer de conhecer esses três caras aqui que é o Fagner, o Cléber e o Uedson da Bahia... [corte](...). São caras que moram no gueto mesmo, na baixa do tubo, lá no Cosme de Farias, Brotas, Bonoco, a rapaziada é da massa!
(FALCÃO, 40’52” e 42’30”, *show em Salvador*, 2006).

Com essa última fala, o artista tenta reafirmar a proximidade do grupo com a comunidade local, sinalizando, com isso, a importância de se manter estreitos os laços de pertencimento à comunidade. Aliás, o enraizamento no cotidiano dessas produções aparece como um elemento chave no processo de produção e engendramento do sucesso das músicas. Essa ligação com o prosaico fica mais destacada na fala de Fagner, sobre os elementos que lhes inspiram novas produções:

Fagner: a mãe de um colega nosso vende acarajé e compra aqueles vasilhão, né, de azeite de dendê. Aí eu cheguei na casa dele e tô vendo aquela lata grande: “trifun”. Ai eu falei: “quê que é isso?”. Na Bahia, óleo de azeite é dendê. Ah, falei, então vai ter que dar alguma coisa, vai ter que ferver!
[corta-se para cena do show em que os artistas desse gênero estão juntos no palco e cantam com o público o verso abaixo]
A galera vai se jogar nesse batifum! / Tritritrifum / tritritrifum / nesse batifum / tritritrifum / tritritrifum / nesse batifum! [corte para a entrevista]
E ai saiu um negócio desse! Batifum é trifun três vezes!
(FAGNER, 43’10”, *show em Salvador*, 2006).

Ainda nessa emissão, a descrição do arrocha baiano e do samba tradicional fica a cargo da apresentadora que oferece uma explicação rápida citando as características

¹²¹ As produções do grupo *Ilê Aiyê* não são inseridas em gênero algum, mas são descritas e posicionadas numa escala de valor interna à emissão, conforme será discutido mais adiante.

gerais sobre o gênero a ser apresentado e introduz a artista como um caso exemplar, conforme acontece abaixo:

Regina Casé: Ainda bem que dançar junto voltou a ficar na moda... Sabe o quê que é o arrocha? Eu vou dizer pra você: é a interpretação baiana do brega! É ou não é?

Público do show: é!

Regina Casé: a rainha do arrocha é ela, a *caliente* Nara Costa! (REGINA CASÉ, 35'17", *show em Salvador*, 2006).

Na emissão gravada em São Paulo, os gêneros musicais que chegam ao palco são: o punk (grupo *Cólera*), pagode (representado pelos grupos *Exaltasamba*, *Turma do Pagode* e Leandro Lehart), hip-hop (Rappin Hood, grupo *DMN* e Crioulo Doido), e brega (banda *Limão com Mel*). Mais por uma caracterização feita pela apresentadora do que pelo próprio artista, o punk surge como um gênero precursor da emergência de práticas culturais de regiões tidas como periféricas em outros espaços, de modo que a sua importância é destacada pelo poder que o grupo *Cólera* teve de ocupar espaços para além das periferias de São Paulo. Segundo Regina Casé, essa ascendência do grupo *Cólera* foi crucial para abrir caminhos para a entrada do pagode e do hip-hop num circuito de visibilidade mais amplo e para um público mais diversificado. Isso aparece no início do show, quando Regina Casé afirma que

Regina Casé: até bem pouco tempo a periferia paulistana nem existia no mapa da cultura nacional porque a mídia dava a impressão de que aqui era um deserto, que não tinha ninguém aqui. Mas aí o punk meteu o pé na porta, arrombou e o pagode e o hip-hop entraram com tudo!

(REGINA CASÉ, 1'51", *show em São Paulo*, 2006).

Essa posição da apresentadora também é reforçada na entrevista com Redson, quando ele confirma essa fala de Regina Casé, no fragmento abaixo:

Regina Casé: apesar do som ser diferente você sente que você abriu as portas para os *Racionais*...

Redson: sem dúvida! Muitas pessoas... [*corre. Ela não espera ele completar a resposta*]

Regina Casé: e eles reconhecem isso?

Redson: sim, reconhecem.

(REGINA CASÉ E REDSON, 33'38", *show em São Paulo*, 2006).

Já o pagode é descrito mais detalhadamente por Leandro Lehart e pelos músicos da *Turma do Pagode*. O cantor e compositor é entrevistado por Regina Casé em sua casa, onde a apresentadora faz questão de ressaltar seu enriquecimento com a música e o papel que ele exerceu na consolidação desse gênero em São Paulo. Ao falar

da riqueza de sua casa, a apresentadora comenta que hoje se fala que o pagode é “música de mauricinho”, por ter chegado às classes médias, e pergunta se ele se encaixaria nesse grupo. O artista nega, explicando que embora tenha alcançado melhores condições de vida, possui uma forte ligação com sua região de origem, conforme explicitado abaixo:

Regina Casé: muita gente, eu digo, muita gente boba, chama o pagode, o novo pagode de São Paulo, de pagode de mauricinho. Em geral, quem chama assim é mauricinho! [*risos*]. Por exemplo, o Leandro Lehart, o compositor mais executado no Brasil, não só pelo *Artpopular*, a banda que ele criou, mas também pelo *Exaltasamba* e outros grupos... tu é mauricinho, Leandro?

Leandro Lehart: nunca! Nunca fui...

Regina Casé: [*risos*] pô, o cara chegou nessa situação e o cara não vai arrebentar, botar tudo o que ele pode? Tem que curtir a vida!

Leandro Lehart: as pessoas sente que se você sai de um bairro pobre, de classe média como eu, que nasci na Parada Inglesa, daqui da Zona Norte de São Paulo, você nunca pode sair de lá. Porque senão você tá renegando seu passado, uma série de coisas...

(REGINA CASÉ E LEANDRO LEHART, 13'15", *show em São Paulo*, 2006).

Por essa fala vemos que a forma de identificação do público com os artistas não passa somente pelo conteúdo ou pela forma de suas produções, mas pela relação estabelecida com o artista mesmo. E essa relação é medida pela capacidade que o artista tem de manter os laços de pertencimento com sua comunidade de origem, ainda que ele tenha progredido financeiramente.

Na entrevista com os músicos da *Turma do Pagode*, o foco é o recente sistema de circulação através do qual suas produções têm sido difundidas. Eles explicam que o meio pelo qual conseguiram se tornar conhecidos em diversas regiões do país e alcançar o sucesso de que gozam hoje foi a compactação de suas produções em MP3, disponibilizadas na internet e utilizadas por outras bandas em apresentações em bares e na produção de som ambiente:

Marcelinho: a gente faz uma média de 6, 7 shows por semana...

Leiz: os grupos que estão começando na noite, que é os grupos que faz o sucesso de todo artista, compram o nosso CD, baixam pela internet e acabam tocando a nossa música e a nossa música acaba virando sucesso na noite e não muito nas rádios, entendeu?

Thiago: de Curitiba até o final do Rio Grande do Sul, graças à Deus, nós somos sucesso absoluto! [*corte*] Aí aconteceu isso também em Recife, no Rio mesmo...

Leiz: a gente é um grupo que não tem gravadora [*corte*]. A gente mais ou menos gere o nosso trabalho... a gente acabou de lançar um CD independente e , graças à Deus, já vendeu quase 20 mil cópias!

(MARCELINHO, LEIZ E THIAGÃO, 27'38", *show em São Paulo*, 2006).

Caracteriza-se aqui um tipo de distribuição das produções — que também vem sendo realizado por diferentes gêneros em outras regiões do país — alternativo às rádios e grandes veículos de comunicação e tem como empreendedores os próprios artistas em associação com DJs locais.

Quanto ao hip-hop, é-lhe atribuído um valor específico por Rappin Hood, que não hesitou em colocar letras de rap como parte do acervo da biblioteca comunitária, criada por um projeto desenvolvido por ele. A justificativa do porquê dessas produções figurarem nesse espaço aparece na entrevista com os jovens monitores dessa biblioteca, quando eles destacam que isso se deve à capacidade expressiva desse gênero das condições de vida locais. Esse potencial expressivo do hip-hop é reforçado pela apresentação do grupo *DMN*, da música “Nervos de Aço”, na qual se canta a crueza das relações na cidade e o quadro de opressão ali instalado (considerando a cidade como “selva de pedra” e afirmando a importância de se ter “nervos de aço” para suportar o dia a dia).

Somada a essa descrição do rap pelos próprios artistas, há uma forma de caracterização desse gênero atravessando a entrevista de Redson, vocalista do grupo punk *Cólera*, com Regina Casé. Nessa entrevista, a apresentadora ressalta a proximidade temática entre o punk e o hip-hop e acaba contribuindo para caracterizar tal gênero como marcado pela crítica social:

Regina Casé: Capão Redondo: terra do punk e terra do hip-hop. Qual a diferença... quê que tem de parecido, o hip-hop com o punk, e o quê que tem de diferente do hip-hop com o punk, porque os dois...

Redson: o que é parecido é que os dois protestam, os dois focam a necessidade de mudança
(REGINA CASE E REDSON, 33'38", *show em São Paulo*, 2006).

No que se refere ao grupo de brega, sua caracterização é feita pelos componentes da banda *Limão com Mel*, que entram no palco como representantes de um gênero musical valorizado nas regiões de origem dos imigrantes que hoje habitam a região de Heliópolis. Na descrição da prática, o vocalista da banda prefere ressaltar a qualidade e infraestrutura técnica de suas produções e a quantidade de apresentações realizadas mensalmente. Segundo ele,

Batista: são 25, 26 shows por mês e na época junina chegamos a fazer 42 shows [*corte*] (...) [*possuímos*] duas estruturas, quatro carretas que

levam o mesmo cenário. De repente, estamos na Bahia e outro cenário já está sendo montado em Pernambuco, para que só a gente, a banda, se desloque de voo ou de ônibus.
(BATISTA, 52'22", *show em São Paulo*, 2006).

Essa fala conduz à compreensão de que tanto o aparato técnico quanto o volume das apresentações são indicativos do sucesso da banda e, por conseguinte, do valor da produção empreendida por eles.

Na emissão gravada em Recife, apresenta-se o hip-hop (com o grupo *Faces do Subúrbio*), o brega (cujos expoentes são Dedesso e Michelle Melo), o frevo (por Silvério Pessoa, juntamente do grupo *Re:combo*, cenas de shows feitos por Jackson do Pandeiro e a banda da Polícia Militar) e maracatu (pelo grupo *Acabralada*, por cenas de cliques e entrevistas com Chico Science e o DJ Dolores e a cantora Isaar).

A primeira caracterização do lugar do hip-hop parte de um pressuposto lançado por Regina Casé: ela questiona a Zé Brown (vocalista do grupo *Faces do Subúrbio*) se ele sabe explicar o porquê do hip-hop ter se tornado o “porta-voz” das periferias. A resposta do artista não é dada exatamente como sequência à fala da apresentadora, pois foi extraída de uma cena gravada fora do show, no meio do morro e unificada pela edição do programa:

Regina Casé (no show): tanta coisa existe na periferia, tantos ritmos, tantas músicas, mas por que você acha que o hip-hop virou o porta voz? [*corte*]

Zé Brown (entrevista): eu acho que o que é interessante é o lado da conscientização. É o lado de mostrar às pessoas a positividade de quem vem da periferia (...)

(REGINA CASÉ E ZÉ BROWN, 3'46", *show em Recife*, 2006).

Sobre a composição temática, Zé Brown destaca que no rap cantam-se os elementos locais, afinal “aqui é a periferia, a realidade, desde pequeno, é essa aqui” (ZÉ BROWN, 9'18", *show em Recife*, 2006). Depois dessa afirmativa, seu grupo apresenta um fragmento da música “*Mais sério do que você imagina*”, onde se diz: “*A minha rima surte efeito em qualquer um/ não sou estrago causado por calibre nenhum/Mas trago expressão/ eu causo impressão/ sou mais sincero do que o ódio de Lampião*” (GRUPO FACES DO SUBÚRBIO, 9'18", *show em Recife*, 2006).

Essa compreensão de que as práticas culturais são capazes de veicular elementos a respeito de fenômenos sociais deriva da ideia de que elas são, de fato, práticas significativas. Dessa forma, elas estão associadas ao contexto em que emergem

e não se encerram em si mesmas nem se restringem a determinadas práticas; os elementos contextuais passam a atravessar a estrutura interna de todas as demais práticas emergentes (Capítulo II).

Além disso, Zé Brown apresenta a Regina Casé os *Mestres da embolada*, um grupo de senhores que cantam jogos de versos ritmados e criados no ato da apresentação nos trens e ônibus da cidade. Ele conta que eles lhe ensinaram a fazer rimas e a manter a cadência do rap. Mais adiante, Zé Brown mostra, na parede de seu quarto, um quadro com a foto dos rappers paulistas Thaíde e DJ Hum como referências para ele.

A caracterização do brega é feita a partir de uma fala de Regina Casé, que pergunta a Dedesso se ele saberia explicar o porquê desse gênero fazer tanto sucesso nas periferias de Recife. Prontamente, o cantor conta que isso se deve ao fato de que “o brega veio da periferia e a gente canta da periferia para a periferia” (DEDESSO, 7’44”, *show em Recife*, 2006). Em seguida, o brega é caracterizado como ritmo marcado pela alegria e pela descontração, quando a apresentadora brinca que Dedesso é cantor de brega, porque “não sabe fazer cara amarrada” (REGINA CASÉ, 5’24”, *show em Recife*, 2006) e completa dizendo que tal estilo cria composições “pra periferia se divertir” (REGINA CASÉ, 9’38”, *show em Recife*, 2006).

Quando a apresentadora procura caracterizar o brega junto a Dedesso, eles falam sobre as restrições materiais do público e sobre como isso se reflete no tipo de sucesso alcançado pelo artista. Segundo fica evidente na entrevista com Dedesso, embora ele seja muito aclamado pelo público e considerado um cantor de sucesso, ele ainda sofre com as restrições materiais, pois não consegue gerar renda suficiente para implementar melhorias em sua casa e alterar sua condição social.

A descrição mais incisiva sobre o brega e sua cadeia produtiva aparece na entrevista com a cantora Michelle Melo. A artista explica que suas produções são realizadas para serem sensuais e românticas, são compostas num regime de mescla de referências de acordo com seu gosto ou interesses recentes e tem uma ligação muito estreita com a comunidade local.

O romantismo e a sensualidade aparecem porque, de acordo com ela, “o povo gosta” de um quê de “safadeza” (MICHELLE MELO, 22’36”, *show em Recife*, 2006). Além disso, ela critica a denominação brega, sob o argumento de que: “o brega é, na realidade, música romântica. Quem falou, quem botou esse nome de brega não tava com

nada! O brega é muito chique, não é verdade? [*direciona-se para o público do show e é aplaudida*]” (MICHELLE MELO, 25’03, *show em Recife*, 2006).

Com essa fala, a artista inscreve sua posição convocando para uma revisão do sentido atribuído ao brega: diferentemente de tratá-lo como gênero inferior e rejeitando toda a conotação negativa associada a esse nome, ela reivindica que ele seja reavaliado com vistas a certa valorização. Interessante notar ainda que a cantora define o gênero por uma expressão ligada, frequentemente, às emoções. Assim, ela sinaliza para a compreensão de um lugar positivo para a emoção na vivência desse tipo de prática ao mesmo tempo em que se propõe a revisão dos modos de avaliar produções semelhantes a sua.

Também é importante destacar que essas duas características — o romantismo e a sensualidade — aparecem tanto nas letras das músicas quanto na gestualidade e na dança: a cantora reforça a importância das dançarinas mexerem nos cabelos durante as apresentações, dos figurinos ousados e dos passos de dança do grupo que fazem alusão a relações sexuais.

A mescla de referências aparece com destaque no conjunto de músicas apresentadas no show *Central da Periferia*, no qual aparecem elementos indianos. Michelle Melo explica que esse cruzamento de referências faz parte de um projeto maior, pois ela procura “levar cultura pro pessoal, pro povo. Eu não queria só cantar sensual e ir pra lá e pra cá... e de repente eu me deparei com a história de Shiva que eu amei de paixão” (MICHELLE MELO, 30’25”, *show em Recife*, 2006).

Quanto à proximidade com a comunidade local, como foi detalhado no item anterior, Michelle conta com a participação de pessoas da comunidade para a composição de suas apresentações (como o estilista Cassiano, a cabeleireira Janaína Megahair e os sapateiros Sr. Jaime e Sr. Serafim). Desse modo, fundem-se, em alguma medida, o público e os produtores, criando assim uma relação particular de participação do público no interior da composição da obra.

O frevo aparece sob dois aspectos: a recuperação do caráter mesclado que lhe deu origem (situando o papel da banda da polícia militar e dos capoeiristas moradores da região na emergência desse gênero) e a apresentação do frevo atual, marcado pelas novas tecnologias. A apresentação da origem do frevo é feita por Sargento Rian, um dos integrantes da banda da Polícia Militar. Ele explica que o frevo surgiu porque o Capitão

Zuzinha queria produzir um tipo de música que atraísse o público da cidade, não só o meio militar, e teve como inspiração as práticas capoeiristas.

Depois disso, na apresentação atual do frevo, Regina Casé traz ao palco Silvério Pessoa, descrito por ela como aquele que “mistura o frevo com o que há de mais moderno no mundo” (REGINA CASÉ, 38’38”, *show em Recife*, 2006) e lançou o “frevo eletrônico”. Ela chama o cantor ao palco e pergunta:

Regina Casé: querido, isso aí é frevo? Frevo mesmo, tradicional?

Silvério: frevo rasteiro, de levantar poeira!

(REGINA CASÉ E SILVÉRIO PESSOA, 38’44”, *show em Recife*, 2006).

Segundo detalha a apresentadora, nessa nova formação do frevo, produzida por Silvério Pessoa junto com o grupo *Re:combo*, as músicas seriam produzidas eletronicamente e estariam dispostas na internet segundo os moldes dos “softwares livres”. Após apresentar essas singularidades, a apresentadora questiona qual foi a reação das vertentes mais tradicionais diante dessa proposta de Silvério, ao que ele responde: “eu acho que Pernambuco tem essas histórias assim... nem tem mais isso. Nem tem mais tradicional, nem tem mais modernas... é uma interatividade, uma convivência” (SILVÉRIO PESSOA, 40’18”, *show em Recife*, 2006). Com essas falas, pode-se entrever duas perspectivas: Silvério se furta a tratar o frevo produzido por ele como outra coisa que não o frevo (reafirmando que é “frevo rasteiro, de levantar poeira”) e a compreensão de que não é possível separar o moderno e o tradicional, vendo o cenário de inscrição das práticas como entremeado por essas duas temporalidades.

Esse cruzamento do tradicional com o moderno e a mescla entre gêneros aparece também quando se vai trazer à tona o maracatu. Ao mesmo tempo em que se fala do maracatu tradicional e dos grupos que trabalham e concentram estudos sobre ele, como o *Acabralada* ou a *Estrela Brilhante*, relembra-se a relevância de Chico Science na promoção do maracatu cruzado com o hip-hop e na visibilidade ampliada que ele alcançou. Além disso, Regina Casé destaca o potencial revitalizante da mescla do maracatu com equipamentos eletrônicos, promovido por DJ Dolores e Isaar, ao dizer:

Regina Casé: o pessoal incrível aqui do mangue que levantou a bola da galera daqui. O Élder¹²² assistiu tudo isso de pertinho, tava lá junto, e depois ele pegou a tradição mais periférica, a periferia mesmo da

¹²² DJ Dolores é o nome artístico de Élder.

periferia, juntou com a mais alta tecnologia e ainda ampliou a lição do mangue! (REGINA CASÉ, 47'12", *show em Recife*, 2006).

Interessante notar que, por essa fala, evidencia-se que as interferências das novas tecnologias vão para além das possibilidades de troca ou acesso a conteúdos. Elas imiscuem-se no processo produtivo, na conformação da prática e geram assim novos tipos de produção. Dessa maneira, podemos perceber o processo de midiaticização atravessando o cenário da cultura no interior de suas formas expressivas, engendrando novas significações. Isso nos remete ao quadro traçado por Martín-Barbero, conforme o capítulo III, no qual ele destaca que a presença das mídias vem engendrando uma alteração que não é somente da ordem do material. Ela se configura como uma alteração nas sensibilidades, interferindo, assim, diretamente no cultural.

No show em Belém, o foco é o chamado brega e suas variações. Apresenta-se grupos precursores (como *Renato e seus Blue Caps*), referências locais que atravessam a produção do brega (como *Os Mestres da Guitarrada*), artistas consolidados (como Nelsinho Rodrigues), artistas que alcançaram sucesso regional (como Gabi¹²³) e grupos que ocupam o cenário musical nacional, como a banda *Calypso*.

Aliás, o fio condutor da construção do brega é, nessa emissão, a história da banda *Calypso*. A introdução desse grupo no show parte da afirmação do sucesso desse grupo em escala nacional. Depois disso, Regina Casé propõe que seja reconstruída a história de sucesso do grupo, especialmente por meio da entrevista com Chimbinha, e, em meio a essa recuperação, emerge a história do próprio brega paraense. O primeiro tema abordado junto a Chimbinha é como eles conseguiram alcançar visibilidade para sua produção. Ele explica que no início da carreira o grupo se valeu do sistema de circulação alternativo, bastante próximo daquele apresentado em outras regiões como Recife e Salvador, no qual sua música era tocada como som ambiente em lojas, pelos alto-falantes espalhados nas ruas de comércio popular (nas “rádios poste”) e na distribuição junto a DJs e camelôs. A única particularidade — muito significativa nesse quadro — é a distribuição de músicas nas “aparelhagens” da região. Em seguida, passa-

¹²³ Em 2012, ano de finalização dessa tese, Gabi Amarantos já havia conquistado visibilidade nacional para o tecnobrega, tendo uma de suas músicas como trilha de abertura da novela “Cheias de charme”, na Rede Globo. Nesse mesmo ano, ela foi citada pelo jornal inglês *The Guardian* como um dos novos fenômenos da música pop mundial e comparada a artistas reconhecidas mundialmente como Beyoncé e Lady Gaga.

se a uma discussão mais voltada para o interior da produção e os tipos de gêneros e estilos influentes. Segundo Chimbinha,

Chimbinha: nós pegamos um pouco de cada estilo. Pegamos uma parte do xacundum, que é a levada da jovem guarda, (...) a guitarra a gente tirou um pouco do country, do reggae, do funk (...) a bateria vem do twist, o baixo vem do iêiêiê [e] vem do reggae (...). Tem muitas batidas para dar esse ritmo gostoso, né!
(CHIMBINHA, 11'27", *show em Belém*, 2006)

Além desse mosaico, o guitarrista conta ainda que teve como professores *Os Mestres da Guitarrada*, um grupo de guitarristas locais que toca a música de raiz da região. Esses músicos apresentam-se no palco e são entrevistados por Regina Casé para caracterizarem como influenciaram o estilo do grupo *Calypso* e a qual estilo eles se consideram devedores, ao que eles explicam que “tocavam o iêiêiê né, que é o brega de hoje” (ALDO, 16'22", *show em Belém*, 2006). Essa fala abre espaço para a entrada do grupo *Renato e seus Blue Caps*, que apresenta uma das músicas da Jovem Guarda e demarca a influência desse estilo na produção do *Calypso* ao trazer ao palco a cantora Joelma para se apresentar com eles.

