

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

GUACIARA BARBOSA DE FREITAS

A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E PERIFERIA:
Um estudo sobre o projeto *Central da Periferia* da TV Globo

SÃO LEOPOLDO

2011

Guaciara Barbosa de Freitas

A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E PERIFERIA:

Um estudo sobre o projeto *Central da Periferia* da TV Globo

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado

São Leopoldo
2011

Dados para catalogação na fonte
Bibliotecária: Adélia de Moraes Pinto CRB-2 892

F862r Freitas, Guaciara Barbosa de.
A relação entre mídia e periferia: um estudo sobre o projeto da central da periferia da TV globo. / Guaciara Barbosa de Freitas. — São Leopoldo, 2011.
252 f.
Impresso por computador (fotocópia).
Orientador: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado.
Tese (Ciência da Comunicação) — Universidade do Vale do Rio Sinos – UNISINOS, 2011.

1. Mídia. 2. Periferia. 3. Central da periferia. 4. Movimentos sócios ambientais. I. Título.

CDD: 302.23

Guaciara Barbosa de Freitas

A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E PERIFERIA:

Um estudo sobre o projeto *Central da Periferia* da TV Globo

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Tese aprovada em 08 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa – UNICAP

Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher – UFPA

Profa. Dra. Miriam de Sousa Rossini – UFRGS

Prof. Dr. Ronaldo Cesar Renn – UNISINOS

Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado – UNISINOS

*Para minha avó Cassilda Pereira Barbosa,
que fez do sabugo de milho a caneta e da bacia de roupa, o papel.*

AGRADECIMENTOS

Deus preparou uma reserva de bênçãos muito especiais para me enviar durante a realização do doutorado. E todas elas chegaram até mim por meio das pessoas a quem agradeço aqui. Minha gratidão por tudo o que elas fizeram por mim é tão imensa quanto a felicidade de ter um sonho realizado.

Joecy Regina Barbosa de Freitas, Adilson Pereira de Freitas e Christian Barbosa de Freitas, minha mãe, meu pai e meu irmão, muito amados, formam o trio de ouro da minha existência. A generosidade e o amor de meu mano fizeram com que ele adiasse seu sonho para me ajudar a realizar o meu. Minha avó Cassilda Pereira Barbosa, uma mulher simples e sábia, mesmo sem entender bem o que é um doutorado, todos os dias pediu a intersecção de Santo Antonio de Alenquer, para eu conseguir vencer.

Luís Flávio Maia Lima, com quem casei no meio do doutorado, mostrou ao longo dos últimos dois anos, que o melhor companheiro do mundo existe sim: é ele. O amor, a paciência e a solidariedade desse grande homem foram fundamentais para mim.

Otacílio Amaral, Aline Cruz, Lúcia Felgueiras são os amigos que me deram força desde o início da jornada, ainda em Belém. A família de Sônia, Marquinho e Marcos me deu acolhimento e afeto na Porto Alegre dos primeiros 45 dias. Dirlei Couto, a preletora que conheci na Seicho-No-Ie, tornou-se a amiga para todas as horas. A família de 'seu' Saul, antes apenas um vizinho, tornou-se a minha família gaúcha. Dona Neusa, 'seu' Orly e Luana, meus vizinhos de prédio, provaram que a solidariedade resiste nas grandes metrópoles. Porto Alegre fez jus ao nome que tem.

E o que dizer da UNISINOS? Desde 1998 sonhei em estudar nessa Universidade e nem mesmo nos meus sonhos era tão bom quanto foi na realidade. Agradeço a bolsa da CAPES, a mim concedida via PROSUP. Também agradeço aos colegas da turma multicultural que formamos.

Agradeço a Marlon Calza, então estudante da turma de mestrado, pelos momentos de diálogos descontraídos e divertidos.

Na UNISINOS encontrei professores brilhantes que me mostraram o quanto a humildade está próxima da sabedoria. Conheci a sabedoria e a generosidade incentivadora de Christa Berger, Antonio Fausto Neto, José Luiz Braga, Jiani Bonin, Jairo Ferreira e Pedro Gomes.

Agradeço especialmente ao professor Fausto Neto pela solidariedade e ajuda.

A equipe do PPGCOM da UNISINOS, coordenada por Cinara é muito mais do que competente. Faço um agradecimento especialíssimo à Lílian, funcionária desta secretaria.

Agradeço ao meu orientador, Alberto Efendy Maldonado, que com sua firmeza, competência e inteligência, me conduziu durante o percurso acadêmico do doutorado e me incentivou para transcender os obstáculos.

O grupo de pesquisa PROCESSOCOM com todos os seus integrantes se constituiu em um espaço a mais de aprendizado.

Agradeço às contribuições dos professores Miriam Rossini e Ronaldo Henn, na banca avaliadora de qualificação da tese.

O doutorado, além de tudo, me deu o grande amigo Frederico Tavares, que será meu amigo por toda a vida. Sem meu ‘fiel escudeiro’ essa jornada não teria a beleza que teve do início ao fim.

Entre esses amigos que nunca nos faltam, agradeço à família de Josilene e Afonso Braga, à ‘dona’ Helena, à Juci e Sabino, à Vitória (Filha), ao Tobias e ao Abel.

Sem as agulhas, as mãos e a bondade de Akemin Arakawa, as dores no corpo teriam sido insuportáveis. Muito obrigada, amiga.

Sou grata ao professor Edinaldo Feitosa, diretor do Instituto Federal do Pará - Campus Castanhal, e aos demais colegas de instituição.

Agradeço muito à colega jornalista Silvia Santos, que me ajudou em Recife, com os contatos para a pesquisa de campo.

Muito obrigada aos componentes do AfroReggae, ao *rapper* Zé Brown, ao DJ Zenildo Fonseca, à Carla Galdino e ao Nuno Godolphim, pelas entrevistas concedidas e à Rede Globo de Televisão, que cedeu-me através do Globo Universidade, algumas edições dos programas analisados.

Por fim, agradeço à equipe da biblioteca do Núcleo de Altos Estudos Avançados da Amazônia (NAEA) da Universidade Federal do Pará, Rosângela, Ruthane, Everton e Misilvânia, que se solidarizaram com a minha etapa final de trabalho.