As ocupações plurais do mesmo espaço, onde convivem o moderno com o tradicional, o erudito com o popular, múltiplos gêneros, surgem mesclas que constituem novas práticas, resultantes desse emaranhado de referências. Aliás, como dissemos no capítulo II, as práticas emergem do jogo de embates e assimilações; atravessam os terrenos da cultura deixando suas marcas e incorporando as formas ali instaladas.

Depois de compor essa trajetória para o grupo *Calypso*, Regina Casé dá ênfase ao fato de que o início da carreira é marcado pelo esforço individual e pelo modo alternativo de distribuição da produção. A partir daí, inicia-se a caracterização das festas de aparelhagem.

As aparelhagens têm como principal marca o investimento em tecnologias de reprodução, cruzamento de dados e elementos artísticos. Elas realizam uma verdadeira miscelânea de produções locais — geralmente aquelas consideradas do gênero brega — e participam tanto da divulgação do artista quanto das renovações internas ao gênero.

Sobre essa divulgação, a fala mais expressiva é de Nelsinho Rodrigues, para quem é nas festas de aparelhagens que se revela o tom da produção e o sucesso que ela pode alcançar. Conforme ele explica,

Nelsinho Rodrigues: o artista grava uma música, se não pegar, grava outra e solta nas aparelhagens; se não funcionar canta outra de novo e

solta nas aparelhagens... até você conseguir o objetivo de conquistar um espaço, um nome assim, na música paraense.
(NELSINHO RODRIGUES, 27'13", *show em Belém*, 2006).

Quanto à importância desse tipo de apresentação na composição do sucesso do artista, temos a fala incisiva de Gabi, explicando que “as aparelhagens divulgam o nosso brega sem cobrar um tostão e esse povo todo fica conhecendo o nosso trabalho através das aparelhagens. O maior veículo de massa do Pará!” (GABI, 35'22", *show em Belém*, 2006). Somado a isso, vemos que é também nas aparelhagens que o brega se atualiza, pois as interferências promovidas pelas novas tecnologias adotadas acabam por atravessar o modo de produção e difusão nessas apresentações. Numa demonstração dessas mudanças, DJ Iran toca, no palco do show, um fragmento de música brega, seguido de uma componente do tecnobrega, dando origem ao cybertecnobrega e, por fim, o estilo recente promovido por ele, o cyber-raggá — uma mescla das potencialidades tecnológicas e de sons eletrônicos com o raggá, um tipo de reggae eletrônico tocado na Jamaica.

Dessas variações do brega, o que recebe maior detalhamento é o tecnobrega, a partir da fala de Gabi, considerada por Regina Casé como “a diva do tecnobrega” (REGINA CASÉ, 29'33", *show em Belém*, 2006). Em entrevista com a apresentadora, Gabi Amarantos faz questão de ressaltar sua ligação com o público e a comunidade local, afirmando, enfática, que “eu vou pro meio do povão, eu me meto no meio do povão porque eu sou do povão também e do povão nunca quero sair!” (GABI, 31'27", *show em Belém*, 2006). Com essa afirmação, indica-se não só a proximidade com o público, como se reforça as relações de pertencimento à comunidade local.

Ela explica ainda que são as reações do público que guiam seu estilo de apresentação e a sua forma de composição das produções: foi através delas, nos seus primeiros shows, que ela se deu conta da necessidade de investir em figurinos extravagantes. Além disso, sobre as coreografias das músicas, ela ressalta que há uma intensa mistura de elementos culturais regionais, como o modo de dançar do carimbó, “que é aquele negócio swingado, assim, como índio, aquela coisa pulada” (GABI, 32'59", *show em Belém*, 2006), mesclado com a vivência imediata das produções, durante os shows de aparelhagem, quando se tem “aquela galera que não tem aquela postura de dança, então é o povão que criou essa dança, de verdade” (GABI, 33'10",

show em Belém, 2006). Gabi também ressalta que é preciso manter a sensualidade e reforçar os apelos sexuais, pois o “povão gosta”.

Emergem assim, pela fala dos diversos artistas e da apresentadora, em cada show, determinadas características e fundamentos comuns entre suas produções, ainda que elas pertençam a regiões e gêneros diferentes. Reservadas as particularidades, os artistas destacam:

- a. *A importância da proximidade com a comunidade local*. Isso se desdobra em dois níveis: tanto na importância que a comunidade tem na produção e vivência das práticas engendradas por eles (como destacado no *backstage* da equipe de Michelle Melo), quanto na relevância da manutenção dos laços entre o artista e a comunidade local, conferindo às relações de pertencimento o poder de valorizar o artista junto do seu público (conforme pontuado na entrevista com Leandro Lehart).
- b. *O caráter mesclado das produções*. Da mesma maneira que pode ser observada a mistura do tradicional com o moderno no interior das produções e nas etapas de surgimento da prática (como o maracatu tecnológico), há ainda a mescla entre os gêneros coexistentes e a busca de referências em gêneros mais antigos ou menos expressivos atualmente (a mistura do iêiêiê na composição do estilo da banda *Calypso*)
- c. *A ligação com o cotidiano*. As produções apresentadas fazem referência a elementos que compõem o cotidiano, como as relações mais imediatas (como o caso do azeite de dendê que inspirou a música “Trifun” da *Guig Guetto*) e as relações amorosas (extensamente cantadas pelo grupo *Exaltasamba*)
- d. *Dimensão expressiva das questões locais*. Esses temas são abordados pelo viés da crítica social, especialmente nas apresentações de hip-hop, (conforme acontece nas apresentações dos grupos *Faces do Subúrbio* ou *DMN*), bem como também por um viés afetivo e passional (conforme faz Crioulo Doido ao narrar a afetação que se sofre na relação com outros habitantes da cidade).
- e. *Ascensão social*. Galgar novas posições sociais aparece como uma comprovação do sucesso (vide exemplo de Leandro Lehart) e também

como um benefício esperado e legítimo (mesmo que o artista ainda não tenha alcançado melhores condições de vida, conforme acontece com Dedesso)

- f. *Sistema de circulação alternativo da produção.* Na impossibilidade de alcançar as vias tradicionais no início da carreira, a maioria dos artistas consolidou sua posição de sucesso local se valendo de meios alternativos de distribuição de suas produções e aceitando a “pirataria” e distribuição de suas músicas na internet ou pelos camelôs como uma forma de se alcançar visibilidade.
- g. *Meta de ocupação dos espaços tradicionais de visibilidade.* Justamente pelas dificuldades de ocuparem espaços midiáticos tradicionais, os artistas acabaram por criar um sistema de difusão alternativo. Todavia, o objetivo maior é conquistar uma presença midiática mais forte como forma de consagração do sucesso (pois é o que destaca e valoriza o grupo *Calypso* na emissão em Belém, já que ele alcançou espaços midiáticos tradicionais num quadro em que as produções originárias de sua região sofrem com a “invisibilidade” midiática).
- h. *As interferências das novas tecnologias.* As tecnologias ganham relevo não somente pela criação e viabilização de um circuito alternativo de difusão, mas também porque alteram o interior das produções, seja no padrão de conformação das músicas, seja no sistema de captação e edição do som, ou ainda na viabilização de uma estrutura de produção e apresentação ampliadas. Aliás, o uso de tecnologias avançadas aparece com um fator valorizador da produção do artista, pois se compreende que a tecnologia, em alguma medida, confere “profissionalismo” às apresentações¹²⁴.
- i. *Sucesso conferido pelo público.* Compreende-se que o sucesso deve ser mensurado pela reação do público. Isso é reforçado em apresentações cuja relação com o público é imediata, como nas aparelhagens, bem como no engajamento do público durante as apresentações e o volume de apresentações contratadas, como destaca o grupo *Limão com Mel*.

¹²⁴ Na palavra de um dos DJs de aparelhagem: “o público paraense tem esse prazer de ver nas aparelhagens lasers, luz, fogos, fogos *indoor*, fogos que não queimam a galera, com muita segurança... é um show altamente de primeira classe” (DJ JUNINHO, 3’27”, *show em Belém*, 2006).

Além dessa série de características comuns às diversas práticas, deve-se destacar que há um intenso cruzamento entre os gêneros musicais, mesclando características e referências, como forma de atualizar as produções e engendrar novos modos de fazer. Antes disso, cabe olhar para um elemento salutar para a caracterização das práticas culturais: o momento no qual elas ganham vida.

c-) Elementos que compõem a vivência da prática

Os shows *Central da Periferia* são o momento privilegiado para se olhar a vivência da prática constituída na relação entre o artista e o público do show. Durante as apresentações (tanto das músicas populares quanto das apresentações de dança, da orquestra sinfônica e dos poemas), podemos entrever o laço criado entre eles através da articulação das suas ações. Em tais momentos, percebemos que os artistas exploram as potencialidades do dispositivo televisão para estabelecer uma via de contato com o público telespectador; afirmam sua proximidade com o público, chamando-o ao engajamento e recebendo respostas emotivas de adesão às apresentações; e, por fim, fazem emergir produções atravessadas e alteradas em seu interior por esse momento de encontro.

Alguns dos artistas chamados ao palco demonstram bastante habilidade em lidar com a presença das câmeras e com o fato de que aquele show será transmitido na TV. Eles usam o mesmo recurso de Regina Casé para se direcionarem ao telespectador — ou seja, aproximam-se de uma câmera na lateral do palco e deixam o público, por alguns segundos, como pano de fundo, para se reportarem ao telespectador —, relembram o público de que o show será transmitido na TV e o convida a produzir “boas imagens”.

Tal destreza aparece na apresentação de Leandro Lehart. Nas duas músicas apresentadas por ele, o cantor se volta para a câmera usada por Regina Casé, aproxima-se demasiadamente da lente e canta os refrãos “alegria virou lição, lição aprendida aqui dentro desse meu coração” (LEANDRO LEHART, 18’03”, *show em São Paulo*, 2006) e “te dar um cheiro no pescoço, te fazer arrepiar / você dizendo tá gostoso/tá gostoso pra danar” (23’40”). Já a consciência de que a emissão será exibida na TV e a preocupação de gerar boas imagens aparece na apresentação de Rappin Hood e Jair Rodrigues.

Enquanto este último canta, o rapper faz intervenções com comentários sobre a letra da canção apresentada e finaliza sua atuação convocando o público a produzir uma boa imagem televisiva: “faz um sinal de paz aí para ficar bonito na tela!” (RAPPIN HOOD, 58’50”).

O convite ao engajamento do público é feito, muitas vezes, antes da entrada do artista, por uma incitação da apresentadora. Todavia, a resposta a essa convocação só ganha relevo quando da entrada dos artistas no palco e do início das provocações entre eles e o público. Exemplo disso é a apresentação do grupo *Limão com Mel*, em São Paulo, quando a vocalista curva seu corpo em direção à plateia e convida o público a reagir nos moldes da música apresentada — “Amor de novela” —, clamando, “vem se apaixonar! E vem cantar e vem cantar!” (GRUPO LIMÃO COM MEL, 55’04”, *show em São Paulo*, 2006).

Essa adesão do público é confirmada ainda pelo engajamento através do canto e da dança junto dos artistas e é ressaltada por Regina Casé, que identifica essa ligação e reafirma a força desse contato ao final da apresentação. Isso aparece, por exemplo, na apresentação do grupo *Turma do Pagode*, quando eles cantam a composição “A gente já não rola”, que tematiza o fim do namoro decorrente do enfraquecimento da ligação amorosa. Durante a apresentação desse grupo, os artistas se inclinam em direção ao público, tocam a mão de pessoas próximas ao palco, dançam juntos e chamam o público para cantar e pôr “as mãozinhas para cima” junto com eles. Alguns dos artistas repetem a coreografia e pedem que as pessoas já engajadas na dança ajudem a “ensinar o pessoal do fundão” (GRUPO TURMA DO PAGODE, 32’09”, *show em São Paulo*, 2006)¹²⁵. O público adere e a câmera trabalha tanto com planos abertos, captando o movimento sincronizado das mãos do público do show, quanto com planos fechados no rosto de rapazes e moças cantando o refrão da música.

Essa ligação estabelecida entre público e artistas, advinda do envolvimento coletivo, fruto da adesão passional à apresentação, cria conexões e faz com que o público movimente-se de modo cadenciado, conjugando ações e associando à prática essa carga expressiva. É essa ligação, instaurada pela emoção e pelo jogo de afetos, que leva o público a gritar efusivamente ao final da apresentação enquanto Regina Casé, com ar festivo, olhando ora para os artistas, ora para o público, exalta a relação nascida

¹²⁵ A coreografia dessa música é a repetição, durante o refrão, de um movimento circular dos braços a frente do corpo, com as mãos fechadas em punho, girando uma mão em torno da outra. Ao final do refrão, bate-se duas palmas e levanta-se os braços verticalmente, acima da cabeça.

desse encontro ao dizer: “ah, deixa eu falar: rolou o maior sentimento!” (REGINA CASÉ, 32’29”, *show em São Paulo*, 2006) (estabelecendo uma referência explícita ao refrão da música que afirma, sistematicamente, a frase: “*tá faltando sentimento / a gente já não rola há muito tempo / não rola há muito tempo/não rola há muito tempo*”).

Assim, a recepção se faz distraída, habitual e tátil — como foi descrita por Benjamin (Capítulo II) — e se mostra característica da forma de contato estabelecida na vivência dessas práticas culturais. Elas ocupam ruas de comércio e passos de dança são traçados nas calçadas, na soleira das portas e nas lajes. DVDs de shows recém-vividos, com as interferências e participações de seus públicos, são comprados ao final da festa. Tudo isso mostra que a recepção, nesses casos, funde e reorganiza a própria prática, fazendo dela momento de ação e corpo, imiscuindo-a “no ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 1985, p.193)¹²⁶.

No entanto, esse engajamento do público não deve ser medido apenas a partir de suas manifestações efusivas na presença do artista, mas também pelo silêncio, atenção e pela inscrição forte do público no seio da prática. Tal visada deriva do conjunto de cenas nas quais o público, estarecido pela prática instalada no palco, aquieta o corpo, olha com atenção e, por vezes, chora, como acontece na apresentação do grupo *Dança Comunidade*. Nessa apresentação, após um longo silêncio e imobilidade, o público irrompe em aplausos que duram mais de quatro segundos (que só são encerrados pela edição, que corta para outras cenas da emissão).

Já a inscrição forte do público no interior da prática acontece no momento da declamação dos poemas da *Coperifa*. Assim que um dos poetas finaliza sua apresentação com a repetição do verso “nós é ponte e atravessa qualquer rio”, o público se une em coro e repete, sobrepondo-se à voz do próprio artista, o referido verso, criando, dessa maneira, um tipo de dizer coletivo que recria a obra e lhe confere um alto valor expressivo. Aqui, o engajamento do público se revela um ato produtor de uma linguagem calcada na experiência coletiva de acesso, inscrevendo suas marcas no momento de vivência e surgimento da própria prática.

Esse tipo de intervenção do público, por sua atuação no presente, inaugura uma forma de se inscrever na prática e tem seu auge nas apresentações em que os artistas trazem a público, pela primeira vez, determinadas formas de apresentação (e sem intenção de repeti-las). Há dois exemplos bastante destacados desse caso: a

¹²⁶ Citação completa no Capítulo II, p.70.

apresentação conjunta da Bateria da Salgueiro, do grupo *Olodum* e Leandro Lehart e o dueto de Jair Rodrigues com Rappin Hood.

A apresentação de samba, conduzida por Leandro Lehart, tem como principal característica o fato de que a música que envolve essas bandas não havia sido ainda realizada pelo encontro físico desses grupos. A música “Deixa eu ir à luta” foi gerada digitalmente, em São Paulo, a partir da mixagem das gravações produzidas com cada grupo, individualmente. Assim, é somente no espaço do show que o encontro presencial acontece. Com isso, a música não só é performada no palco como ganha uma outra forma de existência, pois ela deixa de ser uma produção somente digital. Essa forma de emergência ganha assim certo caráter inaugural, que gera uma outra produção associada à produção digital existente.

Já a música “Disparada”, interpretada por Jair Rodrigues e Rappin Hood, entra na emissão como uma homenagem do *Central da Periferia* a todos os que migraram em busca de melhores condições de vida (REGINA CASÉ, *show em São Paulo*, 2006). Simultaneamente à interpretação de Jair Rodrigues, Rappin Hood diz frases de protesto, reivindicação política e exaltação do público. Assim, mesclado com a produção original, emergem questões contemporâneas pela fala do rapper e a prática ali vivida ganha uma dimensão nova ao ser atualizada e surgir de um modo inaugural de interpretação. Dessa maneira, essas alterações empreendem mudanças no interior da prática recriando-a e articulando em seu interior o passado e o presente.

Assim, a força do coletivo e a estrutura do show permitem recuperar a interpretação de Certeau de tais fenômenos, para quem “a festa não se reduz aos registros e aos restos que ela deixa, por mais interessantes que sejam, esses objetos ‘culturais’ são apenas resíduos do que não mais existe, a saber, a expressão ou a obra — no sentido pleno do termo” (CERTEAU, 2008, p. 243)¹²⁷. Com isso, interpretamos que os shows, enquanto ápice da vivência das práticas, momento mesmo da ação conjugada, é a obra em si, envolvendo o coletivo em sua estrutura e fazendo dele (e com ele) a conformação da prática cultural.

Além dessas particularidades emergentes no momento da vivência da prática, é preciso olhar ainda para o contexto em que elas emergem e se inscrevem, e a tessitura de relações nas quais elas estão envolvidas.

¹²⁷ Citação completa no Capítulo II, p.72.

d-) Funcionalidades: o que essas práticas são capazes de engendrar

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 (conforme veremos no item e), como das ações e elementos que elas desencadeiam e fazem emergir. 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, por vezes, “justificado” — especialmente por Regina Casé — por essa capacidade de reorganizar os elementos ambientais e alterar o curso das ações das pessoas envolvidas. Depreendemos das emissões analisadas um conjunto de ações e ressignificações derivadas da presença dessas práticas: 1. Capacidade de aproximar seus praticantes de outras práticas já consagradas; 2. Ressignificar os espaços a partir de sua forma de presença; 3. Rever esquemas de relacionamento social; 4. Gerar renda; 5. Recuperar elementos tradicionais da cultura local; 6. Recuperar a autoestima do grupo; 7. Alterar as relações entre instituições sociais.

A compreensão de que essas práticas têm o poder de atrair a atenção dos moradores da região para práticas culturais reconhecidas aparece quando Regina Casé introduz dois projetos sociais locais: o *Dança Comunidade* e a *Coperifa*. O primeiro realiza uma apresentação de dança no palco do show, que é intensamente aplaudida pelo público. Antes da apresentação seguinte, insere-se um fragmento de fala de Regina Casé, no qual ela afirma que “arte não é supérfluo. É artigo de primeira necessidade para todos os seres humanos!” (REGINA CASÉ, 39’15”, *show em São Paulo*, 2006). Seguido a isso, aparecem no palco um grupo de moradores da região declamando seus poemas, criados no interior do projeto *Coperifa*. Após essa apresentação — no qual a adesão do público é salutar, pois passa a repetir versos junto dos poetas — Regina Casé pontua que essa aproximação com outras formas de arte foi estimulada pelo trabalho de artistas locais, como os *Racionais*. No dizer dela, “o sucesso dos *Racionais* e do rap fez o pessoal da periferia se interessar cada vez mais pela poesia, pela literatura, pelas artes de maneira geral” (REGINA CASÉ, 41’17”, *show em São Paulo*, 2006).

Aliás, cabe destacar que cruzado com a apresentação dos poetas da *Coperifa* no palco, tem-se a fala de um dos fundadores do projeto, que explica:

Sérgio Vaz: a *Coperifa* é um projeto cultural de periferia para a periferia. Na ausência de museus, teatros, bibliotecas e livrarias, na ausência de espaço, Pezão falou: “meu, qual é? Vamos ficar sem se apresentar?” Aí falei: “o único espaço público que deram para nós foi o bar, então vamos transformar todos os botecos da periferia em centro cultural. Nós começamos pelo Zé Batidão. E é lá que às quartas feiras realizamos um grande sarau, onde a gente apresenta documentários, poemas, sketches de teatros. Então lá virou a nossa ágora, é onde a gente comunga a amizade, comunga a paz e comunga a periferia através da literatura
(SERGIO VAZ, 40’05”, *show em São Paulo*, 2006).

Dessa maneira, indiretamente, a prática instaurada pelo grupo acaba por ressignificar o espaço onde ela toma forma. Na ausência de galerias, museus, bibliotecas e teatros, dá-se novo sentido ao bar. O bar, enquanto espaço de encontro, passa a ser lugar de expressão e partilha de produções culturais e ganha, assim, uma nova conformação.

Ainda pensando sobre essa aproximação com práticas culturais assentadas no panorama cultural, percebemos que essa convivência entre as práticas culturais emergentes e práticas consideradas clássicas decorre também da co-presença de diversos tipos de projetos sociais disponíveis numa mesma comunidade. Também nesse show em São Paulo, apresenta-se no palco a Orquestra Sinfônica de Heliópolis, formada por jovens moradores da região, tocando a peça *O guarani*. Entremeadada a essa apresentação, têm-se uma entrevista feita por Regina Casé com quatro jovens integrantes da orquestra.

Nessa entrevista, discute-se a alteração no comportamento social a partir do engajamento com práticas culturais. Isso aparece na fala de uma das jovens que relata ter sido indisciplinada na escola e estar sempre às voltas com problemas escolares, mas que, desde seu envolvimento na orquestra, seu comportamento vem sendo alterado e hoje ela procura reforçar sua formação musical e escolar:

Graziela: eu melhorei muito como pessoa, porque eu só brigava na escola, eu brigava com todo mundo...

Regina Casé: de porrada, assim?

Graziela: de porrada! Vixe, olhava pra mim e eu já queria bater! A diretora e o pessoal se reunia assim quase todo dia para mandar eu embora

(REGINA CASÉ E GRAZIELA, 47’52”, *show em São Paulo*, 2006).

Por essa fala, acena-se para uma perspectiva que atravessa o decorrer das emissões (tanto no *Minha Periferia* quanto dos shows do *Central da Periferia*) de que o engajamento em atividades culturais tem o potencial de alterar o comportamento social dos jovens moradores de regiões de periferia.

Quanto à profissionalização, as jovens explicam que o envolvimento com a orquestra abriu uma oportunidade de carreira para elas, de modo que hoje elas buscam se aperfeiçoar para trabalhar em orquestras e tocar em eventos sociais (velórios, casamentos, batizados, etc.), apontando assim uma capacidade de geração de renda derivada do envolvimento com a prática cultural.

Essa questão referente à geração de renda ganha muita relevância também no show em Recife, na entrevista com Michelle Melo, quando Regina Casé destaca que um dos ganhos proporcionados pela difusão do brega é a capacidade de geração de empregos. A partir daí, ela acompanha o *backstage* e as etapas da produção do show da cantora. No entanto, é importante ressaltar aqui que o sucesso do artista, não necessariamente, é espelhado pela geração de renda.

Ao contrário disso, como se mostra nas entrevistas com *Uns Kamaradas*, *Guig Guetto* e *Dedesso*, é muito frequente que o artista já tenha conquistado grande sucesso junto ao público, mas não tenha alcançado melhorias significativas em sua qualidade de vida e moradia, nem tido a oportunidade abandonar outros empregos para se dedicar exclusivamente à produção musical:

Regina Casé: sua casa melhorou muito depois que você ficou famoso?

Dedesso : mais ou menos... aqui é meu quarto

Regina Casé: mas fala sério, deu melhoramentos?

Dedesso: é, um pouco... [*constrangido e de cabeça baixa*]

Regina Casé: ainda tá no ventilador, não chegou no ar refrigerado?

Dedesso: não.

Regina Casé: mas, cara, como é que você não ganha grana com tanto fã?

Dedesso: porque a gente faz show muito barato, por causa da população...

(REGINA CASÉ E DEDESSO, 11'42", *show em Recife*, 2006)

Regina Casé: Caraca! Que sucesso, *Uns Kamaradas*! Mas agora eu vou contar uma coisa para vocês [*telespectadores*] que vocês não vão acreditar! Esses caras, que estão fazendo esse sucesso todo... vive só de música, Caribé?

Caribé: não, não, ainda trabalho.

Regina Casé: qual a sua profissão?

Caribé: eu trabalho no terminal de containers vazios, sou auxiliar administrativo.

Regina Casé: o pessoal lá acredita que você é d' *Uns Kamaradas*?

Caribé: a galera lá do trabalho, quando comenta com o pessoal lá na rua, “olha, o vocalista trabalha lá”, já sai como mentiroso. “Mentira sua, o cara tá com sucesso, com carro importado!”...

Regina Casé: deixa eu falar pro pessoal [*vira para a câmera e fala para o telespectador*]: aqui, é verdade!

Regina Casé: [*para outro músico do grupo*] aqui, você vive só de música?

Músico 1: não

Regina Casé: qual é a sua profissão?

Músico 1: eu trabalhava numa loja de móveis fazendo entrega

Músico 2: eu trabalho hoje com vacinação de cães e gatos

Músico 4: eu faço serviço de pedreiro

(REGINA CASÉ E RAPAZES DO GRUPO *UNS KAMARADAS*, 28'50", *show em Salvador*, 2006).

Uedson: eu vou contar uma história aqui: um dia eu liguei na associação e perguntei: quando vem o meu dinheiro? Ai a moça falou assim: “Uedson, na verdade, eu não sei o que está acontecendo. Você tá estourado com um bocado de música, mas para você esse mês só tem três reais... [*os colegas de banda e pessoas que estão ao redor deles gargalham*] Porra, bicho, me veio água nos olhos! Eu falei: “rapaz, e agora, três reais?!” e o transporte era R\$1,50! E ela falou assim: “você vem pegar aqui?” Véio, e aí véio?

(UEDSON DO GRUPO *GUIG GUETTO*, 45'02", *show em São Paulo*, 2006).

Uma outra funcionalidade atribuída a essas práticas culturais é a potencialidade que elas teriam de recuperar elementos tradicionais. É assim que elementos do carimbó aparecem entremeados na produção do grupo *Calypso* e da cantora Gabi Amarantos, ou elementos do candomblé atravessam as produções do grupo *Ilê Aiyê*. Interessante notar que esse retorno ao tradicional com vistas à ressignificar o lugar social do grupo a que pertencem é o mote da atividade desenvolvida pelo *Ilê Aiyê*.

O objetivo central desse grupo é tematizar a questão racial, passando pelo questionamento do preconceito e da discriminação racial, pela revalorização do negro e de suas características e pela reconfiguração de um padrão estético favorável. A apresentação no palco é realizada pela apresentação de três músicas, cada uma pontuando um desdobramento da questão racial: a primeira busca valorizar o negro e suas características (“*somos crioulo doido, somos bem legal / somos cabelo duro, somos black power/ que bloco é esse? Eu quero saber! / é o mundo negro, que viemos mostrar para você!*”) (*ILÊ AIYÊ*, 1'17", *show em Salvador*, 2006)); a segunda questiona o modo

como o negro é vilanizado nas relações cotidianas por conta do racismo (“*negro sempre é vilão, até meu bem/ até ele provar que não, que não / não é racismo meu, não...*” (ILÊ AIYÊ, 5’09’)) e na terceira ressalta-se o caráter guerreiro e resistente desse grupo, que lutou e tem lutado para reconstruir seu lugar social (“*por isso o negro lutou/ o negro lutou, lutou/ e acabou invejado e se consagrou!*” (ILÊ AIYÊ, 6’15’’)).

Em meio a essas apresentações no palco, têm-se também a entrevista com três crianças e uma adolescente participantes do projeto do *Ilê Aiyê*. Eles explicam à apresentadora que o projeto realiza um trabalho de formação no qual eles discutem preconceito racial e discriminação, buscam resgatar suas raízes culturais e sua autoestima através de ações afirmativas. Conforme explica Daysiane, “ele [o *Ilê Aiyê*] educa o povo daqui da rua, ele traz a cultura para dentro das casas das pessoas, ele procura buscar a autoestima de cada negro daqui da rua” (DAYSIANE, 3’03’’, *show em Salvador*, 2006).

Esse questionamento dos preconceitos sofridos por eles e essa tentativa de reconstrução da autoestima passam pela crítica e recusa de um padrão estético que não valoriza suas características — conforme recorda uma das entrevistadas, ao dizer que “antes, lembra, botava aquele biorene, colene... era um dilema pro povo dizer que cabelo, para ser bom, tinha que ser liso né? ‘ah, cabelo duro é ruim!’. Quem disse que cabelo duro é ruim?” (ENTREVISTADA 1, 12’11’’, *show em Salvador*, 2006)¹²⁸.

Essa ação incisiva, reforçada pela criação de um concurso de beleza onde vigoram critérios diversos daqueles tradicionalmente utilizados, não somente configurou uma questão a ser pensada como propôs uma revisão (e subversão) dos critérios tradicionais. Conforme explica Regina Casé:

Regina Casé: O *Ilê Aiyê* obrigou o Brasil a se olhar no espelho! (...) Antes desse debate provocado pelo *Ilê Aiyê*, todo mundo só queria ser o que os ricos, os poderosos achavam legal... (...) agora eu vou dizer pra você: tem um povo enorme que quer outra coisa, que não tá nem aí com o que os ricos e poderosos acham legal! Esse povo todo, depois desse debate do *Ilê Aiyê*, passou a ter um padrão próprio de beleza! (REGINA CASÉ, 11’55’’, *show em Salvador*, 2006)

Por essa fala, percebemos que houve um desvelamento e contraposição de uma série de critérios que eram tomados como já definidos, com vistas a promover novas formas de categorização. Notemos que, conforme explica Williams (2000), na

¹²⁸ Conforme já explicamos, em prol da inauguração de um padrão estético que leve em conta sua forma de beleza, foi criado um espaço de valorização da beleza negra: o Concurso de Beleza Negra do *Ilê Aiyê*, onde as eleitas ganham o título de “Deusas de Ébano”.

vida social são construídas categorias socioculturais que estabelecem níveis e formas de relacionamento social. Com o tempo, elas se consolidam e passam a ser tomadas como “naturais”, embora sejam “processos sociais disfarçados” (WILLIAMS, 2000, p.125). Destarte, a aferição da beleza responde a uma forma de organização social que, com as contestações sociais, passa a ser movida e rearranjada para abrigar novas formas de categorização.

É, pois, por atuações como essa, que o Concurso de Beleza Negra do *Ilê Aiyê* ganha relevância, pois ele teria sido capaz de explicitar junto a grupos mais amplos esse caráter construído do padrão de beleza e, portanto, passível de ser modificado.

Tal revisão dos regimes de categorização não é importante somente porque dá vazão as disputas pela reavaliação dos processos de construção e atribuição e valor. Ela é válida porque abre brechas para questionamentos de outras categorias sociais e porque auxilia na recuperação da autoestima, fundamental para o reconhecimento e valorização dos grupos sociais minoritários¹²⁹.

Mais do que fundar um padrão estético voltado para elementos e formas físicas, esse concurso está assentado ainda na recuperação de um referencial cultural forte advindo do candomblé. Isso aparece quando a estilista responsável pelas vestimentas das deusas eleitas conta que sua inspiração é o modo como os orixás eram vestidos por sua mãe nos terreiros de candomblé. Segundo ela, “assim, pequena, eu sempre via minha mãe vestindo os orixás e com o surgimento do *Ilê* eu pude criar e recriar” (DETE, 14’00”, *show em Salvador*, 2006).

Nessa discussão que visa tanto a recuperação do auto-valor quanto a revisão dos critérios de atribuição do valor (por exemplo, os critérios de beleza válidos), vemos que há uma questão de fundo que é a revisão dos processos de valorização, de redefinição de quais são os elementos relevantes e do modo como são construídas as hierarquias¹³⁰.

Somado a isso, percebemos que a discussão sobre a recuperação das raízes culturais transcende o lugar do religioso ou mesmo a revisão dos padrões estéticos. O cotidiano escolar também se vê marcado por essa influência, uma vez que a Escola Mãe

¹²⁹ Aqui minoritário não se refere à constituição numérica dos grupos, mas sim ao fato de estarem, em geral, relegados a segundo plano ou ignorados enquanto interlocutores válidos.

¹³⁰ Aliás, o candomblé traz em seu interior um processo de quebra e instauração de novas formas de hierarquização, como fica dito no fragmento em que um dos garotos entrevistados no terreiro *Ilê Axé Jitolu* conta à Regina Casé que ele é Obá de Xangô, o que, segundo Sr. Milton, morador do terreiro, é como se essa criança fosse um “ministro de Estado”.

Hilda integra em sua grade curricular o *iorubá* e os cursos promovidos pelo *Ilê* conjugam aulas de cidadania e recuperação histórica da presença do negro na sociedade brasileira.

Há, portanto, uma relação de afetação entre as mais diversas instituições que compõem a vida social. E, nesse cenário de múltiplas afetações, vemos mover também a conformação das práticas culturais e as relações que elas estabelecem no panorama cultural contemporâneo.

e-) Cenário de inserção das práticas e as relações intra/entre gêneros

O cenário de inserção dessas práticas aparece entremeado por uma questão chave: a (in)visibilidade das práticas. Ao mesmo tempo em que os artistas explicam, seja no show realizado em São Paulo, seja no show em Belém do Pará, que eles se valem de um circuito alternativo de circulação de suas práticas, eles afirmam que lhes é restrito o acesso aos circuitos tradicionais (como televisão, rádios e grandes gravadoras).

No show em São Paulo, a primeira fala que escancara essa questão vem da apresentadora Regina Casé, ao explicar que as regiões consideradas periféricas eram tidas como um “deserto” e acrescenta que foi o pioneirismo do punk que pôs fim a esse apagamento e abriu espaço para a entrada de outras práticas como o samba e o hip-hop. No show em Belém, durante as entrevistas com Chimbinha, o guitarrista fala sem titubear:

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)

No show em Recife, a fala dos artistas segue um movimento semelhante e chega ao ponto de um dos músicos, Dedesso, afirmar que a pirataria pode, em alguma

medida, auxiliar os músicos iniciantes como ele, pois eles não têm outras formas de divulgação de suas produções que não a troca livre e irrestrita.

Quando se chega a Salvador, Regina Casé apresenta, igualmente, esse quadro de restrição da visibilidade dos artistas advindos de regiões periféricas à grande mídia. No entanto, ela aponta para um fenômeno interessante: essa necessidade de criar um circuito alternativo forçou uma maior organização e investimento na produção local. Hoje, com o desenvolvimento e fortalecimento desse circuito, haveria uma forte cadeia produtiva fora do eixo Rio-São Paulo. Nas palavras dela:

Regina Casé: a Bahia sempre vem com tanta novidade que a coitadinha da indústria fonográfica do Rio-São Paulo corria atrás, chegava atrasada, mas até acompanhava. Mas isso até, assim, “É o tchan”, “Harmonia do Samba”... mas vou te falar uma coisa: agora, com a quebradeira, a música baiana voltou a ser totalmente independente! Não adianta correr atrás que não chega não!
(REGINA CASÉ, 45’50”, *show em Salvador*, 2006)

Todavia, por mais que se possa apontar a eficácia de tais formas de circulação, não se pode negar a força das grandes gravadoras nem o desejo de consagração dos artistas que veem no “aparecer na mídia” uma via de afirmação do seu sucesso. Essa ideia de que a mídia e as gravadoras elevam o status do artista ganha relevo na apresentação do grupo *Calypso*, cujo sucesso alcançado nacionalmente está intimamente ligado ao lugar ocupado por eles nas mídias tradicionais. Diante disso, Regina Casé afirma que “hoje essa cultura periférica tomou conta de todos os centros desse país com o grupo mais popular do Brasil, a banda *Calypso!*” (REGINA CASÉ, 3’48”, *show em Belém*, 2006). E para confirmar o sucesso de tal banda, a apresentadora argumenta que eles têm aparecido com grande frequência nas mídias tradicionais: “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”).

Nesse quadro, o primeiro elemento capaz de assegurar a consagração de uma banda é ter contato com os circuitos centrais, ou seja, aparecer nas mídias tradicionais e possuir contrato com uma gravadora. Depois disso, o sucesso pode ser estimado por outros elementos, como: 1. a valorização e reconhecimento por parte do público; 2. o sucesso fora de sua região de origem; 3. a valorização advinda de outros gêneros e 4. o julgamento dos artistas consagrados de seu gênero de inserção.

A valorização e reconhecimento advindo do público ganha uma conformação bastante particular nesse conjunto de emissões. Se nas entrevistas do *Minha Periferia*

importava se alguns moradores reconheciam o artista e conseguiam cantar e dançar suas músicas, no show, o que garante esse reconhecimento é o engajamento do público durante a apresentação, bem como a aclamação no momento de sua entrada. Essa recepção dos artistas no palco ganha ainda especial ênfase pelos comentários de Regina Casé quanto às reações do público. Antes de chamar Dedesso ao palco, ela se volta para a câmera e comenta:

Regina Casé: agora eu vou chamar um outro cara aqui pro palco que vocês [*telespectadores*] vão ficar chapados! Quem não é da periferia de Pernambuco não vai entender como é que esse cara é tão popular aqui!

(REGINA CASÉ, 4'37", *show em Recife*, 2006)

Um pouco mais adiante, ao apresentar Michelle Melo, Regina Casé faz um jogo de pistas deixando que o público descubra qual é o artista convidado. Nessas pistas, a apresentadora destaca o quanto a artista é famosa localmente ao citar detalhes da vida pessoal de Michelle para que o público possa reconhecê-la:

Regina Casé: Você [*telespectador*] que não é pernambucano não tem a menor ideia, mas eles [*o público do show*] vão adivinhar num segundo. Quer ver? Ela acabou de ganhar neném... [*público grita*] Olha só que loucura! O nome da filha dela é Bianca Lauren... Vocês [*telespectadores*] ainda não adivinharam, mas eles já sabem, tá vendo? Ó: pela primeira vez, depois de dar à luz e ainda com os pontos da cesariana... Ainda amarrada numa cinta... a louca, a maluca, a maravilhosa...

Público: [*gritando euforicamente*] Michelle!

(REGINA CASÉ E PÚBLICO DO SHOW, 19'09", *show em Recife*, 2006)

Quanto ao sucesso ampliado para outras regiões, temos como caso emblemático o já citado grupo *Calypso*, pois é reafirmado o tempo todo, no decorrer da emissão gravada em Belém, o quanto eles gozam de projeção nacional. Um outro grupo que é alçado para o mais alto nível em seu gênero de inserção é o grupo *Cólera* pois, além de ter contribuído para a expansão do campo da visibilidade das práticas culturais das regiões periféricas de São Paulo, chegou a alcançar sucesso fora do país:

Regina Casé: o *Cólera* foi a primeira banda punk brasileira a tocar no exterior...

Redson: a fazer excursão no exterior! Nós fizemos 56 shows em 10 países, abrindo portas e... [*Regina Casé o interrompe*]

Regina Casé: vocês fizeram shows assim, só em quebradas?

Redson: não, nós tocamos tanto em *Squats*, em casas invadidas, aqueles prédios do governo que o pessoal invade, que são os *squats*, e tocamos também em casas de espetáculos com alto nível, alta

produção, equipamento de produção de primeira linha e também para grandes públicos
(REGINA CASÉ E REDSON, 34'46", *show em São Paulo*, 2006)

Há ainda casos em vias de ascensão, como acontece com o grupo *Turma do Pagode*, do show em São Paulo. Os rapazes que integram a banda se mostram entusiasmados com o fato de terem se tornado conhecidos nas regiões sul e norte do país apesar de não contarem com um sistema tradicional de distribuição de suas produções. Ao contrário disso, eles atribuem o sucesso ampliado à difusão na internet.

Todavia, o alcance de públicos amplos não é o único elemento que confere valor à prática. O modo como artistas bem posicionados em seu gênero de inserção julgam os novos artistas e a forma como expoentes de outros gêneros avaliam as práticas de gêneros coexistentes participam dos processos de avaliação e atribuição de valor as práticas culturais.

O primeiro caso, em que artistas já consolidados em seu gênero avaliam o desempenho de artistas em ascensão aparece, com ênfase, na fala de Riachão, quando ele é questionado sobre o lugar das produções recentes, logo após a exibição de imagens da apresentação do grupo *Uns Kamaradas*. Em sua resposta, Riachão faz referência a um cenário de diversidade de produções, mesmo entre aquelas que pertencem ao mesmo gênero, para pontuar que essa coexistência não atrapalha o desenvolvimento dos demais artistas. Conforme ele explica,

Riachão: Os meninos de hoje têm os seus babados, diferente, o seu jeito de trabalhar, mas está tudo certo! O povo gosta de tudo! Se o menino chegar aí cantando o povo gosta, se eu chegar aqui e cantar como eu cantei pra você o povo também gosta. Então o sol nasce para todos, eu acho que tá tudo certo.
(RIACHÃO, 32'21", *show em Salvador*, 2006)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que os artistas consagrados são colocados em uma posição privilegiada para avaliar a produção dos novos artistas, estes últimos se reconhecem como devedores dos primeiros e mantêm, em alguma medida, uma relação respeitosa de admiração. Isso aparece na fala dos rapazes da *Turma do Pagode*, que comentam do apoio que recebem de Leandro Lehart na construção de suas carreiras, do auxílio para comprar os instrumentos e dos conselhos sobre o modo de vestir e se apresentar publicamente. Aliás, também os artistas consagrados demonstram reverência aos fundadores, como fica dito nos elogios tecidos por Silvério Pessoa a Jackson do Pandeiro ou de Joelma e Chimbinha para com *Os Mestres da Guitarrada*.

Simultaneamente a essa avaliação e conferência de valor interna ao gênero, deve-se destacar ainda as avaliações e valorizações cruzadas, de um gênero com relação a outro. Nesse quadro, notamos uma atuação muito incisiva da apresentadora Regina Casé, que busca confrontar os gêneros no decurso das entrevistas com os artistas.

Entretanto, antes de iniciarmos essa discussão, é válido lembrar um elemento de fundo que atravessa todos os shows e diz do cenário contemporâneo de inserção das práticas culturais: a coexistência de diversas práticas. Segundo Coulangeon (2005), hoje se observa grande ecletismo entre as práticas e os consumos, de modo que se pode dizer que em cenários tão diversos, indivíduos são capazes de consumir e se engajar com práticas culturais pertencentes a gêneros e estilos diferentes.

Vemos que em São Paulo são trazidas ao palco referências do samba e pagode, hip-hop, punk e 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. Além dessa miscelânea de produções trazidas ao palco para compor uma amostragem do conjunto de produções populares emergentes nas regiões de periferia, há de se destacar que alguns gêneros (brega, hip-hop e samba) se repetem entre os shows — e, portanto, entre as regiões.

A partir daí, pode-se supor que há, de fato, certa circulação das produções entre as regiões, o que justificaria, por exemplo, a apresentação do grupo *Limão Com Mel*, originário de Pernambuco, em São Paulo, ou as apresentações da *Turma do Pagode* nas regiões sul e norte do país. Somado a isso, e conjugando com as caracterizações das práticas feitas pelos artistas e pela apresentadora, vemos que embora haja grande partilha das características gerais entre as práticas emergentes (vide item b), há certos elementos específicos de cada região que promovem atualizações e adaptações dos gêneros. Exemplo disso é a adoção de temas, formas de dançar e adereços que remetem à cultura indígena na produção de Gabi Amarantos, conforme mostrado na música “T de Tupinambá” (GABI, 29’41”, *show em Belém*, 2006).