*... E ali, logo em frente, a esperar pela gente o futuro está.
E o futuro é uma astronave, que tentamos pilotar.
Não tem tempo, nem piedade,
Nem tem hora de chegar.
Sem pedir licença muda a nossa vida
E depois convida a rir ou chorar.*

(Vinícius de Moraes e Toquinho)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADA - Amigos dos Amigos

BNH - Banco Nacional de Habitação

BOPE - Batalhão de Operações Especiais

CBCB - COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO

CCWS - Centro Cultural Wally Salomão

CDD - Cidade de Deus

CESeC/UCAM - Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Cândido Mendes

COHAB - Companhia de Habitação Popular

CONCINE - Conselho de Cinema

CPC - Centro Popular de Cultura

CTG - Centro de Tradições Gaúchas

CUFA - Central Única das Favelas

CV - Comando Vermelho

FCB - Fundação do Cinema Brasileiro

FEBEM – Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

GCAR - Grupo Cultural AfroReggae

IBASE - Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas

IBAV - Instituto Brasileiro de Audiovisual

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ISER - Instituto de Estudos Superiores da Religião

NAEA - Núcleo de Altos Estudos Avançados da Amazônia

ONGs - Organizações Não Governamentais

PCC - Primeiro Comando da Capital

PM - Polícia Militar do Estado

PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura

PRONERA - Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária

PROUNI - Programa Universidade para Todos

S.E.T.U.P. - Social Exclusion, Territories and Urban Policies

SBT - Sistema Brasileiro de Televisão

TC - Terceiro Comando

TCP - Terceiro Comando Puro

UNE - União Nacional dos Estudantes

UN-HABITAT - Programa das Nações Unidas para os Assentos Humanos

RESUMO

A tese apresenta a análise de um conjunto de programas da série *Central da Periferia*, exibida entre os anos de 2006 e 2008, na TV Globo. Compreendem-se os programas na sua dimensão produtiva televisiva e sociocultural, constituinte da realidade social. Por essa razão ingressa-se na espessura das mediações socioculturais, com o objetivo de caracterizar aspectos da relação entre mídia e periferia. Dessa maneira, o percurso metodológico põe em diálogo as narrativas televisivas construídas nos episódios analisados e as vozes do contexto *sociocomunicacional* ao qual se referem tais narrativas. Considera-se que parte do discurso midiático constrói a sua retórica obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo e dessa forma, a mídia oferta seu próprio significado de cultura-produto de “periferia”. Entretanto, no contraponto desse processo, constata-se que o tipo de organização e mobilização social articuladas pelos movimentos, identificados como *sociocomunicacionais*, interfere na delimitação das condições em que se realiza a operação de elaboração de sentidos sobre a periferia e suas produções culturais, artísticas e comunicacionais. Argumenta-se que nesse processo, os atores sociais da periferia negociam com o sistema midiático por meio de estratégias e táticas que revelam sua “arte de fazer” produtos culturais e comunicacionais, segundo um modelo diferente do que é imposto de “cima para baixo” pela mídia comercial hegemônica. Comprova-se, nesses fluxos culturais de negociação, a força do aprendizado construído na periferia, sobre um *saber fazer comunicativo*, antes restrito ao campo da comunicação midiática, provocando um processo de empoderamento capaz de causar deslocamentos significativos na estrutura do sistema de poder.

PALAVRAS-CHAVE: Mídia. Periferia. *Central da Periferia*. Movimentos *sociocomunicacionais*.

ABSTRACT

This thesis presents the analysis of a set of episodes of *Central da Periferia*, a TV series displayed by TV Globo from 2006 until 2008. These episodes must be understood based on their productive, televised and socio-cultural dimensions, which are part of the social reality. Therefore, this study gets into the thickness of the socio-cultural mediations in order to characterize aspects of the relation between media and slum. This way, the methodological course establishes a dialogue between the televised narratives constructed in the analyzed episodes and the socio-communicative context voices. A part of the mediatic discourse perform its rhetoric following specificities that are inscribed in consumption social logic, due to this, the media offers us its own meaning of “slum” culture/product. On the other hand, the kind of social organization and mobilization articulated by the groups known as *socio-communicative* interferes with the delimitation of the necessary conditions to realize the meaning production process on the slum and its cultural, artistic and communicative outputs. In this process, the slum *social actors* negotiate with the mediatic system through strategies and tactics that reveal these actors’ ‘art of make’ cultural and communicative products, which differs from the imposed pattern of the commercial and hegemonic media. These negotiation cultural fluxes prove the slum learning force and communicative know-how, what seemed to be restricted to the mediatic communication area, and now points to the beginning of a *powering* process, that is able to arouse meaningful displacements in the power system structure.

KEY WORDS: Media. Slum. *Central da Periferia*. Socialcommunications Movements.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 FAVELA: A CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR E SUAS SIGNIFICAÇÕES	19
2.1 A DESIGNAÇÃO DO LUGAR DE SEGREGAÇÃO	21
2.1.1 Favela carioca – relatos sobre a origem e alguns sentidos.....	27
2.2 A FAVELA ARTICULA TELA E RUA COM OS MOVIMENTOS <i>SOCIOCOMUNICACIONAIS</i> . O CASO AFROREGGAE.....	34
2.2.1 Estrutura e ações da organização – o delineamento de um perfil sociocomunicacional	37
3 OS CAMINHOS QUE LEVAM O AUDIOVISUAL À PERIFERIA: DO CINEMA NOVO AO PÓS-CINEMA DA RETOMADA.....	46
3.1 QUE PERIFERIA SE REVELA NA ESTÉTICA <i>CINEMANOVISTA</i> ?.....	51
3.1.1 Realidade, abstração, motivações políticas e distância do público	53
3.2 A PERIFERIA NO <i>CINEMA DA RETOMADA E NA PÓS-RETOMADA</i> : GÊNERO E MOVIMENTO	60
3.2.1 A preparação do terreno para o cinema de favela e o cinema de periferia.....	63
3.2.2 O dito e mal dito cinema de favela	65
3.2.3 Cinema de periferia, um germe de transformação?.....	75
4 DA TV GLOBO À PERIFERIA	83
4.1 TV GLOBO. QUALIDADE? EM QUE PADRÃO?	85
4.2 NÚCLEO DE PRODUÇÃO GUEL ARRAES. GENTE “SEM VERGONHA” DA TV.....	90
4.2.1 A construção de uma alternativa para o periférico.....	95
5 FACES E FASES DA PERIFERIA NO <i>CENTRAL DA PERIFERIA</i>.....	103
5.1 OS PROGRAMAS: PROCESSOS PRODUTIVOS E HERANÇAS DE OUTROS TRAJETOS	106
5.1.1 Minha Periferia, características da série inserida no <i>Fantástico</i>	108
5.1.1.1 “Atenção ao encontro”.....	113
5.1.2 Central da Periferia, o programa que deu início ao projeto	123
5.1.3 Central da Periferia - Minha Periferia é o Mundo.....	131
5.2 PERSONAGENS, OPÇÕES DISCURSIVAS E A DESIGNAÇÃO DE UMA CULTURA DA PERIFERIA .	137
5.2.1 Orgulho de ser periferia.....	138
5.2.2 Uma dose de subversão	142