Por conta dessa proximidade entre os gêneros — que partilham não só o espaço, como também o público e o modo de inserção no panorama cultural — 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, sugerindo haver um quadro de embates e hierarquias cruzadas no interior e nas relações entre os gêneros e seus expoentes.

Para mapear esse quadro, a apresentadora pontua a abordagem de cada gênero, questiona seus expoentes sobre um possível quadro de “preconceito” entre um gênero e outro e, por fim, atribui igual importância a eles. Essa elaboração de um quadro conflituoso entre os gêneros aparece com bastante ênfase na emissão em Recife, quando Regina Casé procura traçar as relações entre os gêneros brega e hip-hop. Após introduzir Dedesso e Zé Brown como representantes de cada gênero, respectivamente, a apresentadora comenta, direcionando-se ora ao público, ora ao telespectador:

Regina Casé: o Dedesso e o Zé Brown, eles são, os dois, da periferia. Eles são da periferia e fazem música para a periferia. Mas vocês já repararam que a música dos dois é completamente diferente? Às vezes eu acho que elas são até contraditórias, não é não Zé? As músicas do *Faces do Subúrbio* são músicas que querem conscientizar, denunciar os problemas da periferia [...] já a *Vício Louco* faz música para periferia se divertir...[...]

[*corte. Sai do show e imagem agora é nas ruas da região visitada, junto de Dedesso e um grupo de crianças*]

Regina Casé: então eu vim no bairro onde cada um nasceu e se criou para tentar entender porque o trabalho deles é hoje em dia tão diferente.

[*volta-se para Dedesso*]

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)

Posteriormente, muito embora a apresentadora não tenha conseguido extrair uma afirmação da parte dos artistas sobre um quadro de disputa e preconceito entre esses dois gêneros, ela afirma haver essa divergência e explica que, para ela, ambos os gêneros são igualmente válidos:

Regina Casé: agora eu vou dar um papo reto, vou confessar uma coisa pra vocês: eu gosto das duas músicas. Eu gosto do brega, gosto do hip-hop... eu sei que eles tem ideologias completamente diferentes,

talvez até inconciliáveis... e eu não tô aqui para fazer as pazes entre os dois, até porque não precisa, porque tá tudo na paz, é ou não é?

Zé Brown: tá tudo na paz

Regina Casé: o que acontece é que o brega quer fazer o carnaval agora e o hip-hop quer mudar o mundo agora e eu acho que as duas coisas são necessárias, fazer o carnaval e mudar o mundo o mais rápido possível. Eu queria fazer as duas coisas ao mesmo tempo, agora!

(REGINA CASÉ, DEDESSO E ZÉ BROWN, 17'02", *show em Recife, 2006*)

Um movimento semelhante a esse acontece na emissão em São Paulo, quando se inicia o show com a apresentação de Rappin Hood junto com o grupo *Exaltasamba*. Entre os refrãos da música "Favela", Rappin Hood fala "tamo com os parceiros, tô bem acompanhado / samba e rap caminham lado a lado" (RAPPIN HOOD, 2'59", *show em São Paulo, 2006*) insinuando a boa relação entre os gêneros. Assim que a apresentação se encerra, Regina Casé pede que o rapper cite as diferenças entre o samba e o hip-hop. O artista explica que

Rappin Hood: eu, para mim, acho que as diferenças do samba e do rap são mais da batida, o musical. Mas acho que eles são primo-irmãos... da mesma árvore o rap, o samba e o reggae. É tudo a mesma coisa!

(RAPPIN HOOD, 9'10", *show em São Paulo, 2006*)

Assim, ao contrário do viés oferecido pela apresentadora de que há embates entre os praticantes e certa tentativa de hierarquização dos gêneros, os artistas apontam para um cenário de coexistência, semelhante à formulação proposta por Glevarec (2005), que compreende que 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 a coexistência e não uma sobreposição entre elas.

Somado a isso, nesse cenário em que diversas práticas mantêm relações tão estreitas, passa-se a partilhar também as referências e, justamente por isso, torna-se possível identificar mesclas e cruzamentos entre suas produções, dando origem, inclusive, a formas culturais novas. É por conta dessa mescla entre os gêneros que vemos emergir nos shows produções como derivadas da mescla do maracatu com o hip-hop, produzida por Chico Science; ou da swingueira com o hip-hop, produzindo o som, sem denominação específica, de *Saravada*.

Portanto, ao se observar a dinâmica de afetação entre as práticas e as relações de contato cultural típicas desse quadro no qual se inscrevem práticas plurais, vemos emergir “consumos cruzados”. Tais formas de contato, conforme Certeau (2009), podem dar origem a formas novas e mesclas imprevistas. Na perspectiva desse autor, as formas de apreensão ocorridas num mundo social plural permitem a emergência de apreensões e mesclas inventivas e possuem uma dimensão articuladora de novos elementos e contestadora das formas estabelecidas. Assim, tais cruzamentos acabariam por conduzir à problematização do estado das relações a partir das quais as práticas emergem e à revisão de posicionamentos no mundo social. Nos casos aqui analisados, observamos que a coexistência de práticas e gêneros diversos permite o surgimento de novos gêneros e estilos de produção, derivados dessa mescla e da atualização interna dos gêneros. Além disso, é por meio dessas associações e atualizações advindas do contato com novos elementos que se tem visto emergir processos de reavaliação de posicionamentos sociais já assentados.

Ainda nesse quadro, as partilhas e cruzamentos de referências incidem também na performance e nos adereços cênicos dos artistas. O estilo lançado inicialmente pelo hip-hop encontra bastante ressonância nos demais, influenciando tanto o modo de vestir dos pagodeiros de São Paulo quanto dos cantores de brega de Recife. A abertura dos shows, nas quais se mesclam elementos cênicos fortes, colhe suas referências tanto da produção pop de outros países (inclusive pela sugestão de Regina Casé, que indica uma entrada semelhante à de Beyoncé à Michelle Melo), quanto de apresentações de grupos de outras regiões, como as bandas *Limão com Mel* (Pernambuco) e *Calypso* (Pará).

Conforme se pode notar, esses processos de caracterização da prática, definição de um cenário de inserção, construção do valor a partir daquilo que elas são capazes de engendrar, e indicação da conformação das relações entre as práticas não são feitas, ao longo dos shows, à revelia da atuação da apresentadora. Por conta disso, no item seguinte, analisaremos as características mais destacadas de Regina Casé na construção de seu posicionamento; o seu papel na construção da abordagem temática da emissão e os tipos de relação ela estabelece com o público do show e os telespectadores.

6.3 Atuação de Regina Casé

a-) Características da apresentadora

Algumas características da apresentadora estão presentes tanto nas emissões do *Minha Periferia* quanto nos shows *Central da Periferia*, e podem ser tomadas como elementos que compõem seu perfil de entrevistadora e seu modo de presença nas interações.

Uma de suas características mais destacadas é a informalidade e a brincadeira no decorrer das entrevistas. Essa postura informal tem seu ápice no momento em que ela percorre a região de Heliópolis junto de Rappin Hood e, quando estão no alto de uma laje, avistam um grupo de mulheres na laje ao lado. A apresentadora pergunta a elas qual o estilo musical preferido. Elas explicam que gostam de diversos estilos e, a partir daí, Regina Casé começa a cantar o funk “Atoladinha” e a fazer a coreografia junto das entrevistadas. Depois de rebolar até o chão, Regina Casé ri muito e comenta com Rappin Hood, que “esse é o primeiro musical de uma laje para outra!” (REGINA CASÉ, 50’05”, *show em São Paulo*, 2006). Essa informalidade atravessa também a relação com os artistas entrevistados, quando ela lhes dá apelidos e brinca de sua postura no palco (por exemplo, ao dizer que Michelle Melo é “safada” por conta do jeito que ela dança no palco ou comentar que Dedosso precisaria de um “transplante de bunda” para aparecer junto das dançarinas do grupo *Vício Louco*).

A brincadeira também se funde com a malícia quando Regina Casé cria um jogo de sedução com Péricles, vocalista do *Exaltasamba*:

Regina Casé: ah, eu vou relaxar aqui no Péricles [*recosta seu corpo no corpo do cantor e ambos riem*] [*Público grita exaltado*]

Péricles: Regina, faça do meu corpo a sua casa!

Regina Casé: aqui eu tô muito em casa! Mais em casa eu babo! [*gargalhadas*] Relaxei total! Eu vou fazer uma entrevista com vocês diretamente do Péricles! [*público ri*] A vista daqui do Péricles é linda... [...]

[*grupo Exaltasamba apresenta a música “Vinhos e Lingerie”*]

Regina Casé: ah, pra receber o Péricles eu não comprei uma garrafa de vinho, eu comprei uma adega inteira!

(REGINA CASÉ, PÉRICLES E PÚBLICO DO SHOW, 9’36”, *show em São Paulo*, 2006)

Todavia, a brincadeira não se faz sem um ajustamento de acordo com o entrevistado participante. Isso aparece na entrevista com Mãe Hilda, a Iyalorixá do

terreiro Ilê Axé Jitolu. Assim que a apresentadora a avista, senta a seus pés e pede bênçãos. Mãe Hilda a elogia, dizendo que ela é “uma mulher guerreira”. Regina Casé sorri e diz: “eu não chego aos seus pés! Não é a toa que eu estou aqui!” (REGINA CASÉ, 11’34”, *show em Salvador*, 2006), suscitando um sorriso comedido da entrevistada.

Por vezes, Regina Casé adota uma postura séria e incisiva para pontuar questões. Nesses momentos, ela constrói a abordagem temática e atribui relevância a questões locais e propõe soluções a elas. Momentos como esse são marcados pelo uso de frases taxativas, que interligam as entrevistas com os shows e fecham o debate de certos temas.

Um dos exemplos de falas taxativas de interligação ocorre entre as apresentações do grupo *Cólera* e do grupo *Dança Comunidade*, quando Regina Casé afirma: “eu acho que se existe gueto é porque existe opressão, se existe gueto é porque existe preconceito. Eu não gosto de gueto! Eu gosto de quem luta contra o gueto!” (REGINA CASÉ, 36’46”, *show em São Paulo*, 2006). Além disso, segundos depois da apresentação de dança, ela demarca a importância da arte ao dizer que, com ênfase e num plano centralizado, que “arte não é supérfluo! É artigo de primeira necessidade para todos os seres humanos” (REGINA CASÉ, 39’15”).

Também no fechamento das entrevistas Regina Casé encontra um momento privilegiado para afirmar sua opinião. Encontramos casos como a fala em que ela expressa seu posicionamento sobre o preconceito após entrevistar o fundador do *Ilê Aiyê*, dizendo: “eu tenho certeza que tem racismo no Brasil, não tenho a menor dúvida. Acho que não adianta nivelar só pela dificuldade social, é muito mais difícil ser preto e pobre do que ser só pobre. Isso aí é ponto pacífico” (REGINA CASÉ, 7’42”, *show em Salvador*, 2006). Com essa fala, ela situa a sua opinião como incontestável e, como o debate não prossegue após essa intervenção, não se problematiza a correlação entre pobreza e racismo.

Essa postura incisiva e categórica atravessa ainda outra atuação da apresentadora: a definição e proposta de soluções para problemas locais. Isso aparece, por exemplo, quando Regina Casé entrevista Heloísa, ex-diretora de uma escola modelo, na emissão gravada em Salvador. Durante a visita, Regina Casé explica que essa escola ganhou esse título devido às ações inovadoras desenvolvidas durante o período em que Heloísa era diretora. São mostrados campos de futebol, sala de

informática, laboratório de química e uma biblioteca onde os alunos jogam xadrez e fazem fila para pegar livros no recreio. Simultaneamente a essa exibição de imagens da escola, Regina Casé passa a questionar a ex-diretora sobre como ela havia conseguido a adesão da comunidade na implementação de melhorias e confere à entrevistada o mérito de ter revitalizado a antiga escola. Ao final da entrevista, Regina Casé faz uma crítica ao sistema de cotas¹³¹, atribuindo sua necessidade à precarização do ensino público, e pergunta a Heloísa o que deve ser feito para solucionar esse problema:

Regina Casé: se todas as escolas fossem assim, a gente não precisaria de um sistema de cotas...

Heloísa: o bom seria realmente que as escolas fossem bala, que os meninos saíssem preparados, certo? Todas! Eu falo todas, no Brasil inteiro, todas. Bom seria isso, o ideal...

[Regina Casé a interrompe e fala como se completasse a frase da entrevistada]

Regina Casé: é que tivesse uma “He-lo-í-sa” em cada escola!

Heloísa: não, não, não diga isso...

Regina Casé: e de preferência bem pretinha [risos] porque aí dava o troco!

(REGINA CASÉ E HELOÍSA, 57'08", *show em Salvador*, 2006)

Essa fala da apresentadora, além de acenar para um cenário de conflito racial, dá a entender que é pela ação individual que se pode alcançar progressos na vida social. Atribui-se somente a Heloísa, tanto pela organização geral da entrevista quanto por essa fala final, o desenvolvimento da escola e estende-se ainda o argumento de que são necessárias “Heloísas” em todas as escolas para que se tenham mudanças significativas nas instituições educacionais. Deixa-se, portanto, de lado a problematização das questões estruturais associadas à precarização do ensino público e a discussão sobre as desigualdades sociais e o preconceito racial.

No decorrer das entrevistas, além de percebermos o direcionamento que a apresentadora oferece por meio da abordagem adotada em suas questões, notamos também que ela exerce um forte controle da fala do entrevistado por meio da edição simultânea, colocando questões de respostas curtas e interrompendo a fala dos entrevistados. Um exemplo de questão direcionadora é aquela proposta para Dedesso, quando a apresentadora pergunta “Você tem orgulho de ser da favela?” ao que ele responde “eu tenho orgulho de ser da favela” (REGINA CASÉ E DEDESSO, 10'58",

¹³¹ O sistema de cotas é uma reserva de vagas em instituições públicas para determinadas raças ou grupos sociais. No ano em que a emissão foi transmitida, havia um intenso debate sobre a reserva de vagas para negros nas universidades públicas brasileiras e questionamentos acerca da necessidade de se cruzar componentes raciais com critérios sociais.

show em Recife, 2006) e encerra-se a sequência, sem mostrar a continuidade da fala do entrevistado. Quanto às interrupções, temos como caso emblemático a entrevista com Redson, do grupo *Cólera*, que não consegue caracterizar o punk nem explicar em que ele se diferenciaria do hip-hop porque, muito embora essas questões tenham sido colocadas pela apresentadora, é ela mesma quem as responde, cabendo ao entrevistado somente confirmar as indicações dela:

Regina Casé: você acha que a diferença é só o ritmo e a maneira de...
[ela para de falar e dá a deixa o entrevistado completar]

Redson: o ritmo, é que é o legal, né, porque no Rio de Janeiro
[interrupção da apresentadora]

Regina Casé: apesar do som ser diferente, você sente que você abriu as portas para os *Racionais*?

Redson: sem dúvida, muitas pessoas... [interrupção da apresentadora]

Regina Casé: e eles reconhecem isso?

Redson: sim, reconhecem.

(REGINA CASÉ E REDSON, 33'49", *show em São Paulo*, 2006)

Regina Casé adota também uma postura explicativa para caracterizar os gêneros e estilos musicais apresentados no palco e também para esclarecer o funcionamento de determinadas práticas. Essa caracterização dos gêneros já foi trabalhada com mais detalhes nos itens anteriores, mas um caso emblemático é a explicação oferecida ao telespectador sobre o que seria o arrocha: “o arrocha é a interpretação baiana do brega!” (REGINA CASÉ, 35'22", *show em Salvador*, 2006).

Quanto ao funcionamento de determinadas práticas, há um exemplo salutar na emissão que é a caracterização do candomblé. Assim que a apresentadora evidencia o laço entre o surgimento e atuação do *Ilê Aiyê* com o candomblé, indicando que essa forma religiosa teria contribuído para a instauração das primeiras ações de acolhimento local, ela volta suas atenções para caracterizá-lo através das falas de seus entrevistados. Com essa forma de definição e caracterização do tema, a apresentadora dá ênfase à experiência pessoal e ao testemunho coletivo, deixando em segundo plano o uso de definições pré-concebidas. Vejamos, nos fragmentos abaixo, essa forma de construção:

Antônio Vovô: hoje tem o *Ilê*, mas o candomblé sempre foi uma referência aqui na comunidade de apoio, de aconselhamento, das pessoas buscarem algo...

Regina Casé: você acha que antes de existir esse negócio de ONG o candomblé já era uma ONG?

Antônio Vovô: é, acho que a grande referência de organização nas comunidades foi o centro de candomblé, né...

(REGINA CASÉ E ANTÔNIO VOVÔ, 10'13", *show em Salvador*, 2006)

Regina Casé: os terreiros na Bahia sempre tiveram muitas funções além da religiosa. São escolas, hospitais, associação de moradores...
[*corte para cena da apresentadora com um grupo de crianças*] Deixa eu explicar onde a gente tá: a gente tá no Ilê Axé Jitolu. É um dos mais tradicionais e antigos terreiros de candomblé da Bahia. Antigamente, aqui era longe da cidade, e era periferia da periferia. Agora é uma periferia comum.

[*corte*]

Regina Casé: esse terreiro é muito antigo?

Crianças: é!

Regina Casé: de quando?

Crianças: de 1910!

Regina Casé: de 1910! Em 1910, isso aqui era uma roça. O pessoal plantava o quê aqui em volta?

Crianças: milho, mandioca...

Regina Casé: ali, por exemplo, deixa eu chegar aqui ó... tá vendo? Onde agora tem aquela favela, um monte de gente morando?... tudo aquilo era roça, não era?

Crianças: era!

(REGINA CASÉ E CRIANÇAS, 19'01")

Regina Casé: o que seria um Obá de Xangô para quem não conhece?

Sr. Milton: Um Obá de Xangô é assim um ministro de governo. É como se mãe Stella, a Odé Kaiodê, a presidente...

Regina Casé: ela é o presidente Lula e o obá...

Sr. Milton: e o obá de Xangô...

Regina Casé: o obá de Xangô é o Gilberto Gil, por exemplo! Ô Gilberto Gil, venha aqui! [*chamando uma das crianças do grupo. Ela o coloca à sua frente e sorri ao falar*] Ele é como se fosse um ministro de Estado?

Sr. Milton: um ministro de Estado, essa criança.

(REGINA CASÉ E SR. MILTON, 21'47")

Percebemos ainda, por esses fragmentos supracitados, que a apresentadora participa da definição e explicação dos elementos que compõem o quadro de referências locais — nesse caso, o candomblé. Ao fazer isso, ela se coloca com uma interlocutora que pode agregar informações para a composição do tratamento da questão ainda que não seja uma fala testemunhal.

No decorrer das entrevistas, a apresentadora também constrói e valoriza o seu lugar na emissão, dando mostras de seu *know-how* e de sua familiaridade com os entrevistados. Para mostrar a sua competência no tratamento dos temas da emissão, é destacado seu pioneirismo na abordagem dos temas culturais relacionados aos grupos periféricos, conforme ocorre no show em Recife, quando se recuperam cenas de uma entrevista realizada por ela com Chico Science, indicando que já naquela época, em

1995, ela se interessava pela temática da mescla dos gêneros (no caso citado, do maracatu com o hip-hop) e pela mistura advinda do cruzamento do tradicional com o moderno. Ela também se vale de referências intertextuais para provar sua sintonia com os artistas que povoam esse novo panorama cultural.

Exemplo disso é a apropriação que ela faz do título de uma música de Mano Brown, “Junto e Misturado”, para descrever as relações locais no show em São Paulo. Nesse show, após um grupo apresentar suas bicicletas decoradas, inspiradas na cultura *Lowrider* mexicana, adaptando as imagens de Nossa Senhora de Guadalupe utilizada no México, por imagens de Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, Regina Casé sorri e comenta: “quer dizer, tamo ‘junto e misturado’?” (REGINA CASÉ, 26’30”, *show em São Paulo*, 2006). Outra referência intertextual aparece quando, nesse mesmo show, Regina Casé se reporta a esse rapper falando, diante de um muro no qual a comunidade local o homenageia, “Mano, tá suave!” (REGINA CASÉ, 59’17”).

Regina Casé demonstra também certa ligação afetiva com os entrevistados e recebe como retorno afeto e certos privilégios e concessões, como por exemplo, a permissão para que ela seja considerada como parte de sua “comunidade de pertencimento”. Os exemplos mais destacados dessa ligação aparecem na emissão em Salvador, nas entrevistas com Daysiane e com Antônio Vovô.

Com Daysiane, Regina Casé conversa sobre a atuação do grupo *Ilê Aiyê* e as raízes culturais africanas. A jovem afirma que aprendeu a adotar uma postura afirmativa e diz, enfática, “eu sou negra e que eu tenho um papel na sociedade” (DAYSIANE 8’00”, *show em Salvador*, 2006). Mais adiante, enquanto a apresentadora diz perceber uma maior relevância da raiz cultural africana do que das referências indígenas ou brancas, Daysiane se volta para ela e afirma: “para mim você é negra pelo trabalho que você faz, pelo que você é pessoa. Eu admiro você pelo que você é e não pela cor da sua pele” (DAYSIANE, 8’58”, *show em Salvador*, 2006). Com essa fala, a jovem inclui a apresentadora em sua comunidade de pertencimento — considerando-a negra — não por um valor inerente à aparência física ou descendência, mas por sua atuação profissional. Aqui, ser negra se constitui como uma característica que pode ser, em alguma medida, adquirida (no caso de Regina Casé, conquistada pelo trabalho) e que permite tomar parte numa comunidade de pertencimento mais ampla.

Já na entrevista com Antônio Vovô, fundador do grupo *Ilê Aiyê*, essa valorização de Regina Casé como digna de pertencer, de tomar parte dessa comunidade,

aparece de modo mais evidente. Tal momento ocorre quando eles conversam sobre os desfiles de Carnaval, nos quais o bloco do *Ilê Aiyê* exigia, como pré-requisito, que os integrantes fossem negros, e seus integrantes se vestiam com roupas que remetiam às raízes culturais africanas. Regina Casé relembra, muito emocionada, uma das vezes em que assistia ao desfile do grupo:

Regina Casé: e eu tava na rua, doidinha, emocionada, chorando com o *Ilê* passando, aí alguém jogou umas contas para mim, aí outro jogou mais contas, aí uma senhora me chamou e amarrou um pano em mim, aí outra amarrou aqui, aí outra me chamou e fez um torço na minha cabeça, aí outra veio e me jogou mais contas em cima de mim, e mais contas em cima de mim e o *Ilê* passando... e aí eu toda já vestida com a roupa do *Ilê* e com um torço desse tamanho, cheia de contas, prontinha ali e com um medo danado do Vovô, [*olha para a câmera*] porque o Vovô hoje em dia é mais bonzinho, mas antigamente ele era mais marrento, você lembra desse dia?

Antônio Vovô: [*sorrindo*] Lembro...

Regina Casé: aí eu olhei assim de rabo de olho pro Vovô e o quê que o Vovô fez? Levantou a corda assim e falou “entra”... [*apresentadora com lágrimas nos olhos*] Quase que eu morro, Vovô! Foi a maior felicidade que eu tive na minha vida! [*os dois riem juntos*]

(REGINA CASÉ E ANTÔNIO VOVÔ, 9’05”, *show em Salvador*, 2006)

Por esse fragmento, pode-se depreender que havia um grau de afeição e acolhida para com a apresentadora da parte dos integrantes do bloco que culminou com o assentimento do fundador do grupo, convidando-a a participação. Se pertencer ao *Ilê* estava restrito a pessoas negras, naquele momento a apresentadora adquire a autorização para transitar nesse espaço e passa a, em alguma medida, pertencer ao grupo. Dessa maneira, podemos depreender que na relação com Regina Casé, o pertencimento pode ser adquirido por uma série de disposições manifestas pela apresentadora em seu fazer jornalístico. Interessante notar ainda que há uma fusão entre a imagem de Regina Casé profissional da mídia, entrevistadora, e Regina Casé “pessoa” (como quer Daysiane), de modo que sua forma de atuação televisiva não é descolada de quem ela é na vida cotidiana. É com essa presença forte que a apresentadora organiza os temas e compõe a abordagem conferida às questões relativas ao modo de vida local e às práticas culturais.

b-) Construção da abordagem dos temas: o viés adotado por Regina Casé

Afora todo o conjunto de elementos que aparecem na emissão como forma de caracterizar e posicionar os gêneros ali apresentados¹³², um em relação ao outro, há ainda, no decorrer das emissões, uma hierarquização dos artistas, promovida pela apresentadora. Certamente, essa pontuação do lugar do artista é devedora da imagem e do tipo de valor conferido pela apresentadora a seu gênero de inserção, conjugado com a posição do artista dentro do próprio gênero e do sucesso que eles alcançaram.

Na emissão gravada em Salvador, o grupo *Ilê Aiyê* é o que goza de mais alto valor, pois chega ao palco já consagrado como “os pioneiros, professores, precursores, os mestres” (REGINA CASÉ, 0’57”, *show em Salvador*, 2006) e tem os temas principais da emissão extraídos de suas produções. Também gozando de posição privilegiada, Gerônimo é valorizado como o responsável por criar uma música de tal maneira expressiva do perfil dos moradores de Salvador, que ela é considerada por Regina Casé como um “hino” da cidade. É com as seguintes palavras que Regina Casé introduz o cantor no palco para a apresentação da música “Nessa cidade todo mundo é d’oxum”:

Regina Casé: para mim Salvador tem um hino, que não é um hino oficial, mas que fala exatamente disso, de como o baiano é lindo, vaidoso, se acha gostoso — porque pode, viu? — Adora se olhar no espelho, então eu quero ouvir Periperi dizer: “Nessa cidade todo mundo é...” [*inicia música de Gerônimo*]
(REGINA CASÉ, 15’29”, *show em Salvador*, 2006).

Quanto ao “arrocha” de Nara Costa e os grupos de “swingueira” *Uns Kamaradas*, *Pagodart*, *Guig Guetto* e *Araketu* — à exceção desse último, que é caracterizado como “um bloco afro que virou uma banda maravilhosa *pop*” (REGINA CASÉ, 57’53”, *show em Salvador*, 2006) — aparecem como exemplos de artistas típicos desses estilos musicais e não recebem muita atenção, de modo que o papel deles vai somente até o auxílio na caracterização do gênero, sem discutir o valor da produção.

Diferentemente deles, Riachão, sambista baiano da Velha Guarda, entra na emissão para participar dos processos de avaliação das produções recentes, o que fica explícito pela resposta dada por ele, na qual ele diz que as práticas atuais também são

¹³² Conforme já foi explicado no item 6.2, desse mesmo capítulo, a apresentadora, repetidas vezes, participa do processo de definição do gênero e caracterização as práticas.

válidas (vide página 275). Um outro artista que goza de alto valor na emissão é a banda *Saravada*, aclamado por Regina Casé por ter conquistado sucesso em outras regiões do país, apesar de não possuir contrato com gravadoras nem acesso às mídias tradicionais, e por ter produzido uma música que resultou da mescla de diversos estilos musicais:

Regina Casé: eu adorei essa música! Som da pesada, batida perfeita do *Afrika Bambaataa*, que foi dar no funk carioca de Marcelo D2! Quem foi que teve essa ideia incrível de pôr o hip-hop para dançar?

Vocalista da banda Saravada: numa ideia conjunta e que deu certo. A gente resolveu fazer essa música, a “Tá nervoso”, que revelou a banda *Saravada* para todo o país!

(REGINA CASÉ E VOCALISTA DA BANDA, 47’45”, *show em Salvador*, 2006)

Na emissão em Belém, o grupo mais valorizado é a banda *Calypso*, cuja história de formação dá o fio condutor da emissão. Além deles, outros artistas aparecem bastante valorizados, como Nelsinho Rodrigues, por ser considerado um dos grandes compositores do brega local (ele explica que é o gosto do público que dá o tom das produções e aponta para a necessidade de alterações e adaptações); Gabi Amarantos que é apresentada por Regina Casé como a “diva do tecnobrega” (REGINA CASÉ, 29’33”, *show em Belém*, 2006) e também como “a maior estrela do tecnobrega do Pará, Gabi, do *Tecnoshow*, minha amiga de longa data” (REGINA CASÉ, 53’17”).

Ainda nessa mesma emissão, *Os Mestres da Guitarrada* e *Renato e seus blue caps* aparecem como referências de seus gêneros de inserção, portanto expoentes de um estilo musical que inspira produções atuais. Há ainda a apresentação no palco da *Bicharada*, de Mestre Zenório, que é valorizada por conta do objetivo nobre que sustenta seu surgimento: ele criou esse grupo para atuar como “um manifesto carnavalesco contra o desmatamento e aí o desaparecimento, por causa dele, de muitos animais da floresta” (REGINA CASÉ, 51’02”, *show em Belém*, 2006).

Na emissão em São Paulo, os grupos recebem diferentes tipos de tratamento, de acordo com o status alcançado e o tipo de contribuição que trouxeram para seu gênero ou para o panorama cultural. Assim, gozam de um valor elevado grupos que promoveram mudanças no cenário musical e em seu gênero de inserção. Destacam-se aí o grupo *Cólera*, que é valorizado como o responsável pela abertura do campo de visibilidade para as práticas culturais daquela região; o grupo *Exaltasamba*, por ter sido capaz de revitalizar seu gênero integrando novos temas que dão a ver um cenário atual onde se nota o progresso material de seu público (cujo exemplo citado é a música que

fala em vinhos e lingoeris, tomada por Regina Casé como uma grande inovação, afinal tais objetos não figuravam entre as referências desse grupo até pouco tempo atrás); Leandro Lehart, pois graças ao grande volume de sua produção e investimento no pagode, esse gênero se consolidou e teve sua divulgação ampliada junto a distintas classes sociais; e, por fim, Jair Rodrigues, apresentado por Regina Casé como um artista consagrado, uma vez que ele participou da consolidação da música popular brasileira quando, nos anos 1960, interpretou a canção “Disparada”.

Há ainda os grupos de artistas em ascensão, como é o caso de Crioulo Doido e *Turma do Pagode*. O primeiro é introduzido no palco depois do seguinte comentário: “eu vou dizer uma coisa: vocês ainda vão ouvir falar muito do Crioulo Doido!” (REGINA CASÉ, 41’56”, *show em São Paulo*, 2006). O grupo *Turma do Pagode* é mostrado porque encontrou sucesso junto ao público, mas que ainda está em vias de consolidar seu sucesso, pois somente agora tem alcançado públicos em outras regiões do país.

Os grupos *DMN* e *Limão com Mel* aparecem mais para exemplificar o tipo de produção do hip-hop e do brega, respectivamente, e ganham pouca margem para apresentação de suas características na emissão. Na verdade, um dos integrantes do grupo *DMN*, Max, é quem recebe mais destaque, pois ele ajudou a apresentadora, no decorrer da emissão, a localizar no mapa da cidade as periferias paulistanas, e o vocalista da banda *Limão com Mel*, que é entrevistado para caracterizar o modo de produção da banda.

Já Rappin Hood recebe um tratamento diferenciado: ele é valorizado não somente pela sua produção no rap (apresentando-se no palco com o grupo *Exaltasamba* e fazendo o fechamento do show junto de Jair Rodrigues), como também pelos projetos sociais desenvolvidos por ele na comunidade de Heliópolis.

Quanto à emissão gravada em Recife, apresentam-se os expoentes locais dos gêneros hip-hop (Zé Brown), brega (com Michelle Melo e Dedesso) e maracatu (*Acabralada*). A produção de Zé Brown e de Dedesso é valorizada uma em contraposição à outra: a apresentadora postula que a primeira se funda na crítica social e a segunda na alegria, no entretenimento. Ao longo da descrição desses dois gêneros, a apresentadora dá a entender que haveria certa rixa entre eles (embora os artistas não se mostrem de acordo com essa visada), mas garante que, para ela, ambos possuem o mesmo valor.

Já o brega de Michelle Melo ganha destaque pela cadeia produtiva na qual suas produções estão envolvidas, ao passo que o maracatu *Acabralada* é valorizado por se voltar para as tradições regionais. Nessa emissão, atribui-se ainda grande destaque aos artistas que têm promovido mesclas entre o tradicional e o moderno, como Silvério Pessoa e o grupo *Re:combo*, e ao maracatu eletrônico de DJ Dolores e Isaar. Essa valorização aparece na descrição feita desses dois grupos por Regina Casé que aponta o maracatu eletrônico como o responsável por ter “levantado a bola” dos moradores do mangue nos anos 1990 (vide citação na página 256), e o frevo eletrônico de Silvério Pessoa como resultado do cruzamento com a mais alta tecnologia. Nas palavras da apresentadora:

Regina Casé: o Silvério é tão partidário desses avanços tecnológicos que ele chamou o grupo mais incrível para tocar com ele, o grupo mais tecnológico, mais avançado, a coisa mais moderna, modernizada e modernista que eu conheço no mundo que é o grupo *Re:combo*. (REGINA CASÉ, 39’32”, *show em Recife*, 2006).

É dessa maneira, situando os artistas numa escala de valor, que a apresentadora lhes posiciona no cenário cultural e lhes confere espaço para apresentar suas produções e construir seu lugar na interação. Cabe lembrar ainda que, da mesma maneira com que ela posiciona seus interlocutores entrevistados, ela indica posições e convoca para determinadas formas de ação o público do show e o público telespectador. São essas outras relações de interlocução que analisaremos a seguir.

c-) Relação com o público do show e com o telespectador

Nas emissões dos shows, podemos identificar três grupos de interlocutores com os quais Regina Casé estabelece uma relação: os entrevistados (artistas, fundadores de ONGs e projetos culturais e moradores das regiões visitadas); o telespectador e o público do show. Nos itens anteriores, já foi dado destaque às interações com o primeiro grupo, com vistas a analisar a construção de sentido emergente dessas interações. Neste item daremos destaque aos outros dois eixos.

A interação com os telespectadores se dá segundo o molde das interações com esse interlocutor ocorridas no *Minha Periferia*. Tais momentos têm como estrutura formal o direcionamento do corpo da apresentadora à câmera, a centralização do quadro e a disposição do ambiente e dos outros interlocutores como pano de fundo. Durante os

shows, Regina Casé estabelece diversas formas interativas com esse grupo, indo desde a brincadeira e expressão do “tom” da apresentação que se passa no palco até atitudes voltadas para a explicação sobre os fenômenos apresentados.

A brincadeira se dá sob a forma de jogos, nos quais ela convida o telespectador a tentar adivinhar quem é o artista que vai se apresentar no palco ou qual o estilo musical a que ele pertence. Essas brincadeiras acontecem, por exemplo, no show em Recife, quando Regina Casé pede que o telespectador tente descobrir o gênero musical de Dedosso por meio de sua forma de se portar:

Regina Casé: agora eu lanço um desafio para *o pessoal daí de casa*: com esse boné, esse cordão e essa medalha de São Jorge, esse *style* todo aqui de rapper, que tipo de música *você* acha que ele canta? (REGINA CASÉ, 5’00”, *show em Recife*, 2006).

Para expressar o “tom” do show para os telespectadores, Regina Casé, por vezes, aproxima seu rosto de uma das câmeras e deixa o artista no palco como pano de fundo e mexe os lábios articulando frases sobre como ela se sente na apresentação. Isso se passa, por exemplo, na emissão em Recife, ao “dizer” “tá bom demais!” (REGINA CASÉ, 22’01”, *show em Recife*, 2006) enquanto Michelle Melo se apresenta ou na apresentação de Leandro Lehart, quando ela faz o mesmo movimento e diz “bom pra caramba!” (REGINA CASÉ, 22’20”, *show em São Paulo*, 2006). Noutros momentos, ela deixa o som de sua fala aparecer, como ocorre durante a apresentação do grupo *Limão com mel*, quando Regina Casé comenta: “eu adoro dançar forró! Nada melhor do que dançar agarradinho com alguém cafungando no seu cangote!” (REGINA CASÉ, 55’28”, *show em São Paulo*, 2006).

A apresentadora também dá destaque para fragmentos de músicas apresentadas no palco, dedicando uma atenção especial ao telespectador, falando, de modo bem articulado, os versos da música. Nesses momentos, ela sorri e demonstra empolgação, conferindo ênfase e aprovação ao discurso das letras. Isso é observado quando DJ Dolores e Isaar se apresentam no palco e Regina Casé aproxima-se bruscamente da câmera e canta o verso: “*é som de preto/de favelado/mas quando toca/ ninguém fica parado*” (REGINA CASÉ, 50’00”, *show em Recife*, 2006).

Regina Casé adota ainda um viés didático ao explicar o significado de determinados elementos que emergem nas apresentações que ela julga não serem familiares aos telespectadores. Tal atuação se dá durante a apresentação de Gerônimo,

quando ela explica quem é Oxum e qual é o tipo de influência que os orixás teriam sobre as pessoas:

Regina Casé: Oxum, deusa da água doce, ela foi a segunda mulher de Xangô. Oxum é muito vaidosa, adora se olhar no espelho, adora joias, muito ouro! (...) É que nem signo, quando a gente vê uma menina muito vaidosa, muito linda, muito bonita, a gente fala logo: ela é d'Oxum!

(REGINA CASÉ, 15'08", *show em Salvador*, 2006)

Esses direcionamentos da apresentadora para o telespectador acontecem, por vezes, entrecruzados com suas falas direcionadas para o público do show. Ou seja, ela estabelece uma interação conjugando dois eixos: o público do show e o telespectador. Tal movimento é realizado no fragmento já citado em que Regina Casé introduz a cantora Michelle Melo no palco, quando ela dá uma série de pistas para o público do show sobre quem seria a próxima atração no palco ao mesmo tempo em que fala com os telespectadores que eles não seriam capazes de descobrir quem é o artista, pois é uma celebridade local.

Além disso, o público do show se constitui para Regina Casé como um par na interação também nos momentos em que ela deixa o artista em segundo plano para fazer comentários. Exemplo disso é a brincadeira que ela faz com o público dizendo que Michelle Melo sentiu ciúme ao ver seu marido, dançarino da banda, dançar com outra mulher. Nesse momento, Regina Casé dá as costas para a artista, abaixa-se para se aproximar do público e mostra a língua rindo, mostrando para o público que aquele comentário se tratava de uma provocação com a artista.

Essas brincadeiras com o público acontecem com relativa frequência e têm, repetidas vezes, um tom malicioso e provocativo, conforme acontece após a apresentação de Dedesso, em que a apresentadora brinca com o fato de Dedesso ser magro:

Regina Casé: caraca, que loucura! [*se referindo à empolgação do público na apresentação do artista*]

Dedesso: ah, bom demais!

Regina Casé: tudo bem ela, com aquela bunda toda, fazer esse sucesso todo... agora, cara, olha os cambitinhos dele aqui ó! [*risos e voltada para o público e apontando as pernas do artista*] olha o bracinho dele! [*Dedesso ri*] Pra cantar brega com essas meninas ele precisa de, no mínimo, um transplante de bunda!

Dedesso: homem precisa de bunda ? [*para o público*]

Público: não!

Dedesso: viu, aí!

Regina Casé: [voltada para o público e gargalhando] Ué, vocês não gostam de bunda de homem, não? Eu acho maravilhoso! [apontando para o público] Eu, hein, Rosa, quem tá dispensando bunda aí? [público ri e grita]
(REGINA CASÉ, DEDESSO E PÚBLICO DO SHOW, 7'10", *show em Recife*, 2006)

Essas provocações que marcam a forma de atuação da apresentadora e favorecem a interação junto do público do show acontecem de diversas formas, sendo que uma delas tem especial relevância, pois visa a alterar comportamentos para além do momento do show. Ela ocorre após a apresentação do trabalho da ONG *Cidadania Feminina*, que promove o apitão como forma de evitar a agressão de mulheres, quando a apresentadora distribui apitos para o público e lhes convoca à atuação. Nas palavras da apresentadora: “eu quero que todas as mulheres de Pernambuco apitem quando sofrerem algum tipo de violência! (...) agora vamos apitar bem alto para silenciar a violência contra a mulher!” (REGINA CASÉ, 56'33", *show em Recife*, 2006).

Todavia, nem sempre as proposições da apresentadora encontram ressonância ou adesão do público. Isso se passa quando Regina Casé propõe que todos finjam que estão beijando para mostrar que gostam de beijo, no show em São Paulo, durante uma apresentação do grupo *Exaltasamba*. Aqui, poucas pessoas repetem o gesto sugerido pela apresentadora e grande parte olha para os lados e ri. Noutro momento, na emissão em Recife, para provar que o público gosta de tecnologia, ela pede que as pessoas dançam balançando os celulares, mas a maioria não participa, é displicente e pouco atenciosa para com essa apresentação.

A despeito disso, o público demonstra bastante entusiasmo com a presença de Regina Casé, pois ela sempre é recebida com aplausos e gritos, como acontece na emissão em Belém, em que o público grita por seu nome e ela, bastante emocionada, agradece e brinca com o público dizendo: “muito obrigada! Todo meu amor pra vocês! Agora deixa pra eu chorar no final, senão vai estragar todo esse troço aqui que eu botei [referindo-se à maquiagem extravagante, com aplicações de strass]” (REGINA CASÉ, 12'35", *show em Belém*, 2006).

Essa ligação com o público também se evidencia quando a apresentadora canta um fragmento do refrão da música de *Uns Kamaradas* e se estabelece um jogo de atração entre o público e a apresentadora, que cantam sincronizados:

Público: venha/ venha/ venha/ venha/ venha/ venha/ venha!
Regina Casé: não me chame, não que eu vou!

Público: [gritos] *venha/venha/venha/venha/venha/venha/venha!*
[gritos e aplausos enquanto a apresentadora sorri para eles e dança eufórica]
(REGINA CASÉ E PÚBLICO DO SHOW, 26'37", *show em Salvador, 2006*)

Ao mesmo tempo em que ela é aclamada a cada vez que chega ao palco, ela, igualmente, não poupa elogios nem declarações de amor ao seu público, ao afirmar “eu sou louca por vocês!” (REGINA CASÉ, 48'08", *show em Salvador, 2006*) ou, já no encerramento do show, dizer “eu adorei passar o dia com vocês!” (REGINA CASÉ, 50'39", *show em Recife, 2006*).

Portanto, podemos dizer que a apresentadora articula seu posicionamento e atuação no palco através da interlocução com os diversos atores ali presentes e estabelece relações afetivas e coordenadas tanto com os artistas quanto com o público do show e os telespectadores.

d-) Desencaixes

Assim como no *Minha Periferia*, durante as interações da apresentadora com os entrevistados nos shows *Central da Periferia* ocorre um ajustamento do posicionamento dos interlocutores. Nesse momento de encontro, são construídos o lugar de fala dos entrevistados e ordenados os posicionamentos, de modo que eles se expressam e demarcam sua posição através das ações de um em face do outro. Tais ajustamentos não acontecem, todavia, sem embates ou oposições. Trata-se de um ato conjugado, uma negociação, mas que comporta contrariedades e choques de opinião.

Em alguns casos específicos, Regina Casé encontra resistência, oposição e certa crítica da parte dos entrevistados diante do posicionamento dela. No show em Salvador, destacamos a entrevista realizada com as vencedoras do concurso de beleza do *Ilê Aiyê*, as Deusas de Ébano. Na entrevista com essas jovens, ocorrem dois incidentes. O primeiro acontece quando a apresentadora pergunta às entrevistadas se elas sempre se vestiram daquela maneira, com ornamentos que remontam a elementos associados às tradições africanas. Em seguida, Regina Casé questiona o que elas pensam sobre pessoas negras que pintam o cabelo de loiro. Sem pestanejar, é dito que isso é uma coisa normal, afinal, “negro pode tudo”:

Regina Casé: (...) mas não tem um monte de negra, não só nos Estados Unidos, mas aqui, que alisa o cabelo, pinta de louro... o quê que vocês acham?