6 INTERLOCUÇÕES ENTRE PERIFERIA E MÍDIA	150
7 CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E PERIFERIA.....	182
7.1 CENTRAL DA PERIFERIA, SENTIDOS E DESDOBRAMENTOS DA PERIFERIA NA TV GLOBO	182
7.2 MOVIMENTOS SOCIOCOMUNICACIONAIS E A AMPLIAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES DE REALIDADES PERIFÉRICAS NA MÍDIA COMERCIAL HEGEMÔNICA	188
REFERÊNCIAS	192
APÊNDICE A – SERIADO <i>O BOM JEITINHO BRASILEIRO</i> E CANAL FUTURA .	203
APÊNDICE B – “FALCÃO” – MENINOS DO TRÁFICO	206
APÊNDICE C – CRIMINALIZAÇÃO E LIBERAÇÃO DO <i>FUNK</i>	207
ANEXO A – CRESCIMENTO DAS POPULAÇÕES EM ÁREA DE FAVELA NO MUNDO (MILHARES)	208
ANEXO B – COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO	209
ANEXO C – COPRODUÇÕES GLOBO FILMES.....	211
ANEXO D – PÚBLICO DO CINEMA NACIONAL	244
ANEXO E - FILMES DOCUMENTAIS BRASILEIROS LANÇADOS NO CINEMA (DE 1996 A 2007)	246
ANEXO F – O <i>CINEMA DE PERIFERIA</i> DE PAULO E JÚLIO.....	250
ANEXO G - ÍNDICES DE AUDIÊNCIA DO PROGRAMA <i>CENTRAL DA PERIFERIA</i>, ENTRE ABRIL E OUTUBRO DE 2006	252

1 INTRODUÇÃO

Em uma tarde de sábado, em abril de 2006, nos surpreendíamos ao ligar a televisão e nos depararmos com a imagem de Regina Casé, no meio de uma multidão. As pessoas que a cercavam, aparentavam características de estilos populares: usavam óculos escuros de reflexos coloridos, alguns dos homens jovens não vestiam camisa e tinham os cabelos pintados de loiro. Desse lugar, a apresentadora exclamou, para chamar a atenção da câmera: “Ei, ei! Eu tô aqui, eu tô no meio do povo!”. Depois de ser “encontrada”, dirigiu-se à câmera e perguntou ao telespectador: “Sabe por que é que eu tô aqui?”. E respondeu em seguida: “Por que esse lugar nunca aparece direito na televisão”.

O tom do chamamento inicial foi acentuado no decorrer do programa, que assistíamos na TV Globo, definindo um discurso sobre a relação entre a mídia e a periferia, que a princípio, parecia dissonante da natureza do veículo e do sistema de onde partia. Por mais de uma hora, a apresentadora fez afirmações, tais como o fato da periferia não precisar mais da grande mídia para se comunicar e da periferia ter se cansado de esperar por transformações, “de fora”, que foram prometidas, porém que nunca haviam chegado. Regina continuou os pronunciamentos contundentes ao assegurar ao telespectador que as periferias se comunicavam entre si e que haviam tornado-se responsáveis pelo lançamento de sucessos musicais, os quais driblavam o sistema da indústria cultural.

Diante daquelas assertivas, perguntamo-nos o que significava aquilo. O que aquele programa, aquele posicionamento ideológico explicitado, aquelas pessoas desconhecidas – colocadas em cena na condição de protagonistas – faziam na programação da Rede Globo de Televisão?

Mesmo considerando a trajetória de Regina Casé e as características éticas e estéticas dos programas que ela apresentava na TV Globo – praticamente forjando sua figura midiática multifacetada, em simultaneidade com o processo de produção dos programas – aquele novo produto mostrava a radicalização de um posicionamento em defesa da periferia, como um lugar de saberes e produções criativas. Essa concepção já vinha sendo trabalhada em experiências anteriores, como no *Programa Legal* (1991-1992), no *Brasil Legal* (1994-1998), *Na Geral* (1994), *Brasil Total* (2003) e *Mercadão de Sucessos* (2005), todas geradas no interior do Núcleo Guel Arraes (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), porém sem assumir o tipo de posicionamento político que víamos ser declarado desde o primeiro episódio de *Central da Periferia*.

Central da Periferia, inicialmente planejado para ser uma série de quatro programas, transformou-se em algo maior, realizado em parceria entre a TV Globo, através do Núcleo de Produção Guel Arraes e a empresa de produção audiovisual Pindorama Filmes.

O projeto resultou em produtos televisivos que abordaram o mesmo tema, apresentado em dois formatos: um quadro inserido aos domingos na revista eletrônica da emissora, o Fantástico e um programa gravado ao vivo, transmitido mensalmente nas tardes de sábado, que correspondia à fusão do formato de programa de auditório, com sessão de entrevistas e shows musicais. Os quadros e os programas foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, de setembro a dezembro de 2007 e nos meses de novembro e dezembro de 2008: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia* (2006), *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) e *Central da Periferia – Lan House* (2008), respectivamente.

O programa no qual Regina Casé se colocava “no meio do povo” era justamente a primeira edição de *Central da Periferia* (2006) – o que apresentava o formato mais inovador, pois ampliava a proposta do programa de auditório para fora do estúdio. A partir dos questionamentos que nos ocorreram em relação a esse primeiro episódio, observamos de modo mais atento, as referências feitas a uma produção cultural e a emergência de uma voz “autônoma” na periferia, que mencionavam direta ou indiretamente a existência de um tipo de mobilização social na periferia.

A percepção desse conjunto de informações preliminares nos motivou a investigar a problemática constituída em nossa pesquisa: de que forma o projeto *Central da Periferia* reverbera as questões estéticas, políticas e sociais da periferia? O objetivo geral é o de analisar se os programas contribuem com a ampliação de representações sobre a periferia na mídia comercial hegemônica.