Taís: eu acho normal. *Porque negro pode tudo.* Negro pode pintar o cabelo de louro, pode pintar o cabelo de vermelho, é só você querer (REGINA CASÉ E TAÍS, 13'39", *Show em Salvador*, 2006)

Essa fala da entrevistada vem desestabilizar a ideia de que o negro devia se vestir com aquilo que é associado ao seu grupo para demonstrar identificação. Se num primeiro momento, inclusive por falas de entrevistadas anônimas, exibidas antes dessa entrevista, é destacada a importância de assumir e amar o próprio corpo e a singularidade de suas formas, o limiar dessa perspectiva é aquele que pretende restringir o campo de possibilidades, ridicularizando ou criticando formas de se vestir que não pertençam, “imediatamente”, àquilo que se imagina adequado ao grupo ou associado às raízes culturais. Ali, mais do que mostrar um modelo de beleza e de formas de ornamentação, emerge a reivindicação da possibilidade de se ornar como bem queira.

Ainda nesse ambiente, a entrevistadora pergunta se elas já se envolveram com homens brancos e se há algum estranhamento quando foram vistas com eles. Uma delas relata que muitos se surpreendem ao verem uma Deusa de Ébano do *Ilê* com um branco. Diante disso, a apresentadora questiona:

Regina Casé: (...) mas se você tá andando na rua, com um cara branco e tal, você sente diferente, sente que as pessoas olham mais?

Kátia: olham, olham...

Taís: elas falam: “você viu, uma negona daquela...” [*outra jovem completa*] “menina, você é rainha e com um branco do lado?” gente!

Regina Casé: [*interrompe as entrevistadas, sorrindo*]... e todo mundo pensando que o comentário ia ser diferente!

Kátia: é! [*risos*]

Regina Casé: “você branco com uma preta!” [*em tom de deboche*]

Taís: [*interrompendo a apresentadora e corrigindo-a*] “com uma negra do lado!”

Regina Casé: “você, rainha do *Ilê*, com um branco!”

(REGINA CASÉ, KÁTIA, TAÍS, 14'28", *show em Salvador*, 2006)

Quando Regina Casé tenta encenar como seria um comentário preconceituoso nessa situação, dizendo, “você branco com uma preta”, ela é sorratamente corrigida por uma das jovens. Instala-se aí um ponto de atrito: a disputa por nomes e denominações é acirrada e faz parte do processo de posicionamento e identificação daquelas mulheres. Com esse entrave, a cena não avança e, logo depois, a entrevista se

encerra e a imagem da apresentadora retorna para o palco, onde Regina Casé fala sobre vaidade e beleza.

Na emissão em Recife, conforme destacamos no item sobre a análise das relações entre os gêneros, o ponto de embate é um suposto conflito entre os gêneros hip-hop e brega. A afirmação de um quadro de disputas é colocado por Regina Casé que busca confirmar sua existência estimulando Zé Brown e Dedesso a se posicionarem e demarcarem essa disputa. Ambos os artistas recusam esse quadro e, inclusive, comentam que esses gêneros sempre coexistiram (Zé Brown) e ainda que seu gênero não tem nenhum posicionamento contrário à atuação do outro (Dedesso). Apesar disso, Regina Casé continua reafirmando um quadro de concorrência entre os gêneros, ressaltando que esse embate advém da ideia de que o hip-hop está preocupado com a mudança social, enquanto o brega visa o entretenimento, a diversão. Ela comenta ainda que, da parte dela, ambos são igualmente importantes e que é possível viver as duas propostas: realizar a mudança social e se divertir. Com essa atitude, notamos que a apresentadora enrijece seu posicionamento e se recusa a ajustar sua fala de acordo com os elementos trazidos pelos seus entrevistados.

No show em São Paulo, a incongruência aparece não imediatamente durante as interações, mas quando olhamos a divergência do posicionamento dos entrevistados e da entrevistadora sobre o trânsito na cidade. Enquanto os entrevistados se preocupam em comentar sobre os constrangimentos sofridos quando saem das regiões “de periferia”, destacando a força do preconceito e da discriminação experimentadas ao transitarem pelas regiões “centrais” da cidade, Regina Casé pontua essa temática se reportando a necessidade dos moradores das regiões “de centro” de irem às periferias. Segundo ela, isso engendraria melhores relações sociais por três fatores: (1) agentes externos podem auxiliar no reposicionamento no mercado de trabalho dos moradores das regiões consideradas periféricas (defendido com mais ênfase nas emissões do *Minha Periferia*); (2) nas regiões de periferia estão instalados projetos sociais que oferecem oportunidade de envolvimento, de modo que os voluntários podem participar do processo de mudança social; e, principalmente, (3) porque conhecer esses outros espaços da cidade ajudaria a compreender melhor as relações sociais. Esse último fator aparece na fala abaixo:

Regina Casé: então, para você ganhar a sua liberdade, cola no seu auxiliar de escritório, cola na sua cozinheira, cola no porteiro do seu prédio e vai ver como é esse forró, como é esse futebol. Começa

assim. A sua visão de mundo, o seu horizonte, se amplia, porque são você fica vendo só assim...

Max: aquela coisa fechadinha... de quem nem sabe o que é!

Regina Casé: e cara, isso não é pra ser legal com os pobres que moram aqui não! Isso é pra ser legal com você, entendeu?

(REGINA CASÉ E MAX, 51'02", *show em São Paulo*, 2006)

Muito embora Regina Casé procure destacar a relevância de se conhecer o que se passa na vida social em quadros mais amplos, ela acaba por trazer à baila uma relação de padrões/empregados para dizer das relações entre os moradores da cidade. Com isso, recupera-se uma relação de poder entre eles que vai de encontro com a proposta inicial do programa, que visa demonstrar a equivalência de direitos e status entre os moradores da cidade.

6.4 Síntese analítica das emissões do *Central da Periferia*

A proposta do projeto *Central da Periferia* é oferecer um espaço midiático propício para se rever esquemas de representação e reconfigurar a imagem das regiões visitadas e seus moradores. Enquanto o objetivo do *Minha Periferia* é pontuar o ambiente de surgimento dessas práticas, os atores envolvidos e sua ligação com as formas de vida locais, os shows *Central da Periferia* visam trazer à tona as próprias práticas, conduzindo ao palco artistas expoentes dos gêneros musicais e que se revelam celebridades locais¹³³.

A partir daí, Regina Casé busca apresentar argumentos válidos para se alicerçar o valor das práticas culturais apresentadas. Ela se esforça para cartografar o panorama cultural contemporâneo revelando embates entre gêneros, disputas por visibilidade, emergência de novas táticas de difusão com vistas ao alcance de atenção pública e o posicionamento dos artistas no seu gênero de pertencimento. Ela correlaciona também o contexto da produção com elementos internos às práticas a fim de explicitar como essas produções estão enraizadas no cotidiano. Com isso, Regina Casé sugere que tais práticas são válidas pela capacidade que elas teriam de revelar a dinâmica e as formas de vida desses locais.

¹³³ A exceção é o grupo *Calypso* que já àquela época gozava de reconhecimento nacional e participou do quadro justamente por possuir esse tipo de sucesso ampliado.

Durante as emissões, Regina Casé exerce o papel de organizadora do cenário de inserção das práticas, caracteriza-as e dispõe-nas em categorias (majoritariamente, operando inserções em gêneros musicais), além de apontar elementos que podem contribuir para a valorização dessas práticas. Ela ainda caracteriza os gêneros musicais, posiciona os artistas em escalas de valor e constrói o lugar de fala dos entrevistados de acordo com as posições ocupadas por eles nesse sistema de inserção das práticas.

A validade desse ordenamento feito por Regina Casé está assentada na pressuposição de que tais categorias emergem do cenário social em que as práticas estão inscritas — de modo que ela se coloca apenas como responsável por conferir-lhes visibilidade, não por criá-las — e também porque sua experiência profissional lhe concederia repertório e competência suficientes para que suas opiniões sejam consideradas relevantes.

Acrescenta-se também o argumento que de, justamente por sua forma irreverente de atuação na mídia, Regina Casé goza de certas prerrogativas na interação com os entrevistados (com quem ela estabelece relações de empatia, brincadeiras e jogos de sedução). Regina Casé valoriza assim seu lugar ao demonstrar proximidade e mútua admiração para com entrevistados célebres e exibe grande domínio sobre a temática ao se reportar a elementos intertextuais típicos desse cenário.

Simultaneamente ao processo de apresentação das práticas, são feitas caracterizações de seus elementos, seus produtores e participantes. Nesse esforço de descrição, são construídas — especialmente pela atuação da apresentadora — categorias de inserção e construção de escalas internas de valor (tanto dos artistas quanto das produções) e mapeadas as relações e conflitos entre um gênero e outro (adotando uma relação de valorização cruzada, entre uma categoria e outra).

Essas atuações da apresentadora estão associadas a duas metas da emissão: conferir à mídia um papel salutar na apresentação dessas práticas e na pluralização do repertório cultural social e “fazer ver”/“fazer saber” o que se passa nas regiões visitadas (especialmente no campo cultural) a um público mais amplo.

Nessas emissões, a construção do lugar da mídia nesse cenário acontece sob a forma de uma discussão metalinguística: questiona-se e analisa-se a mídia dentro de um programa midiático. Ou seja, ao mesmo tempo em que se aponta a mídia como responsável pela invisibilidade das regiões consideradas periféricas e suas práticas e criticam-se os esquemas de representação conferidos a elas, vale-se, igualmente, desse

espaço para uma atuação autorreflexiva. Por conta disso, a emissão reconfigura seu próprio lugar ao propor uma atuação diferenciada daquela utilizada pela “mídia tradicional”, trazendo à tona expressões culturais emergentes nessas regiões e revelando suas singularidades.

Nesses shows, atribui-se ainda centralidade à mídia enquanto instituição participante dos processos contemporâneos de avaliação das práticas sob o argumento de que ela tem se revelado como o principal meio de difusão e conferência de visibilidade às práticas e às questões locais.

Assim, a visibilidade midiática se firma como um elemento chave na constituição do valor da prática, pois seria através dela que se conquistaria um cenário cultural mais plural e diversificado — e, por conseguinte, um repertório cultural social tensionado e revitalizado por esse conjunto de novas referências.

Já as funções de “fazer saber”/“fazer ver” estão associadas a um ideal de telespectador (pois supõe que ele chega a conhecer tais práticas através da emissão), bem como à compreensão de que cabe à instância midiática diversificar o conjunto de referências sociais. Aliás, atribuir à mídia esse poder de tornar visíveis elementos e processos que povoam a vida social é uma forma de afirma-la como participante dos processos contemporâneos de conformação de tais questões na sociedade.

Para compor o discurso da emissão, vemos, semelhante ao que ocorre no outro formato do projeto, eixos interlocutivos instaurados entre a apresentadora e os entrevistados e entre a apresentadora e os telespectadores (aliás, esse último goza de especial atenção da parte de Regina Casé, posto que ela, com frequência, dirige-se explicitamente a eles). No entanto, há aqui uma especificidade: introduz-se um novo interlocutor, o público do show. Ele exerce uma presença forte na constituição da narrativa da emissão e na construção do lugar da prática ao inscrever suas marcas no interior das práticas no momento de interação com os artistas. Esse novo interlocutor se configura então como par da interação de Regina Casé e também dos artistas que se apresentam no palco.

Na articulação desses eixos interlocutivos, reconhecemos que a força de Regina Casé na emissão reside na dinâmica das interações estabelecidas, no ajustamento das ações, no contato com os entrevistados e, principalmente, na empatia que ela demonstra para com os entrevistados ao instaurar uma ligação personalista. Em tais

momentos, ela se coloca como participante do processo de configuração das questões levantadas e responsável pela ampliação da visibilidade de tais temáticas.

Notamos também que, nessa relação empática e afetiva com os entrevistados, Regina Casé goza de um tipo de posicionamento singular, conferido pelos entrevistados (especialmente Antônio Vovô e Daysiane): eles a designam como participante de seu grupo de inserção, concedem a ela um lugar na comunidade de pertencimento em que estão inseridos. Quando eles acolhem Regina Casé, eles o fazem não como “uma igual”, mas pelo papel que ela exerce na tematização em escala midiática de questões concernentes ao grupo a que eles pertencem. Eles a exaltam pelo “trabalho que ela faz”, “por quem ela é pessoa” (conforme a entrevistada Daysiane) e ainda porque ela promove projetos televisivos que buscam retratar e valorizar esses grupos, trazendo-os à cena pública como novos atores na sociedade.

Ainda quanto os eixos interlocutivos, destacamos a conjugação da presença do público na apresentação e configuração das práticas nos shows, pois isso promove uma forma de existência única às práticas. No tempo presente em que os shows se realizam, as práticas inauguram uma forma de existência fugidia e volátil, justamente porque se veem enraizadas tanto no tempo quanto no tipo de engajamento que assimilam em sua forma. Ou seja, a prática cultural se realiza no momento da ação conjunta, no desenrolar dessa ação, participa e se inscreve na constituição da sua forma e na produção de sentido. Isso, para Certeau, conforme apresentado no Capítulo II, constitui um ato gerador de linguagem, pois a expressividade do momento de encontro se traduz na vivência da prática. Com isso, as práticas apresentadas (ou melhor, vividas) revelam a potência do engajamento coletivo: elas existem enquanto ação e expressão, conformadas pelas contingências da situação interativa da qual emergem.

Destarte, o ambiente onde se passa a interação ganha importância salutar e, no decorrer das emissões, ele se concretiza como resultado do cruzamento de uma estrutura de produção midiática, das características ambientais do lugar onde o palco está instalado (com todas suas questões locais e contingências desse espaço) e dos traços do ambiente de surgimento e produção da prática. Aliás, é importante recordar que, ao falarmos em ambiente, não nos limitamos ao espaço de inscrição em sua materialidade, mas também nos referimos aos elementos simbólicos que participam de sua constituição e tessitura.

Dessa maneira, surgem, nesse ambiente de inscrição das emissões, temas fortes — o preconceito, a convivência do moderno com o tradicional, a (in)visibilidade das práticas e as formas de vida e de presença na cidade — que atraem as atenções da apresentadora e se constituem como eixos temáticos que vão direcionar a narrativa da emissão. Tais elementos ambientais passam a se inscrever no palco e a tomar forma no interior das práticas a partir da apresentação dos artistas. À medida que isso acontece, determinados temas se tornam relevantes na organização das interações e passam a povoar a organização da narrativa da emissão.

Aliás, a importância desses temas reside não só na capacidade que eles têm de pontuar elementos ambientais que atravessam a vida dos produtores e praticantes, como também porque reafirmam o potencial expressivo das práticas culturais. Assim, quando a apresentadora extrai temas fortes das apresentações dos artistas no palco, ela não somente dá relevo a determinadas temáticas pulsantes como reforça o poder dessas práticas de alçar questões.

Além disso, como as práticas apresentadas no palco são, essencialmente, resultado da atuação cultural de moradores (ou ex-moradores) de regiões consideradas periféricas, elas são tratadas na emissão como portadoras do posicionamento geral dos moradores dessas regiões. Por conta disso, os temas emergentes acabam por ressaltar a importância dessas práticas através de duas perspectivas: elas seriam capazes de expressar as condições locais do seu contexto de surgimento e revelariam a “voz das periferias” sobre as questões que lhes concernem. Nesse sentido, e nos reportando às contribuições de Williams apresentadas no Capítulo II, as práticas culturais figuram como *práticas significativas*, de onde podemos depreender ações de continuidade, determinações, constâncias, embates, tensões, conflitos, resoluções e inovações que se processam no tecido social.

Somado a isso, os temas extraídos das práticas exercem também uma função situada no nível discursivo: elas participam do processo de organização da narrativa da emissão. Isso acontece pois, uma vez que Regina Casé extrai os temas-chave que vão conduzir as emissões das práticas apresentadas, seu viés passa a constituir uma linha de abordagem dos temas. Dessa maneira, a organização narrativa é revestida de sentido e coerência em forte associação às práticas apresentadas.

Afora as considerações sobre o tratamento de cada um desses temas (vide a análise dos shows, nesse mesmo capítulo), percebemos que eles ocupam um papel

crucial na construção do argumento de valor e relevância das práticas culturais. Isso se dá porque, à medida que esses temas são apresentados e discutidos — seja pela apresentadora, seja pelos entrevistados — emergem novas considerações e modos de olhar derivadas das reações e iniciativas dos grupos e indivíduos afetados.

Ao tratar do preconceito na emissão gravada em Salvador, mais do que apontar o sofrimento diante das dificuldades de adentrar no mercado de trabalho, da subestimação de suas características pessoais e padrões estéticos e processos de “vilanização” a que são vítimas, dá-se ênfase às reações emergentes. O grupo de entrevistados aparece apontando esse o quadro como um lugar de embate: questionam-se os cabelos alisados e tingidos como mecanismos de adequação ao padrão estético vigente, os preconceitos no mercado de trabalho e acusações indevidas e afirmam que hoje se percebem a partir de novos quadros na vida social. Ao apresentarem esse novo olhar, eles se reconhecem como belos em suas características, dotados de riqueza cultural, citam tradições religiosas a serem resgatadas e se veem não somente como parte da sociedade, mas também possuidores de um papel relevante a desempenhar na vida social. Muitos dos entrevistados atribuem essa revisão do olhar sobre si mesmo às atuações desenvolvidas pelo grupo *Ilê Aiyê*, que tem agido em prol da recuperação da autoestima do negro. Surge, com isso, uma discussão muito consistente sobre a importância da autoestima.

Num primeiro momento, a autoestima aparece associada à mudança de padrões estéticos para contemplar novas formas de beleza. Todavia, essa reivindicação alcança outro nível se concebermos que, ao questionar um padrão estético, coloca-se em xeque, por conseguinte, os critérios que o alicerçam. Dessa maneira, tematizar a relevância da autoestima aparece pareado com processos contemporâneos de revisão dos critérios de avaliação e atribuição de valor. Mais do que isso, a discussão sobre a autoestima expõe um problema já tematizado por Honneth (Capítulo III), para quem a estima de si vem associada ao reconhecimento da estima social destinada a seu grupo. A estima social estaria então ancorada em processos sociais de valorização intersubjetiva dos grupos sociais.

A partir dessa perspectiva, o Honneth abrange seu olhar até as práticas culturais. Para ele, o reconhecimento do valor cultural está intimamente ligado à construção do auto-valor e assume traços significativos na constituição dos sujeitos enquanto atores sociais e políticos capazes de reivindicar diversas formas de

reconhecimento e valor em outras esferas sociais. Assim, exigir a revisão dos padrões estéticos e revalorização de elementos associados a práticas culturais tradicionais desse grupo (por exemplo, do valor do *candomblé* enquanto prática religiosa e cultural) contribui para se pensar num quadro em que grupos sociais têm reivindicado novos posicionamentos na vida social e questionado critérios e categorias já assentadas. Além disso, esses embates ajudam a compreender as categorias e valores sociais como resultado de construtos sociais passíveis de reformulação, atualização e mudança. Desse modo, tais elementos podem ser reformulados a fim de reposicionar esses grupos no tecido social, conferindo visibilidade a suas perspectivas e reconhecendo-lhes o direito de questionar e rever esquemas sociais de representação.

Não podemos deixar de ressaltar que esse cenário de questionamento dos critérios — por exemplo, dos padrões de beleza por parte do *Ilê Aiyê* — vem pela fala dos artistas e desnuda um quadro de revisão das autoridades. Recuperando o que foi exposto em capítulos anteriores, sabemos que a definição das autoridades e reconhecimento das legitimidades está baseada em esquemas de adesão. Nota-se, no posicionamento dos entrevistados, modificações nesse processo, de modo que a autoridade se converte num lugar um pouco fragilizado, sujeito a questionamentos, abrindo espaço para a emergência de alterações e revisões de sua atuação nas ações cotidianas.

Na emissão em Recife, cujo tema é a convivência do moderno com o tradicional, demonstra-se, pela apresentação dos artistas no palco, o quanto esse cenário diversificado estimula o surgimento de práticas que se fazem na mescla de suas características. Subjacente à tematização da coexistência do moderno com o tradicional, emerge a perspectiva de que a assimilação da modernidade e sua introdução nas práticas culturais são uma potência geradora de novas formas culturais. Além disso, conforme destacado por Martín-Barbero (Capítulo III), as formas emergentes dessa confluência redimensionam a experiência da cultura popular nesses locais, posto que elas não mais se remetem apenas a um passado, mas trazem no seu interior traços do moderno e dos conflitos e assimilações que ele gera no seio dessas culturas. Dessa forma, esses cruzamentos seriam os responsáveis pelas atualizações recentes do cenário cultural e trariam em si o potencial para se compreender as brechas entre o moderno e o tradicional nas sociedades em que emergem.

Valoriza-se, portanto, tais mesclas porque dão origem a formas associadas a condições específicas e porque se mostram conjugadas com o cenário contemporâneo de misturas, afetações e assimilações entre as culturas. Vale recordar aqui a contribuição de Certeau (Capítulo II) para quem a convivência de variadas práticas culturais é estimulante para o surgimento de formas culturais novas e criativas. Somado a isso, argumenta-se que tais processos de afetação fazem parte do cenário cultural em escalas ampliadas, mundial. Portanto, refletem processualidades que vêm se fazendo para além do cenário cultural nacional.

Ainda nessa perspectiva, 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, nas quais 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, mostra, justamente, que essas escalas são *plurais* e obedecem a diferentes conformações em sua estrutura interna e na convivência com outras práticas culturais.

No show gravado em Belém, a questão sobre a (in)visibilidade das práticas culturais ganha ênfase e está assentada na pressuposição de que a região norte do país sofre com certo apagamento quando se fala em produção cultural. Na contracorrente, apresenta-se na emissão o grupo *Calypso*, que alcançou sucesso nacional. Narra-se, durante a apresentação do grupo, a conquista do sucesso como resultado de perseverança, esforço individual e utilização dos mecanismos de difusão disponíveis. Constrói-se, então, a trajetória para o sucesso e firma-se a associação dele como diretamente ligado à visibilidade midiática. O sucesso na grande mídia emerge, com isso, como elemento principal de conferência de valor às práticas culturais e também se atribui à instância midiática a capacidade de conferir um lugar às práticas culturais no cenário cultural contemporâneo.

Assim, ao associar a visibilidade midiática aos processos contemporâneos de valorização das práticas culturais, antes de conceder às mídias um poder, reconhece sua força e potencial de afetação na dinâmica das instituições sociais. Lembremos, no entanto, que, além da visibilidade midiática, explica-se — tanto nessa emissão quanto nas demais — que o sucesso é resultado também do reconhecimento do público, da difusão ampliada de suas produções (cujo elemento mais marcante é o surgimento de

sistemas alternativos de circulação e difusão de suas produções, como por exemplo, através da internet, das aparelhagens, dos camelôs e do som ambiente em lojas e regiões de comércio), do reconhecimento de outros artistas consagrados e ainda de diferentes gêneros.

Se em algum momento partiu-se das classes elevadas (Cf. Bourdieu) ou dos intelectuais (Cf. Sarlo) para avaliar as práticas emergentes quanto à sua qualidade e valor, nessas emissões analisadas aponta-se (e propõe-se) outros estamentos para a condução desse processo. Convocam-se aqui artistas expressivos das práticas em questão, seus praticantes, as particularidades e revelações advindas dessas práticas e aquilo que elas são capazes de engendrar na vida social para assegurar seu valor. Alterna-se, nesse quadro, não somente os critérios e categorias de inscrição, mas também os julgadores e avaliadores do cenário cultural.

Derivam, portanto, dessa discussão sobre a visibilidade das práticas culturais e o processo de constituição do sucesso, dois elementos caros a esse cenário de revisão do lugar das práticas culturais emergentes: pontua-se o lugar da mídia como de instituição participante do processo inscrição das práticas culturais no panorama cultural e aponta-se a existência de outras instâncias de valorização (como o público, os artistas já consagrados e a valorização cruzada entre os gêneros). Vê-se, assim, um quadro de mobilidade do papel das instituições sociais, um rearranjo dos posicionamentos delas enquanto instâncias de atribuição de valor (inclusive porque, nesse cenário, a mídia emerge como nova instituição participante) e se reconstrói a ideia de sucesso, tomando por base outros elementos relativos à prática e ao acesso a elas.

Na emissão em São Paulo, na qual o foco é caracterizar as “periferias” e os modos de vida locais, é apresentada uma série de produções que descrevem o sentimento de mundo dos moradores, suas experiências e formas de presença no cotidiano da cidade. São apresentadas no palco músicas que tratam, quase que especificamente, das relações interpessoais (indo desde o encontro amoroso até a solidão, preconceito e frieza das relações interpessoais) e dos problemas sociais enfrentados. Enfatiza-se ainda o modo como eles compreendem e se relacionam em suas próprias regiões e nos outros espaços da cidade. Diante disso, afirma-se a capacidade expressiva das produções emergentes. Todavia, mais do que afirmar a expressividade das práticas, valida-se a ideia de que elas contêm a perspectiva dos moradores (a “voz da periferia”), bem como aponta-se a possibilidade de se pluralizar o

referencial social sobre essas regiões e seus moradores a partir do contato com essas produções.

Desses encadeamentos dos temas no decorrer das emissões analisadas, surgem mais do que questionamentos sobre a natureza das relações sociais: aparecem desdobramentos que não só buscam reconfigurar os modos de se abordar tais temas, como também reorganizar os argumentos que alicerçam a revisão dos critérios de valor. Esses argumentos apontam ainda para as características reconhecidas como partilhadas por essas práticas: afirma-se o potencial expressivo de questões locais, o caráter mesclado dessas produções, a particularidade das formas de acesso e difusão e a ligação com o contexto de surgimento e suas condições materiais de existência.

Assim, a caracterização e categorização das práticas, que evocam o objetivo principal das emissões dos shows, passam a se constituir no desenrolar das emissões, conjugando às apresentações, argumentos de valorização e reconhecimento de sua relevância para o cenário cultural. Nesse sentido, há grande esforço da parte de Regina Casé em afirmar que tais práticas são, de fato, *culturais* e também que cultura é *primeira necessidade*, não é *supérfluo*. Isso nos revela que tratar tais práticas como pertencentes à cultura figura como um valor em si, já as posiciona num estágio mais avançado no processo de avaliação.

Ao longo das emissões, fiam-se também processos de caracterização que contribuem para a compreensão do papel dessas práticas seja no contexto onde se inserem, seja nos ganhos que elas podem engendrar para além de suas regiões de origem. Ao mesmo tempo em que elas são consideradas relevantes porque são expressivas das condições de vida e das temáticas associadas à vida de seus praticantes, elas comunicariam para a sociedade mais ampla novas perspectivas para se compreender como se constituem as formas de vida nessas regiões e como esses grupos problematizam sua inserção na sociedade.

Outro elemento forte dessas práticas é a capacidade que elas teriam de estimular a recuperação da autoestima nos seus praticantes que, ao reconhecerem seu potencial criativo e acessarem a outros referenciais, alcançam um nível de autocompreensão elevado e passam a ressignificar seu lugar social.

Além disso, conforme sinalizamos anteriormente, essas práticas são dotadas de grande carga expressiva das condições e elementos que compõem a vida local e denotam grande proximidade entre os produtores, praticantes, o ambiente e o contexto

em que emergem. Dessas características, vemos emergir três argumentos que contribuem para a valorização de tais práticas: (1) capacidade de exprimir a dinâmica do cotidiano local por outras perspectivas (tomadas, como já afirmamos, como o viés dos moradores); (2) reconhecimento da relevância do cotidiano na composição cultural e (3) grande potencial de tematização e configuração de novas perspectivas para as questões cotidianas.

Assim sendo, uma das formas de afirmar o lugar expressivo das práticas é justamente mostrar sua ligação com o cotidiano, mostrando o atravessamento de questões locais em seu discurso. Nesse quadro, o enraizamento com o local se evidencia pelas marcas do cotidiano nas produções, pela participação de agentes e elementos locais na composição da cadeia produtiva da prática e pelo tipo de acesso, constituído pelo contato aproximado e irrestrito com os praticantes.

Notamos assim que o cotidiano interfere nas práticas pela sua capacidade de atravessamento nas interações sociais. É por meio do enraizamento das práticas e da sua ligação com o local que os elementos ambientais e o cotidiano passam a se constituir como parte delas e a imprimir suas marcas nos posicionamentos discursivos. Além disso, ao notar a relevância do cotidiano na vivência das práticas culturais, inclusive pontuando-as como marcadas pelo habitual e pelo prosaico, são realizadas novas construções, permitindo, com isso, revelar novas formas de se compreender sua conformação.

Essa proximidade com o habitual e o cotidiano possui tal força que alguns espaços do ambiente têm sua estrutura e função ressignificados e reconfigurados pela presença das práticas culturais. Isso aparece quando se mostra a presença das práticas culturais em lugares de contato e habituais, como a rua e o bar, que se convertem em espaço de vivência das práticas.

Já os processos produtivos envolvidos na constituição das práticas são de tal forma ampliados que estabelecem forte contato entre artistas e os moradores e favorecem o desenvolvimento de relações orgânicas. Esse processo contribui para a introdução de novos sujeitos na cadeia produtiva e no contato com práticas culturais — estimulando, com isso, mais engajamento nas práticas culturais. Somado a isso, esses processos conduzem à formação para o mercado de trabalho, ampliando a ocupação de novos postos de trabalho. Com isso, engendram novas formas de geração de renda e

contribuem para a democratização dos modos de fazer e de se relacionar com as práticas culturais.

Também nessa fase, percebemos a relevância da estrutura da produção na atribuição de valor à prática: os artistas, recorrentemente, citam a importância da performance, das vestimentas, da gestualidade, da postura corporal, dos tipos de danças e coreografias e, sobretudo, da qualidade dos equipamentos utilizados nas apresentações públicas.

Quanto ao modo de acesso e de contato com as formas culturais, podemos dizer que elas também se caracterizam por uma ligação pessoal forte com o artista, cuja força do laço com público reside no reconhecimento do artista como um de seus pares, conferindo grande valor às relações de pertencimento. Aliás, isso é notado porque os entrevistados dão a entender que na vida em comunidade são tecidas relações de pertencimento, derivadas da compreensão de que os moradores dessas regiões participam de uma comunidade de sentimento. Mostra-se que eles partilham modos de vida, formas de conceber o mundo e suas relações, experiências vividas no relacionamento com outros espaços da cidade e outros grupos sociais; enfim, formas de ser e estar no mundo. Essa questão demonstra ter grande relevância porque incide diretamente no processo de valorização das práticas culturais e diz do relacionamento estabelecido com a apresentadora Regina Casé.

Quando a apresentadora questiona o público e os praticantes sobre como eles veem determinadas práticas, dá-se ênfase ao modo como o artista diz do cotidiano e se mantém ligado a sua região de origem. Nesse quadro, caso o público identifique certo distanciamento do artista de sua comunidade de origem, a prática perde adesão e decai na escala de valor. Aliás, enriquecer apresenta grande risco: mudar-se das regiões de periferia pode soar como uma forma de “renegar” suas origens. Além disso, caso o laço entre artista e público se afrouxe, as produções podem ser julgadas “música de mauricinho” (vide análise nesse mesmo capítulo, especialmente entrevista com Leandro Lehart).

Ainda sobre o modo de contato e acesso às práticas, é preciso ressaltar o surgimento de sistemas alternativos de circulação das produções e as interferências que o processo contemporâneo de midiaticização tem realizado nesse âmbito.

Sobre esses dois pontos, destacamos que os sistemas de circulação criados acabam por estabelecer uma forma de contato e acesso mais aproximada e habitual com

os praticantes, pois lhes permite acessar as produções através de sites de compartilhamento de dados e regimes de troca irrestritos. Além disso, erode-se o controle do ordenamento das produções e mesmo a unificação do conjunto de sua obra pelos artistas. Conforme explicam os camelôs, principais responsáveis pela distribuição das produções, são realizadas coletâneas que mesclam centenas de músicas de diversos artistas sem o objetivo de manter uma relação serial entre as produções, pois eles visam difundir o maior número de produções por materialidade, sem se preocupar com essas formas tradicionais de organização (chamadas, por Canclini, de “coleções”, conforme explicado no Capítulo III).

Os artistas não hesitam em destacar o quanto essas novas possibilidades de divulgação tem alterado o regime de produção: gravam músicas de acordo com as demandas do público; caso não alcancem sucesso rapidamente, geram novas formas até a conquista de um espaço entre as produções mais tocadas e medem a qualidade e importância da produção pela resposta e adesão do público. Além disso, as possibilidades de difusão e troca ampliadas contribuem para a conformação das produções de acordo com os modelos de compactação de arquivos. Também destacam que as produções passam a ser realizadas através da combinação de elementos eletrônicos (desde as guitarras elétricas até sons sintetizados por computadores) e cruzamento de dados, tendo seu acabamento no ato de edição e arranjo digital das produções.

Acrescentamos ainda à caracterização das práticas e às relações estabelecidas entre artistas e praticantes, pontuações sobre a inscrição dessas práticas no cenário cultural contemporâneo e os embates que se formam nas relações entre os gêneros apresentados na emissão.

Acena-se, no desenrolar do programa, a importância de aparecer na mídia tanto nos momentos em que se acusam as mídias tradicionais de serem responsáveis pelo apagamento de determinadas práticas do cenário cultural, quanto ao reconhecer esse espaço como lugar de consagração e afirmação do sucesso. Além disso, entrevistados e apresentadora demonstram estar bastante convencidos desse papel da mídia e, inclusive, problematizam as dificuldades de acederem a esse espaço. Eles questionam os esquemas de representação conferidos e buscam dar destaque, justamente porque sabem das restrições a sua presença, à emergência dos modos alternativos de alcance de visibilidade desenvolvidos localmente.

No tratamento desse último ponto, os entrevistados revelam uma tática de difusão e distribuição de suas produções que passa pela disponibilização em sites de compartilhamento, distribuição de suas músicas (gravadas em estúdios com recursos próprios) a camelôs, DJs, radialistas das rádios locais, e a lojas populares (para tocá-las como som ambiente). Com essas atitudes, a distribuição da produção ocorre de maneira descentralizada e foge do controle do artista, que não tem meios de mensurar o número de acessos ou tiragem de cópias nem recebe recursos derivados da venda de suas músicas. Todavia, à medida que sua produção é repassada e tocada em espaços variados (inclusive noutras regiões), eles alcançam reconhecimento do público e começam a captar recursos em apresentações públicas.

Nesse quadro, não é possível falar em pirataria nem em autenticidade das cópias distribuídas. A distribuição se faz irrestrita e descontrolada — aliás, quanto mais ampla, melhor para o artista. Por conta disso, alguns artistas iniciantes apoiam a repassagem de suas músicas e, inclusive, pedem que camelôs e DJs “pirateiem” suas gravações. No entanto, apesar de olharem positivamente para essa distribuição como forma de alcançar sucesso, muitos dos artistas entrevistados manifestam o desejo de, no futuro, conseguir um contrato com uma gravadora tradicional e aparecer nas mídias tradicionais. Com isso, afirma-se que muito embora venham sendo desenvolvidas táticas de visibilidade para suas práticas, há certo consenso de que o sucesso em seu nível mais elevado é o midiático.

Excetuando-se os artistas que alcançaram essa projeção nas mídias tradicionais — e, por conta disso, figuram como consagrados na emissão —, emergem, para os demais, outros elementos que concorrerem para o processo de valorização das práticas. O sucesso e valor de suas práticas passam a ser medidos a partir de mais quatro elementos: o reconhecimento do público; o reconhecimento fora da sua região de origem; o julgamento de valor pelos artistas consagrados de seu gênero de inserção e a valorização advinda de outros gêneros. Vemos aqui que os dois primeiros critérios aparecem associados ao quadro de distribuição e acesso já citado acima, enquanto os dois últimos dizem de relações intra/entre gêneros.

A valorização interna ganha contornos interessantes porque são consultados artistas expressivos nos seus gêneros para avaliarem o sucesso dos novos artistas. Isso acontece, por exemplo, quando Riachão é questionado sobre as práticas dos grupos como *Uns Kamaradas*, *Guig Guetto* ou *Pagodart*; e também quando artistas

expressivos do brega paraense, como Nelsinho Rodrigues, são consultados para aconselhar a cantora iniciante Leudiane. Quanto à valorização cruzada, de um gênero reconhecendo o lugar e relevância do outro, acontece antes pela incitação de Regina Casé do que pela declaração dos entrevistados mesmos, especialmente no caso em que ela procura contrapor o hip-hop e os grupos de brega no show em Recife, apontando certo “preconceito” dos rappers para com o brega.

Essa discussão sobre a convivência entre os gêneros e os possíveis embates entre um e outro revelam um cenário em que se observa grande pluralidade de práticas inscritas numa relação de heterogeneidade de ordens de legitimidade (cf. Glevarec, capítulo II). Nesse contexto, inscrevem-se diversas categorias e esquemas de avaliação que operam internamente como exercícios de avaliação de suas práticas e posicionamento numa escala de valor, de modo que os gêneros não concorrem, em termos de valor ou relevância, entre si. Nesse quadro, refuta-se a ideia de haver uma ordem de legitimidade dominante, na qual todas as práticas responderiam aos mesmos critérios de julgamento. Todavia, isso não apaga a dimensão conflitiva presente no processo de surgimento de novas ordens, nem os embates internos aos gêneros por reconfigurações, atualizações de características, assimilação de influências de outros gêneros e atribuição interna de valor aos artistas e às práticas. Mais do que isso, não se subtrai tampouco as divergências entre as instâncias de avaliação que alicerçam o valor e a relevância dessas ordens e suas respectivas práticas.

Com essa leitura do cenário de inscrição das práticas, move-se a compreensão de que as práticas devem ser olhadas a partir de esquemas de interpretação das relações entre classes para se pensar como a tensão nas relações sociais está inscrita no panorama cultural e nos processos de valorização e categorização das práticas. Reconhece-se, assim, esse âmbito como marcado pelos jogos de poder, desigualdades sociais e conflitos entre os grupos sociais e os valores difundidos. Enfim, assume-se que as relações sociais estão assentadas em processos de categorização e valorização e se tratam, sobretudo, de *processos sociais* que se encontram sempre na iminência da reformulação e atualização de acordo com sua época.

Diante, pois, dessas conformações das práticas culturais apresentadas, emergem uma série de revelações que ultrapassam as práticas mesmas para dizer de elementos que povoam seu contexto de inserção.

Abre-se, com isso, o reconhecimento da força do processo de mediação da sociedade, no qual se observa a circularidade das afetações e ajustamentos tanto no nível interacional quanto interinstitucional. Isso porque a mediação não aparece alterando somente os mecanismos utilizados para o acesso às práticas, mas também modificando a forma de contato entre os praticantes, viabilizando novos modos de interação e inserindo-se no seio das práticas, dando a elas novas conformações. Desse modo, ao reconhecer as práticas culturais como práticas significativas associadas ao seu contexto de surgimento, notamos que suas afetações e contingências dizem também de um cenário de reajustamento das relações entre as instituições sociais. Nele, as produções culturais são atravessadas por diversas instituições, estabelecendo formas de contato, como é o caso, por exemplo, da produção do grupo *Ilê Aiyê*, que vem associada ao padrão estético do candomblé, usando suas referências culturais na composição de suas produções. Ainda no decurso dessas emissões, tenta-se apregoar a contribuição que as práticas culturais podem trazer à aproximação e restauração dos laços entre os grupos sociais e determinadas instituições ao citar a relação entre a Polícia Militar do Rio de Janeiro e o grupo *Aforregae* e tentar instaurar uma relação semelhante entre a Polícia Militar de Recife e o grupo *Faces do Subúrbio*.

Dessa forma, vemos que, no desenrolar das emissões, Regina Casé atribui grande relevância ao potencial que as práticas teriam de reorganizar os elementos ambientais e alterar o curso das ações empreendidas pelos moradores de dessas regiões. Não são raras as vezes em que ela dá destaque aos elementos que compõem as formas de vida locais e às atitudes dos moradores daquelas regiões — especialmente, artistas — como forma de contrapor às representações sociais arraigadas. Exemplo disso ocorre quando Regina Casé mostra, por meio das imagens e da fala dos moradores, que as regiões são “tranquilas” e marcadas pelo prosaico, pelo comum; e também quando ela afirma, durante o relato do entrevistado sobre sua trajetória rumo ao sucesso, que ele “nunca fez nada de errado”, traduzindo, com isso, o valor do entrevistado, através de suas ações.

Já o poder do engajamento cultural de alterar o curso das ações aparece, especialmente, quando a apresentadora apregoa o afastamento de situações de violência e desemprego. Ela também defende a relevância das práticas porque elas oferecem oportunidades de geração de renda e progresso material.

Além disso, ao valorizar as práticas e sua capacidade de difusão através de ações táticas de inscrição, observar a fala de grupos sociais e indivíduos ressonando em seu interior e aponta-las como participantes do processo de recuperação da autoestima e reconstrução do lugar social de determinados grupos, acaba-se também por conferir valor às práticas pelas ações que elas seriam capazes de engendrar. Com isso, Regina Casé dá ênfase à ação e, por conseguinte, aos indivíduos, reconhecendo neles o potencial de realizar significativas mudanças sociais.

Reforçando essa visada, Regina Casé adota uma postura propositiva, na qual ela busca interferir nos esquemas de relacionamento social ao indicar modos de pensar e agir no contato com os diversos espaços e moradores da cidade. Nessa atuação, ela incita os telespectadores a agirem de modo diferenciado junto dos moradores de regiões de periferia e os convida a participarem de ONGs e projetos sociais para “fazerem a sua parte”. Assim, Regina Casé confia na ação individual como capaz de promover soluções e gerar alterações substantivas nas condições de vida locais. Dessa forma, ela não só busca instaurar novos padrões de ação através do estímulo ao engajamento em atividades culturais, como vê no indivíduo a possibilidade de rearranjar as relações intersubjetivas.

Conclusão

Ao retomarmos nosso problema de pesquisa — qual seja, *como as práticas culturais dos moradores de regiões consideradas periféricas são tratadas no projeto Central da Periferia, que tipo de valor é atribuído a essas práticas culturais e quais são os critérios de valorização que alicerçam a legitimidade e a singularidade dessas práticas na interação dos seus praticantes?* — e olharmos para o percurso realizado durante a análise do objeto de estudo, deparamo-nos com certas revelações advindas de nossa leitura e também com algumas questões que nos apontam para outras frentes de pesquisa.

Pontuamos que o surgimento das emissões analisadas está intimamente ligado a um cenário contemporâneo de instabilidade e modificação dos lugares estabelecidos, tanto no que tange a posturas institucionais, quanto na dinâmica interacional dos grupos de interlocutores. Tal cenário é marcado pelo fortalecimento de determinadas instituições sociais, umas em face das outras, de modo que se tem processado um rearranjo de suas formas de atuação e do lugar ocupado por elas na vida social. Aliás, essas afetações não acontecem somente enquanto alterações externas às instituições, mas atravessam também seu interior, promovendo, com isso, uma nova configuração dos modos internos de funcionamento.

Nesse quadro, a mídia surge como uma instituição forte que faz mover o lugar de outras instituições, ao mesmo tempo em que imprime sua força ao participar dos processos interacionais. Tal reconfiguração de posicionamentos institucionais e suas implicações no nível das interações são percebidas a partir da relação estabelecida entre mídia e cultura, revelada na análise de nosso objeto de estudo. Observamos que a cultura se mostra tensionada no que se refere aos critérios de valorização das práticas culturais emergentes e a midiatização aparece como uma processualidade que atravessa as relações interinstitucionais e interpessoais, reconfigurando os modos de fazer e elaborando novas formas de interação social.

Essas afetações podem ser notadas, especialmente, pela busca por novos atores para dizerem da dinâmica social (como os moradores das regiões consideradas periféricas) e de novos conhecedores (artistas expoentes dessas novas produções). No decurso das emissões, tais conhecedores — Riachão, Leandro Lehart, Luiz Melodia, Nelsinho Rodrigues, entre outros — aparecem para caracterizar seus gêneros de

inserção, pontuar o valor e relevância das práticas emergentes e também para avaliar a inscrição de seu gênero e suas produções no panorama cultural brasileiro.

No interior das emissões analisadas, as tensões socioeconômicas presentes nesse quadro de reposicionamento dos lugares sociais se exprimem sob novas formas, alternativas e complementares ao viés do embate entre classes. Ou seja, essas tensões inscrevem-se na cultura e passam a ser compreendidas através de outros esquemas de configuração das relações sociais: elas se traduzem nos processos sociais de atribuição de valor às práticas culturais.