Iniciamos a investigação considerando três pressupostos: 1) a existência de organizações, que se fortaleceram nas periferias urbanas, mobilizando suas populações e empreendendo ações atreladas a uma perspectiva a qual denominamos *sociocomunicacional*; 2) esses movimentos *sociocomunicacionais* estimularam o fortalecimento redes de comunicação entre as periferias e extra-periferias, ao favorecerem a circulação das ações e dos produtos culturais “da periferia”, de modo independente do circuito de difusão da grande mídia comercial. A força deste “circuito paralelo” gerou pressões, que deslocaram posições estabelecidas no sistema de poder representado pela mídia hegemônica comercial, levando a periferia para o “centro” dessa grande mídia e 3) o modo como as classes populares passaram a dispor das tecnologias da informação e comunicação – necessárias à implementação de

comunicação midiática e à difusão de produtos culturais – reflete uma apropriação libertadora dessa plataforma tecnológica (SANTOS, 2008), que subverte os interesses dominadores do sistema de poder que a desenvolveu. Esse modo de apropriação por parte das classes subalternas do sistema capitalista revela um processo de *empoderamento*, no sentido abordado por Freire (2007), ao dizer que uma pessoa, um grupo ou uma instituição empoderada, realizam por si mesmos (e não por concessões do poder) as mudanças e as ações que os levam a evoluir e a se fortalecerem.

Diante da questão-problema e dos pressupostos acima referidos, a construção de nosso objeto empírico de pesquisa, com base em programas da série *Central da Periferia*, se constitui considerando a natureza multidimensional e multifocal dos objetos/problemáticas comunicacionais (MALDONADO, 2009). Por essa razão, realizamos análises dos programas e das lógicas norteadoras da elaboração de um discurso sobre periferia e os sentidos apreendidos em tais discursos, a partir do eixo produtor, mas não exclusivamente por ele.

Nosso objeto/problema possui um conjunto de aspectos, relações, dimensões e realidades, que exigiram o uso de estratégias múltiplas de confluência e confrontação, como subsídio para uma pesquisa *transmetodológica* (MALDONADO, 2009). Desse modo, nosso estudo sobre os programas não se efetiva como uma análise audiovisual, no sentido estrito do recolhimento minucioso de todos os elementos que constituem o produto em si, como ritmos, enquadramentos, iluminação, dentre outros.

Na dimensão dos programas, nos concentramos principalmente no foco narrativo, impresso nos posicionamentos da apresentadora, expressos em falas, posturas e gestos dirigidos à plateia (no caso dos shows), aos entrevistados e ao telespectador (por meio da câmera). Contudo, atentos para evitar o uso de *ferramentas narcísicas*¹ que partissem unicamente do produto, agregamos uma perspectiva dos estudos culturais, empreendendo uma análise com profundidade cultural, compreensão histórica e atenção crítica dos programas, considerando: 1) o conjunto de declarações dos criadores do projeto sobre os objetivos da proposta; 2) o conflito entre distintas concepções de periferia que ganharam expressão no programa e 3) as falas e inter-relações dos personagens e agentes *sociocomunicacionais*.

Queremos explicitar que os aspectos enumerados acima como pontos norteadores da análise foram sendo construídos no percurso de investigação e de conhecimento do objeto, inclusive em momentos de dificuldades de obter informações por meio de contato direto com os produtores. Nosso acesso à TV Globo se deu por meio do projeto Globo Universidade, que

¹ Essa expressão e o sentido a ela atribuído nos foram dados pelo professor Ronaldo Henn, como contribuição em nossa banca avaliadora no exame de qualificação da tese.

exerce uma espécie de controle sobre a liberação de materiais e concessão de entrevistas dos funcionários da empresa a pesquisadores. Chegamos até a obter uma resposta positiva do antropólogo Hermano Vianna, a quem contatamos por e-mail, para uma entrevista, mas depois nenhuma resposta mais.

As declarações dos criadores, por exemplo, foram obtidas em diversas fontes terceirizadas – de revistas e jornais dos mais distintos perfis editoriais a blogs – onde os autores expressavam suas concepções sobre o projeto. Recolher o maior número possível de informações dadas pelos próprios sujeitos envolvidos no processo de produção, para montar uma espécie de mosaico de afirmações que se complementavam, se contradiziam, apontavam outras vias etc. foi o modo que encontramos para suprimir algumas das lacunas deixadas pela impossibilidade de obter respostas específicas para nossas questões investigadas.

Assim, a tese resultante de nosso processo de pesquisa, estudo e análise foi arquitetada da seguinte maneira:

O capítulo seguinte a esta introdução apresenta uma natureza histórico-reflexiva, de qualidade explicativa, informativa, contextual e crítica, importante para a compreensão da constituição do universo da periferia urbana no país, dos sentidos tradicionalmente construídos sobre ele e da formação dos movimentos organizados nas periferias. Na elaboração deste capítulo intitulado “Favela: a construção de um lugar e suas significações” detivemo-nos em dois casos como referenciais: as favelas do Rio de Janeiro e as ações do Grupo Cultural AfroReggae, que fomos conhecer de perto.

No terceiro capítulo, “Os caminhos que levam o audiovisual à periferia: do Cinema Novo ao Pós-Cinema da Retomada”, recuperamos, em fases da produção audiovisual brasileira, trajetórias de abordagens que focalizaram personagens e contextos situados à margem do sistema de poder. Nesse capítulo, além das questões envolvidas na produção fílmica, avaliamos as implicações decorrentes de diferentes contextos políticos, sociais, econômicos e comunicacionais.

No capítulo quatro, “Da TV Globo à Periferia”, abordamos alguns elementos referentes à configuração do sistema Globo enquanto empresa de comunicação e o movimento de incorporação da temática da periferia pela Rede Globo. Considerando que todo sistema, na construção de sua hegemonia, possui um espaço para abrigar seus contradiscursos, destacamos na TV Globo, como esse espaço se configura no Núcleo de Produção Guel Arraes, por meio das inovações éticas e estéticas dos projetos desenvolvidos por um grupo de

criadores, oriundos de diversos campos, que compreendem o potencial político e cultural da TV, sem perder de vista as limitações a seu uso libertador.

No quinto capítulo, “Fases e Faces da periferia no *Central da Periferia*”, nos concentramos no processo de construção de nosso objeto empírico, a partir do objeto referencial de investigação constituído pelo conjunto de programas e quadros integrantes do projeto *Central da Periferia*. Fornecemos algumas pistas de análise capazes de chamar atenção para a maneira como *Central da Periferia*, assumido em seu caráter ideológico, acionou esse aspecto ao reivindicar as contribuições advindas das periferias para compor, de forma supostamente mais justa e ampliada, o painel da cultura nacional, construindo, nesse processo, um discurso sobre o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia.

No sexto capítulo, “Interlocuções entre Periferia e Mídia” está o *corpus* da análise, formado por um conjunto de programas selecionados no universo composto pelo projeto *Central da Periferia* como um todo. Empreendemos a investigação com base em algumas categorias conceituais colocadas em diálogo com reflexões e interpretações feitas, sobre a relação entre mídia e periferia, pelos sujeitos que participaram direta ou indiretamente como “protagonistas periféricos” nos programas da série *Central*. Nessa parte, os relatos das pessoas que entrevistamos, interferiram em nossas interpretações e reposicionaram algumas delas. Por esse motivo, incluímos as falas e os pensamentos dos cidadãos pesquisados, como constituintes do texto da pesquisa, por reconhecer que o respeito intelectual pelos saberes e vivências desses cidadãos nutrem a investigação, conforme salienta Maldonado (2010).

Na parte final do texto da tese, aglutinamos as considerações finais, em dois eixos, os quais sintetizam as contribuições, que consideramos mais relevantes em nosso trabalho, para a compreensão de alguns aspectos da relação entre mídia e periferia/ periferia e mídia.

2 FAVELA: A CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR E SUAS SIGNIFICAÇÕES

O espaço que, para o processo produtivo, une os homens, é o espaço que, por esse mesmo processo produtivo, os separa.
(Santos, 2004, p. 33)

O presente capítulo consiste em uma reflexão sobre alguns elementos relevantes na configuração do cenário social e urbano brasileiro, especialmente da chamada periferia. Focalizamos características marcantes nessa conjuntura a partir dos anos 1990, o que envolve questões como *globalização, tecnologia, culturas, territorialidades, comunicação e movimento social*.

Com base em um caso, o do Grupo Cultural AfroReggae (GCAR), observamos, mais detalhadamente, o desenvolvimento de projetos culturais em áreas tradicionalmente segregadas das grandes cidades. Atentamos para o modo como tais realizações por parte de atores sociais da chamada *periferia*, articulam *cultura popular, cultura de massa e comunicação midiática* a favor, dentre outras coisas, da conquista de uma visibilidade positiva na mídia hegemônica, o que contribui para chancelar uma espécie de marca: a “cultura de periferia”, impressa em mercadorias, como roupas e acessórios e em bens simbólicos como estilos de dança, estilos musicais e artes visuais.

Esclarecemos que nossa opção pelo GCAR justifica-se pelo fato do grupo possuir uma trajetória consolidada ao longo de 18 anos² – completados no dia 21 de janeiro de 2011 – cuja atuação abrange favelas cariocas situadas em diferentes regiões, por meio de atividades igualmente diversificadas, porém constantemente articuladas com a comunicação midiática.

Em razão do êxito obtido no campo social, o GCAR serve como referência para outras organizações. O grupo estabeleceu parcerias com grandes empresas nacionais, fundações internacionais e a grande mídia, representada pela Rede Globo, o que também nos interessou, por que nesse caso a parceria se converteu em uma circulação midiática nacional veiculada pela maior emissora de TV comercial do país, proporcionando a combinação de um binário aparentemente antagônico “TV Globo”– “periferia”.

² Dentre as organizações sediadas no Rio de Janeiro que conquistaram o que denominamos de *visibilidade positiva* na grande mídia, o AfroReggae não é a mais antiga. O grupo Nós do Morro, fundado pelo ator e diretor de teatro Guti Fraga, por exemplo, tem 21 anos, entretanto concentra suas ações na favela do Vidigal e só recentemente ampliou suas ações para atividades além da formação de atores, que deu origem ao projeto. A Central Única das Favelas (CUFA), que também construiu um espaço de visibilidade midiática, foi criada depois do AfroReggae e apesar de ter diretórios em 25 estados brasileiros, as atividades desenvolvidas nesses estados são de responsabilidade de seus gestores locais, diferentemente do AfroReggae, cuja equipe coordenadora responde pela concepção, execução, acompanhamento e divulgação das atividades realizadas nas cinco áreas onde se faz presente.

Extrapolamos o exemplo do Grupo Cultural AfroReggae e discutimos de que maneira os investimentos em arte, cultura e comunicação – mobilizados no interior da periferia e por seus próprios sujeitos –, passaram a favorecer o rompimento de fronteiras simbólicas responsáveis pelo afastamento das pessoas “da periferia” de determinados espaços da realidade contígua (museus, salas de cinema, centros culturais, etc.) e da grande mídia (programas de entrevistas, programas culturais, debates etc.). Argumentamos, a partir de experiências dessa natureza, que os movimentos sociais – os quais durante sua história têm se desenhado de diversas maneiras em fases diferentes – apresentam a conformação de uma nova vertente, que designamos *movimentos sociocomunicacionais*, forjada em decorrência das demandas e peculiaridades da contemporaneidade.

A propósito das ações desenvolvidas pelo AfroReggae terem como público preferencial pessoas que moram nas favelas do Rio de Janeiro, abordamos a questão conceitual da *periferia* tomando como exemplo a configuração da favela carioca. Apesar de ter características próprias – que a distinguem de outros lugares ocupados e configurados por força da necessidade de sobrevivência de pessoas pobres – a favela adquiriu uma presença tão frequente no campo midiático, que se tornou um lugar a respeito do qual as pessoas possuem fortes referências, tanto do ponto de vista da dimensão física, quanto da dimensão simbólica, ainda que tais referências geralmente correspondam a visões estereotipadas, baseadas em informações parciais e equivocadas.

Neste capítulo nosso trabalho articula os conceitos, referidos acima, com alguns aspectos da realidade social, que investigamos presencialmente também por meio de um exercício de observação na favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, onde nasceu o Grupo Cultural AfroReggae. No decorrer de nossa estada na favela, experimentamos de perto o cotidiano de moradores que vivem em um território onde o controle e o poder do tráfico se sobrepõem ao Estado e determinam as principais regras de comportamento individual e de convívio social no lugar.