Assim, o embate sobre o valor cultural das práticas se sustenta a partir da compreensão de que, sendo os critérios de valorização resultado de construções sociais, eles são passíveis de revisão. Apresenta-se, com isso, uma série de argumentos que apontam para o caráter sociocultural desses critérios (afirmando-os como associados ao preconceito racial, ao apagamento de determinadas regiões do país do cenário cultural ou mesmo ao obscurecimento de certas práticas por conta da origem social de seus praticantes), contrapondo-os a perspectivas que destacam a relevância dessas práticas a partir de suas características, como, por exemplo, a capacidade que elas teriam de revelar novas perspectivas e configurações para os problemas sociais.

Todavia, a construção do valor dessas práticas nas emissões não segue a mesma trajetória nem se sustenta da mesma maneira nas falas dos interlocutores. 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 se 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 em algumas emissões), reforça-se o potencial simbólico e referencial contido nelas. E 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.

Essa referencialidade das práticas no cotidiano, nas formas de vida e nos modos de ser e estar no mundo aparece, com bastante destaque, quando Regina Casé e seus entrevistados ressaltam o caráter expressivo dessas práticas.

Esse elemento constituinte das práticas é de suma importância porque ele traz à tona o caráter ordinário das formas de vida locais e veicula outras perspectivas para se compreender a conformação local dos problemas e conflitos sociais. Diante do cenário trazido pela emissão, no qual se apregoa a importância de se olhar para os novos interlocutores que vêm se inscrevendo na cena pública, dar voz a esses atores contribui para a viabilização desse projeto de pluralidade discursiva.

Assim, quando são apresentadas as produções emergentes, esses sujeitos acenam para outras formas de representação de seu grupo social. O choque derivado dessa emergência de novas maneiras de se olhar para o social se faz, inclusive, refutando muitas das representações acionadas pela própria apresentadora (conforme podemos observar nos itens nos quais tratamos dos desencaixes da interação). Além disso, no decorrer das emissões, o discurso das práticas e a fala de seus praticantes em entrevistas se opõem e colocam em xeque uma série de compreensões acionadas pelos artigos e comentários dos leitores nos sites e impressos publicados à época da exibição do quadro (Capítulo I).

Vale ressaltar que grande parte das tematizações de questões locais é feita a partir da apresentação das práticas e da adoção de suas perspectivas na configuração dos temas. Entretanto, a pontuação desses temas e a organização final da narrativa da emissão é resultado da atuação da apresentadora. Dessa forma, notamos que, nesse esforço de configurar os temas e questões sociais apresentadas, Regina Casé resvala para uma forma discursiva que apresenta não só os temas, mas também as possíveis “soluções” e “padrões de ação” a serem adotados nessas circunstâncias. Com essa

postura, a apresentadora acaba por circunscrever e direcionar o leque de opções, restringindo, em alguma medida, o horizonte de possibilidades trazido pelas configurações alternativas propostas por seus entrevistados.

Somado ao valor expressivo, outros elementos (como a emoção como forma de mediação, a midiaticização que atravessa os processos produtivos e o acesso, o presenteísmo das práticas e o envolvimento coletivo) que compõem essas práticas vêm afirmar sua constituição diversa e referenciar o papel desses elementos na sua conformação final.

Percebemos também que, ao expor as diferentes características que compõem as práticas culturais e o atravessamento do contexto e do ambiente na sua constituição, o programa acaba por lançar luz sobre o processo produtivo e o modo de acesso. Ao mostrá-los, a emissão rechaça a ideia de que as práticas apresentadas são “naturais”, “espontâneas”, sem nenhum refinamento ou sem qualquer tipo de elaboração (conforme apontam os comentários dos leitores e os artigos citados no Capítulo I). Ao contrário disso, afirma-se a existência de uma infraestrutura de produção e uma cadeia produtiva reticular que lhes dá origem. Com isso, reforça-se caráter coletivo dessas práticas tanto na fase da produção, quanto no momento do acesso; e, mais do que isso, não os separa, pois trata o momento da vivência e acesso como dotado de poder constituidor da prática mesma.

Diante disso, o programa conduz à compreensão de que a constituição diversa dessas práticas permite que elas consigam burlar os esquemas de avaliação tradicionais e externos a elas. Exemplo disso é o abandono da mensuração do sucesso a partir da “tiragem de cópias”, posto que sua distribuição se faz através de um sistema alternativo de circulação, tomando por termômetro da relevância do artista e de sua produção o engajamento do público no palco, a quantidade de shows realizadas por mês, a popularidade de suas produções junto aos moradores da região e o aparecimento em mídias tradicionais (em shows, em participações em programas de tevê ou mesmo ao ter sua produção como música de toque do celular de alguma celebridade).

Além disso, a emissão faz alusão ao quadro de instabilidades acima referido ao instituir novos conhecedores para avaliarem as práticas apresentadas, convocando especialistas próprios, conhecedores internos às práticas e seus respectivos gêneros (como os já citados Riachão, Leandro Lehart, Luiz Melodia, Nelsinho Rodrigues, etc.), em detrimento dos especialistas de outros sistemas de avaliação.

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. O lugar da mídia se mostra permeado por ambiguidades, pois, assim como as demais instituições sociais, ela sofre afetações e tensões do contexto atual. Dessa forma, sua fala é atravessada por esse cenário diversificado e conflituoso, no qual emergem novos atores sociais e suas respectivas formas de contemplar as relações sociais.

Compreendemos também que esse programa, associado ao conjunto de produções anteriores empreendidas por Regina Casé em que o traço do humor aparece de modo bem mais incisivo — ou mesmo às demais produções midiáticas que têm tratado as formas de vida nessas regiões sob o enfoque da violência, da criminalidade e do tráfico de drogas —, marca um ponto de inflexão: no projeto *Central da Periferia*, Regina Casé se vale do humor e da simpatia para imprimir dinâmica nas interações ou ajustar posicionamentos, mas a abordagem geral da emissão é mais reflexiva sobre o lugar social desses grupos de entrevistados e suas respectivas práticas.

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. Destarte, 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 — e situa-o entre as questões pungentes de nossa época.

De modo mais sistemático, podemos dizer que essa pesquisa nos aponta três fenômenos: (1) a existência de um cenário no qual se processa a revisão dos critérios de valorização e legitimação das práticas culturais e quais elementos são válidos para lhes atribuir valor; (2) um contexto de mobilidade das instituições e, portanto, das autoridades, no qual a mídia dá a ver novos atores, instâncias e grupos sociais e auxilia na consolidação deles (e de si mesma) como participantes dos processos de valorização das práticas; (3) o reconhecimento e a valorização dos praticantes e seu grupo social a partir do valor conferido às suas práticas culturais, fortalecendo, com isso, seu lugar na reivindicação de diferentes posições no cenário social mais amplo.

A partir desse quadro, nossa pesquisa aponta necessários desdobramentos em duas novas frentes de estudos: uma análise mais focada no processo produtivo e no momento de acesso dessas práticas, buscando apreender a dinâmica que as rege e lhes dá vida; e, uma outra linha, na qual se pretende explorar os desdobramentos das práticas culturais como forma de inserção social, de ocupação de outros lugares, inclusive no mercado formal de trabalho. Portanto, ao vislumbramos novas possibilidades de pesquisa, podemos dizer que essa tese, ao mesmo tempo em que revela elementos desse cenário contemporâneo, aponta para a necessidade de continuar pesquisando o tema da emergência das práticas culturais contemporâneas, os processos sociais que lhes dão origem e a relação entre elas e o destino social desses novos produtores culturais.

Bibliografia

- ALVITO, Marcos. Um bicho-de-sete-cabeças. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.181-208)
- BARBOSA, Andréa. Periferia, cinema e violência. *Revista Sexta Feira*. São Paulo, n° 8. p.205-211, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998.
- BRAGA, José Luiz. Sobre “mediatização” como processo interacional de referência. In: XV Encontro da Compós, Bauru, 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_446.pdf
- _____. Lugar de Fala - como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. In: PPG Comunicação Unisinos. (Org.). *Mídias e Processos Socioculturais. Mídias e Processos Socioculturais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000. (p. 159-184).
- BURGOS, Marcelo Baumann. Dos parques proletários ao favela-bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.25-60)
- CANCLINI, Néstor-Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ,2008.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- _____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Ed.Illuminuras, 2003.
- CARNEIRO, Maria Teresa; ROCHA, Emerson. Do fundo do buraco: o drama social das empregadas domésticas. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.125-142)
- CASTELLS, Manuel. Inovação, liberdade e poder na era da informação. In: MORAES, Denis (Org.). *Sociedade mediatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006 (p.225-231)
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Coleção Rumos da cultura moderna, 1986.

CECCHETTO, Fátima R. Galeras *funk* cariocas: os bailes e a constituição do *ethos* guerreiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.145-166)

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

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

CHALVON-DEMERSAY, Sabine. Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée. *Réseaux*, Paris, v.29, n.165, p.183-214, 2011.

_____. La confusion des conditions : une enquête sur la série télévisée *Urgences*. *Réseaux*. Paris, n.95, p. 237-283, 1999.

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

CRUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte, 2004.

CRUZ, Márcia Maria da. *Vozes das favelas na internet: disputas discursivas por estima social*. 2007. 153f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social)— Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

CYMBALISTA, Renato. O lugar aonde as pessoas chegam antes da cidade. *Revista Sexta Feira*, n.8, p.44-50, 2006.

D'ANDREA, Tiarajú. Visões de Paraisópolis: violência, mídia e representações. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n.8, p. 85-98, 2006.

DAYRELL, Juarez; G. GOMES, Nilma. A juventude no Brasil. (p.1-25). Disponível em:

http://www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=35&Itemid=32 (Acessado dia 16 de novembro de 2007)

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif?. In: *Michel Foucault philosophe: Rencontre Internationale*, Paris, 9 a 11 Janeiro de 1988. Paris: Du Seuil, 1989.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

FRANÇA, V. R. V. ; SIMOES, P. G. Rádio Favela: um outro lugar de fala. In: Vera Regina Veiga França. (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (p. 221-241).

FREITAS, Lorena. A instituição do fracasso: a educação da ralé. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.281-304)

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

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

GOMES, Itânia. *Efeito e Recepção*. Rio de Janeiro, E-papers: 2004.

GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. *Le savant et le populaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

GUIMARÃES, César; SILVA, Regina H.A. Você está na favela. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/gris/biblioteca/artigos/voce-esta-na-favela.pdf/view> (acessado dia 12 de novembro de 2007)

HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*. Boston, Beacon:1961.

_____. *La Culture du Pauvre*. Paris, Les Éditions Minuit: 1970.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed.34, 2003.

IANNI, Octávio. Globalização: novo paradigma das ciências sociais. *Revista Estudos Avançados* (8), São Paulo, n. 21, p. 147-163, 1994.

ILLOUZ, Eva. *Oprah Winfrey and the glamour of misery*. New York: Columbia University press, 2003.

JARDIM, Fabiana; PASSIANI, Enio; FRUGÓLI JÚNIOR, Heitor; SCHRITZMEYER, Ana L.P.BRAVARELLI, José E.; MESQUITA NETO, Paulo de. Seis vezes periferia (verbetes). *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n.8, p.212-244, 2006.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. ULUP, L. (Orgs.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2001 (p.17-66)

KAHN, Richard; KELLNER, Douglas. New Media and Internet Activism: From the 'Battle of Seattle' to Blogging. *New Media Society*, Los Angeles, n.6, p. 87-95, 2004.

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

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

MAFRA, Clara. Drogas e Símbolos - redes de solidariedade em contextos de violência. In. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos.(Orgs.).*Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.277-298)

MAGNANI, José G. Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana. (entrevista). *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n.8, p. 30-43, 2006.

MAIA, R. C. M. Dos dilemas da visibilidade midiática para a deliberação pública. In: XI Reunião Anual da Compós. Brasília, 2002. Disponível em: <http://e-groups.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Rousiley.pdf>

_____. Democracia e a Internet como esfera pública virtual: aproximando as condições do discurso e da deliberação. In: Congresso Internacional "Internet, Democracia e Bens públicos". Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Rousiley2001.pdf> .

MAIGRET, Éric. Après le choc cultural studies. In MAIGRET, E.; MACÉ, E. (orgs). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Colin, 2005. (p.17-40)

MARQUES, Eduardo; TELLES, Vera; MIRAGLIA, Paula; MONTES, Maria L. (debate) Pobreza e criminalidade. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n.8, p.100- 130, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Saberes hoy: disseminaciones, competencias transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación*. Madri, n. 32, p.17-34, 2003.

_____. La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergência de lo popular. *Estudios sobre las culturas contemporâneas*. Colima, Ano/Vol. I, n. 003, p.45-69, 1987.

_____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. (p.51-79)

MORAES, Denis. A tirania do fugaz: mercantilização e saturação midiática. In: MORAES, Denis (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. (p.33-49)

MOREIRA, Fayga Rocha. *Mídias, Subjetividade e Terceiro Setor: a comunicação como problema social em favelas cariocas*. 2007. 119f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. ULUP, L. (Orgs.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2001. (p.45-103)

MATTOS, Patrícia. A dor e o estigma da puta pobre. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.173-201)

MV BILL. Palestra no Seminário: Os futuros possíveis das favelas e da cidade no Rio de Janeiro. Observatório das Favelas do Rio de Janeiro, outubro de 2003. Transcrição publicada em Debates. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro, Ed. Senac Rio, [x]Brasil: 2005. (p.144-155)

NUSSBAUM, Martha. Les émotions comme jugements de valeur. In: PAPERMAN, P.;

OGIEN, R. (dir.). *La couleur des pensées*. Raison Pratiques, Paris, v.6, p.19-32, 1995.

OLIVEIRA, Israel José de. *Do antropológico ao antropofágico: Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto*. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

OLIVEIRA, Jane; MARCIER, Maria H. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.61-114)

OROZCO, Guillermo Gómez. Comunicação social e mudança tecnológica: um enário de múltiplos desordenamentos. In: MORAES, Denis (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. (p. 81-98)

ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, 2009.

PANDOLFI, Dulce; GRYNSZPAN, Mario (Orgs.). *A favela fala: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro, Ed. FGV: 2003.

PARRA, Henrique. O escorpião, o sapo e a economia contra a política. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n° 8, p.75-81, 2006.

PEDLER, E.; ETHIS, E. La légitimité culturelle en questions. In: LAHIRE, Bernard (dir.). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu-Dettes et critiques*. Paris: La Découverte, 2001. (p.179-229)

PRADO, Débora Figueiredo Barros do. *A atuação internacional dos governos locais via rede: o caso da Mercocidades e do Programa URB-AL Rede 10*. 2009. 240f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

QUÉRÉ, Louis. La situation toujours négligée ?, *Réseaux*, Paris, v. 15, n. 85, p.163-192, 1997.

REVISTA SEXTA-FEIRA. Rio de Janeiro: Ed.34, 2006.

RIBEIRO, Gustavo L. A criação da “periferia” brasiliense: do concreto geral ao modernista. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n. 6, p.52-61, 2006.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral: sobre o racismo na ralé. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.353 -383)

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

SILVA, Jailson de Souza. Um espaço em busca de seu lugar: a favela para além dos estereótipos. 2002. Disponível em <[http:// www.iets.inf.br/acervo/Artigos.htm](http://www.iets.inf.br/acervo/Artigos.htm)> Acesso em 10 set. 2004.

_____, BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2005.

SILVA, Regina H.A.; SOUZA, Cirlene C. Múltiplas cidades: entre morros e asfaltos. In: GUIMARÃES, César (Org.) *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002. (p.147-164)

SODRÉ, Muniz. Eticidades, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Denis. *Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. (p.19-31)

SOUZA, Jessé. Como é possível perceber o Brasil contemporâneo de modo novo? In: SOUZA, Jessé. (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.103-122)

_____. A má fé da sociedade e a naturalização da ralé. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011. (p.385-431)

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TAYLOR, Charles. Le langage et la nature humaine. In :_____. *La liberté des modernes*. Paris: Presse Universitaires de France, 1997. (p.21-66)

THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995. (p.165-215)

_____. A nova visibilidade. *Revista Matrizes*. São Paulo, v.1, n.2, p.15-38, 2007.

TRAVASSOS, Sonia. Capoeira e alteridade: sobre mediações, trânsitos e fronteiras. In:

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.167-180)

VALLADARES, Lícia do Prado. A gênese da favela carioca. *RCBS*, São Paulo, v.15, n°44. p. 5-34, 2000.

_____. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

VERÓN, Eliseo. Il est là, je le vois, il me parle. *Réseaux*. Paris, v. 4, n.21, p,71-95, 1986.

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n. 8, p.19-29, 2006.

_____. Texto de divulgação: Central da Periferia. 2006. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CFAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.overmundo.com.br%2Fdownload_banco%2Fcentral-da-periferia-texto-de-divulgacao&ei=Lh01UNyRMIWi8AS-v4DIDQ&usq=AFQjCNFGD1moc5K0UGMa4xLvTBYYt_yDNQ

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

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

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. Crime, medo e política. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos.(Orgs.).*Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.209-232)

_____.; ALVITO, M. Introdução. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.).*Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. (p.7-24)

Artigos publicados em jornais

ABRAMO, Bia. Um Brasil legal demais em “Central da Periferia”. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 16 de abril de 2006.

_____.Um tapa na televisão. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 24 de dezembro de 2006.

BARTOLOMEI, Marcelo. Programa de Regina Casé mostra "ações legais" da periferia. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 2 de abril de 2006.

BEIRÃO, Nereide. A TV sobre o morro. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 26 de novembro de 2006.

_____.Antecipando o pé na jaca. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 5 de novembro de 2006.

_____. Pobres em dinheiro, ricos em cultura. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 23 de abril de 2006.

CARRIELO, Rafael. Estudos analisam inclusão "na marra" de periféricos. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 14 de dezembro de 2006.

FARIA, Ângela. Pobreza rima com nobreza. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 23 de dezembro de 2006.

MACHADO, Daniela Mata. Caras e Bocas. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 de dezembro de 2006.

_____.Caras e Bocas. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 27 de setembro de 2006.

_____.Caras e Bocas. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 1 de julho de 2006.

NEVES, Lucas. Com 3 programas no ar, Regina Casé quer voltar à ficção. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 13 de agosto de 2006.

REIS, Sergio Rodrigo. Alô, comunidade!. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 17 de maio de 2006.

JORNAL ESTADO DE MINAS. ...E antropóloga também!. EM Cultura. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 14 de outubro de 2007.

SILVA, Adriana Ferreira. Casé desbrava a cultura da periferia. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 31 de dezembro de 2006.

Artigo em revista

MENDONÇA, Martha. Mais uma da Regina Casé. *Revista Época*. N. 411. Publicada em 31 de março de 2006.

Artigos publicados em sites

AZEVEDO, Reinaldo. A crença na “cultura da periferia” é coisa de gente com miolo mole. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/veja-9-na-revista-desta-semana-identifico-antropologia-maldade/>. Publicado em 5 de dezembro de 2007.

_____. Assim não dá. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/assim-nao/> Publicado em 6 de agosto de 2007.

FERREIRA, Xikito Affonso. O erudito, o popular e a telinha. Disponível no site www.observatoriodaimprensa.com.br. Publicado em 08 de junho de 2006.

RODRIGUES, Gisele. Exclusão não é “fantástico”. Disponível no site: www.observatoriodaimprensa.com.br Publicado em 21 de novembro de 2006.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Programa de Regina Casé mostra ‘ações legais’ da periferia. Disponível no site: www.observatoriodaimprensa.com.br Publicado em 4 de abril de 2006.

ZEGAIB, Aniz Tadeu. O declínio do povo brasileiro. (Comentários dos leitores). Disponível no site www.observatoriodaimprensa.com.br Publicado em 10 de abril de 2006.

Sites consultados

www.4shared.com

www.afroreggae.org

www.anf.org.br

www.cufa.org.br

www.favelatemmemoria.com.br

www.ferrez.blogspot.com

www.mvbill.com.br

www.negagizza.com.br

www.orkut.com

www.rocinha.org.br

www.vivafavela.com.br

Referências do *corpus*

MINHA PERIFERIA. Minha Periferia: Morro do São Carlos, no Rio de Janeiro. 10'28". Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695638-15607-168,00.html>. Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____.Bucheça mostra o morro do Coronel. 9'33". Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695909-15607-168,00.html>. Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____.Douglas Silva apresenta sua periferia. 9'38".Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695624-15607-168,00.html>. Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____.Elza Soares volta às origens. 6'16". Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695584-15607-168,00.html>. Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Mc Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé. 9'01". Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695600-15607-168,00.html>. Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Minha Periferia. 10'02''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL696296-15607-168,00.html>.
Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Minha Periferia: gente que faz arte. 7'06''. Disponível em:
<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM473391-7823-MINHA+PERIFERIA+GENTE+QUE+FAZ+ARTE,00.html> Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Minha Periferia: hip-hop no Morro da Madureira. 7'52''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL696234-15607-168,00.html>.
Acessado em 8 de novembro de 2008.

MINHA PERIFERIA. Minha Periferia: mudanças sociais por meio da cultura. 8'22''. Disponível em: <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM458146-7823-MINHA+PERIFERIA+AS+MUDANCAS+SOCIAIS+POR+MEIO+DA+CULTURA,00.html> . Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Minha Periferia: Tiago Martins na favela do Vidigal. 9'09''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695560-15607-168,00.html> .
Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Minha Periferia: uma campeã da Vila João. 9'20''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL696269-15607-168,00.html>.
Acessado em 8 de novembro de 2008.

MINHA PERIFERIA. O batuque das periferias. 7'18''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695656-15607-168,00.html>.
Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Periferia digital. 6'03''. Disponível em:
<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM484650-7823-PERIFERIA+DIGITAL,00.html> Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Popó apresenta a Baixa de Quintas. 8'33''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695888-15607-168,00.html>.
Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Regina Casé mostra a cultura da periferia. 6'12''. Disponível em:
<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM436942-7823-REGINA+CASE+MOSTRA+A+CULTURA+DA+PERIFERIA,00.html> . Acessado em 8 de novembro de 2008.

_____. Surfistas de Fortaleza. 9'47''. Disponível em:
<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL696223-15607-168,00.html> .
Acessado em 8 de novembro de 2008.

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

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

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

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