Na oportunidade também assistimos a apresentações artísticas de subgrupos que integram o GCAR. Flagramos momentos de preparação, reunião informal desses grupos e entrevistamos alguns integrantes da organização. Uma sessão de entrevistas com profissionais, então responsáveis pela Coordenação de Comunicação do AfroReggae, realizada em um escritório no centro da cidade, antecedeu nossa visita à comunidade. Em ambas as ocasiões, aproveitamos o contato direto e presencial para confirmar ou refutar informações que vínhamos recolhendo ao longo de três anos sobre o trabalho do grupo e sobre

a favela. Desse modo unimos aos referenciais teóricos e aos materiais recolhidos em fontes como portais na internet, jornais, revistas e noticiários de TV, as informações (e sentimentos) resultantes de nossa pesquisa de campo.

2.1 A designação do lugar de segregação

“Periferia” costuma ser o termo utilizado em discursos que intencionam identificar, de forma genérica e abrangente, o lugar onde vivem os pobres, marginalizados e excluídos do sistema capitalista. Esta maneira de nomear reflete uma atitude, que suprime referências específicas às complexidades entranhadas nas áreas urbanas, construídas pela mobilização de pessoas que, movidas por dinâmicas e necessidades peculiares a cada realidade, ergueram suas moradias em desacordo com as regulamentações oficiais.

Além de referir da mesma maneira as formas de ocupação urbana diversas, que são repletas de singularidades, a adoção do termo parece amenizar o tom pejorativo impregnado em denominações mais específicas como “favela”. Então, por meio desse tipo de operação de sentido, “periferia” torna-se sinônimo de “favela”, “baixada”, “vila” e de outros territórios urbanos, constituídos como lugares de segregação social, econômica e cultural, delimitados por fronteiras simbólicas, demarcadas historicamente com elementos como o preconceito racial, a discriminação social e o medo. Do ponto de vista estrutural, a característica comum de tais espaços é a escassez, expressa inclusive na inexistência de serviços essenciais à vida nas grandes cidades, tais como: saneamento básico, transporte público, escolas, postos de saúde etc.

É com essa significação, exposta acima, que o termo “periferia” se faz presente nos textos midiáticos, como, por exemplo, em matérias de natureza jornalística ou em programas de entretenimento, sendo, portanto, o foco do nosso interesse. Contudo, é necessário esclarecermos que do ponto de vista conceitual, a definição de periferia não é acionada exclusivamente no campo das ciências que a abordam em sua dimensão espacial, como a Geografia, a Sociologia ou a Antropologia Urbana, onde o significado de periferia como o espaço correspondente ao entorno de uma área central, tem sido problematizado em função das dinâmicas das metrópoles mundiais inviabilizarem os esforços de separação física entre centro e periferia.

Desse modo, a concepção de periferia como território que se encontra contido às margens tem sido considerada insuficiente, para explicitar a realidade urbana contemporânea na qual é impossível separar o centro de seu entorno por meio de recorrências a características

estritamente espaciais que sejam homogêneas, não híbridas. Na metrópole urbana, encarada como o espaço do deslocamento, do fluxo de entes, de informações e de conteúdos, é cada vez mais inviável o estabelecimento de marcas distintivas capazes de eliminar *zonas de contato* e *permeações* entre centro e periferia.

Essa percepção intensifica as exigências contumazes de determinados seguimentos de estudiosos da questão urbana de que seja abolido o uso indiscriminado do termo periferia, sob pena de serem perpetuadas noções equivocadas, como a de que uma favela, por exemplo, mesmo estando situada em uma área nobre da cidade, seja denominada periferia. Do mesmo modo, muitas áreas nobres das metrópoles não estão localizadas nos centros, afinal os centros urbanos das cidades contemporâneas têm passado por processos de estilização e ressignificação³, para poderem se tornar atraentes para a nova pequena burguesia e aos novos intelectuais (BOURDIEU, 2007).

No campo da Economia, apesar da mundialização do mercado, da mercadoria e da sociedade terem tornado o espaço global uma mercadoria universal por excelência e um capital (teoricamente) comum a toda humanidade (SANTOS, 2004), persiste a ideia de “periferia” *versus* “centro” na identificação de países periféricos e países centrais, para distinguir aqueles considerados detentores de economia “sólida” daqueles em desenvolvimento ou subdesenvolvidos.

Isso significa que embora a fisionomia da cidade contemporânea reflita influências dos processos migratórios, das orientações políticas, das adequações estruturais e ideológicas do sistema, de modo que a (des) organização espacial não se efetiva mais pela divisão entre territórios centrais e periféricos, mantém-se a força das significações vinculadas à periferia, as quais extrapolam a referência espacial. Certamente a conformação do *lugar periférico* não se efetua segundo a mesma lógica de centro e entorno, nas diversas localidades do mundo. Entretanto, o fato do complexo de favelas do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho estar situado no coração da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, não impede que o lugar seja considerado uma periferia quando se trata do acesso às oportunidades de emprego, aos serviços essenciais, aos bens culturais e ao lazer disponíveis aos moradores não favelados.

³ A recuperação de construções antigas, onde se empreende um estilo arquitetônico que combina linhas originais do passado com adequações confortáveis das demandas atuais, na constituição de lugares onde são investidos significados que remetem à tradição histórica, são discutidos por Featherstone (1995) como parte do processo identificado como *gentrification*. Argan (1998) nos informa que a valorização dos elementos estéticos com referências a estilos e linhas de séculos anteriores, embora não sejam de domínio do público leigo, funcionam como atributos importantes e trazem um conjunto de pressuposições, crenças e padrões de comportamento que fornecem material simbólico à formação da imagem de cidade que se apresenta.

Nas favelas periféricas ou nas favelas situadas em áreas nobres da cidade, há um tipo de *apartheid* que resiste aos contatos, ao fluxo de trabalhadores formais, vendedores ambulantes e estudantes, que ao descerem o morro ou atravessarem uma rua passam a circular cotidianamente pelos espaços urbanos de classes médias e altas.

Quanto mais o processo produtivo é complexo, mais as forças materiais e intelectuais necessárias ao trabalho são desenvolvidas, e maiores são as cidades. Mas a proximidade física não elimina o distanciamento social, nem tampouco facilita os contatos humanos não funcionais. A proximidade física é indispensável à reprodução da estrutura social. A crescente separação entre as classes agrava a distância social. Os homens vivem cada vez mais amontoados lado a lado em aglomerações monstruosas, mas estão isolados uns dos outros. (SANTOS, 2004, p. 33).

Falar sobre a defasagem do conceito de periferia para explicar o contexto social urbano, não significa, portanto, reconhecer na existência de relações e de *zonas de contato* entre os moradores de espaços de segregação e os moradores de áreas nobres, razão suficiente para superar uma condição social periférica em seu sentido mais amplo. Uma demonstração do que Santos (2008) nos informa sobre uma proximidade física que interessa à reprodução da estrutura social, encontra-se na pesquisa *Dimensões da Cidade: favela e asfalto*⁴, realizada pelo Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE), entre os meses de abril e maio de 2009, com cerca de 800 entrevistados divididos em dois grupos: moradores do conjunto de favelas conhecido como Complexo Manguinhos e moradores do “asfalto”, de 26 bairros da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo era captar elementos reveladores da percepção das pessoas em relação às favelas.

Uma das confirmações obtidas foi a de que aproximadamente 80% de cada grupo têm amigos “do outro lado”: 86,3% em Manguinhos e 79,7% nos bairros como um todo. Porém, a maioria dessas relações não é “[...] horizontal, e sim de maneira subordinada, porque um sente ser mais que o outro, um percebe que pode mais que o outro” (CERQUEIRA, 2009, p.2). Isso ocorre entre os patrões e a empregada doméstica, entre a cliente e a manicure, entre os condôminos e porteiro, etc.

Diante da inadequação de um conceito, surge a necessidade de considerarmos que ele envelhece, porque é histórico e por esse motivo deixa de dar conta, plenamente, dos presentes que se sucedem. Desta maneira, se um conceito se esgota no tempo e precisamos ignorar as categorias deixadas como legado para tentar apreender o presente, devemos lembrar também, que as categorias são construídas em relações definidas no interior de uma estrutura social.

⁴ Os dados da pesquisa estão disponíveis no portal do Instituto. (INSTITUTO, 2010).

Tendo em vista que um dos problemas mais graves do mundo atual é habitação, algumas instâncias como o Programa das Nações Unidas para os Assentos Humanos (UN-HABITAT) convencionaram o emprego do termo “favela” para designar os lugares onde vivem os cidadãos que não dispõem dos bens que a cidade oferece.

Em inglês, a palavra *slum*, traduzida na língua portuguesa como “favela”, foi registrada pela primeira vez em 1912, por um escritor condenado à prisão, James Hardy Vaux, no *Vocabulary of the Flash Language* (Vocabulário da Linguagem Vulgar), sendo sinônimo de *racket*, ou seja, “estelionato”, “comércio criminoso”. No entanto, nos anos da epidemia de cólera nas décadas de 1830 e 1840, o uso da palavra *slum* já remetia ao lugar habitado pelos pobres. Contudo, a vida favelada, no sentido da pobreza associada ao seu significado, foi oficialmente reconhecida pelo meio científico quando ocorreu a publicação do *Survey of Poverty in Dublin* (Estudo da Pobreza em Dublin), de James Whitelaw, em 1805 (VAUX, 1912 apud DAVIS, 2006, p. 32).

Desde então as grandes cidades experimentam os efeitos reversos da industrialização e também da desindustrialização. Essas e outras experiências nefastas têm sido vivenciadas de forma vertiginosa desde os anos de 1970, com a expansão do capitalismo neoliberal. Nos anos de 1990, o fiador do sistema, o Banco Mundial, advertiu o mundo com o prognóstico de que a pobreza tornar-se-ia “o problema mais importante e politicamente explosivo do próximo século” (SHI, 2000, p.14). A primeira Meta do Milênio da Organização das Nações Unidas é reduzir em 50% a pobreza, em um período de 25 anos (1990 a 2015). No entanto, o agravamento da pobreza se concretizou no século XXI, acentuando na questão da moradia uma de suas consequências mais perversas.

A urbanização, na contemporaneidade, efetivou-se quase como sinônimo de favelização⁵ na Amazônia, na Ásia e na África, merecendo uma auditoria inédita e global da pobreza, realizada por mais de cem pesquisadores, que produziram o relatório *The Challenge of Slums*, baseado “em estudos sinópticos da pobreza, das condições de vida na favela e da política habitacional de 34 metrópoles, de Abidjã (Costa do Marfim) a Sydney” (DAVIS, 2006, p.31).

Publicado em 2003, pelo Programa das Nações Unidas para Assentamentos Humanos, apesar de trazer um conjunto significativo de informações, o relatório resulta de uma pesquisa orientada por parâmetros de definições clássicas sobre a favela, ou seja, as características físicas, espaciais e legais, evitando as dificuldades das dimensões sociais. Tal perspectiva

⁵ Conforme consta no ANEXO A – Crescimento das populações em áreas de favela no mundo.

começou a apresentar sinais de mudanças à medida que o UN-HABITAT avançou na realização de encontros regulares específicos e a ONU consagrou o direito à moradia como um de seus temas centrais de discussão.

Em 2010 o UN-Habitat realizou, no Rio de Janeiro, a quinta edição do Fórum Urbano Mundial, com o tema “Direito à Cidade: unindo o urbano dividido”. Foi a primeira vez que uma cidade da América Latina sediou o fórum, criado em 2001 pela Assembleia Geral da ONU e realizado a cada dois anos desde 2002. Buarque (1994) explica que o direito à cidade é uma novíssima reivindicação expressa nas políticas públicas em relação ao espaço urbano. O direito de todos os cidadãos de gozarem do espaço urbano como o duplo exercício da história e da estética.

O reconhecimento do direito à cidade exige a compreensão do espaço não como forma de vida própria e sim como “objetos sociais carregados de uma parcela do dinamismo social total” (SANTOS, 2004, p.58), ou seja, implica analisar o espaço em suas relações com a sociedade, através dos processos sociais. A adoção de tal perspectiva requer considerar as complexidades existentes em uma estrutura, enxergando para além de sua forma.

Dessa maneira, a percepção da favela como o lugar da pobreza, não reflete a aventura histórica de cada região, que lhe deu uma forma peculiar de ser, pensar e atuar. Embora a forma e a paisagem de favelas em Istambul, em Jacarta e no Brasil aparentem semelhanças constituídas pela pobreza, para interpretar corretamente a favela é necessário considerar que a própria definição de pobreza não é tão simples quanto aparenta ser, e que as favelas não são todas iguais, nem mesmo quando estão situadas em uma única cidade.

O termo “favela” remete a lugares que vão desde cortiços adaptados em decadentes casarões para serem alugados às populações pobres, até ocupações ilegais de cemitérios. Em Lima (Peru), os *callejones* são habitações miseráveis, alugadas em boa parte pela igreja, feitas com uma estrutura de madeira preenchida por lama e palha, onde, segundo um estudo publicado em 2001, “85 pessoas dividiam uma torneira d’água e 93 usavam o mesmo vaso sanitário” (DAVIS, 2006, p.44). *Thika busttes* são aglomerados de cabanas, com cômodos de 45m² compartilhados por uma média de 13 pessoas, em Kolkata, na Índia. No Cairo (Egito), um cemitério construído para sepultar sultões teve os túmulos adaptados por um milhão de pessoas que fizeram do lugar, uma das megafavelas do mundo, chamada Cidade dos Mortos Davis (2006).

Portanto, designar esse ‘lugar da pobreza’ requer o entendimento da complexidade socioeconômica que está muito além do nome que é dado a ele e de uma concepção

superficial sobre a própria pobreza. Até mesmo o relatório *The Challenge of Slums*, ao mencionar a dificuldade em estabelecer os patamares de pobreza, sobretudo ao lidar com parâmetros comparativos entre cidades muito ricas e cidades paupérrimas, esclarece que nem todo favelado é pobre e que o número de pobres urbanos é consideravelmente maior do que o número de favelados.

Desde o final dos anos de 1970, Santos (1979) alertava para o problema dos dados estatísticos empregados para indicar a existência da pobreza e seu grau, principalmente porque a compreensão de realidades locais torna-se difícil se a seleção e a elaboração dos materiais empregados na obtenção das estatísticas obedecem “a uma transferência de conceitos elaborados para a Europa e América do Norte e aplicados nos países subdesenvolvidos”. Curiosamente, três décadas atrás ele também criticava o enfoque dado à questão das favelas para se entender a questão da pobreza urbana.

Outro inconveniente provém do fato de que atualmente dá-se muito mais atenção ao fenômeno das favelas do que mesmo à situação da pobreza como um todo. Essa preferência aparece mais claramente nos resultados estatísticos, que frequentemente são de interesse mais antropológico ou puramente econométrico que sócio-econômico. Contudo, seja qual for a motivação, o resultado é o mesmo: o empobrecimento da pesquisa e uma tendência para distorcer a compreensão global das realidades do mundo ‘marginal’. (SANTOS, 1979, p. 7).

No Brasil, assim como no mundo, a aproximação em direção à favela requer do seu observador um afastamento de todos os símbolos destinados a fazer sombra a sua capacidade de apreensão da realidade, inclusive o símbolo da pobreza. Em uma única favela, como na Cidade de Deus, na zona oeste do Rio de Janeiro, bairro de Jacarepaguá, existe uma divisão interna em cinco partes que representam tipos diferentes de habitação – que vão de blocos de apartamentos a barracos feitos com sobras de madeira e papelão – e distintos graus de pobreza e de acesso a determinados bens culturais e mercadorias. A mesma heterogeneidade é encontrada em outras grandes favelas da cidade, como a Rocinha, onde a diversidade abriga casas confortáveis com padrões de classe média e barracos miseráveis, ambos ocupando áreas distintas do mesmo espaço. Em se tratando de favela, portanto, não predomina uma realidade homogênea, como costumar mostrar os noticiários de tevê.

Podemos afirmar, aliás, que no caso brasileiro, a chamada grande mídia se constituiu como a principal responsável pela construção e difusão de uma determinada imagem de favela. Em geral, o “padrão” tomado como referência nacional é a favela do Rio de Janeiro, à qual historicamente a imprensa prefere atribuir sentidos negativos. Certamente, os processos que desencadearam a formação das favelas cariocas não são idênticos aos de outras regiões e

idades. Mas, em virtude da presença desses espaços tanto na mídia nacional como na produção audiovisual do país, focalizamos alguns aspectos relacionados à configuração espacial e de certa maneira, simbólica, da favela, a partir da cidade do Rio de Janeiro.

2.1.1 Favela carioca – relatos sobre a origem e alguns sentidos

O Rio de Janeiro era a capital do Brasil durante o período de formação e consolidação do fenômeno favela, de modo que existem implicações entre o surgimento da favela e o projeto urbanístico que almejava erguer, nas terras fluminenses, uma cidade à imagem e semelhança das modernas capitais europeias, o que exigia, entre outras providências, a eliminação dos cortiços que ocupavam áreas centrais da cidade.

Os cortiços passaram a ser reflexo da crise de habitação que tomou grandes proporções nas últimas décadas do século XIX, em decorrência das transformações provocadas pela decadência da cafeicultura no Vale do Paraíba, pela abolição da escravatura e pelo desenvolvimento do incipiente processo de industrialização do país. Mattos (2004, p.23) nos informa que nesse contexto, muitos ex-escravos abolidos e europeus empobrecidos – principalmente portugueses – migraram para o Rio de Janeiro. Essa acorrida para a capital do império provocou um “extraordinário crescimento populacional”, que sobrecarregou a área central onde se concentraram por várias “décadas, as temidas habitações coletivas”.

Desde 1855 havia registros de projetos que propunham a colocação de portões de ferro nos cortiços, que deveriam ficar trancados a partir de certa hora. Porém, a perseguição a essas moradias coletivas populares culminou na demolição, no dia 23 de janeiro de 1893, do cortiço Cabeça de Porco, tido como um dos mais importantes da cidade, localizado próximo à região da Central do Brasil. Não há confirmação sobre o número de moradores que reunia. No entanto, existem relatos – variados e não precisos – os quais estimam que, até quatro mil pessoas viviam no lugar durante o seu período de apogeu.

Um ano antes da demolição do Cabeça de Porco, a Inspetoria Geral de Higiene já havia interditado uma de suas alas. Foi, também, com a alegação de que o lugar representava uma ameaça à saúde pública, que o prefeito Cândido Barata Ribeiro justificou a demolição, o que deixou cerca de dois mil desabrigados. Como prova de sua “bondade”, o prefeito teria autorizado alguns ex-moradores a recolherem os pedaços de madeira que restaram na construção, para erguerem suas moradias em outro lugar. Uma das versões sobre a origem das favelas na cidade do Rio de Janeiro, afirma que esses desabrigados caminharam até o Morro da Providência – situado nas redondezas – e construíram seus barracos.

Entre 1893 e 1894, os soldados que haviam lutado na Revolta da Armada, obtiveram licença do governo para ocupar o morro Santo Antônio, também no centro. Em 1897, os soldados combatentes na Guerra de Canudos (1894-1897) foram em busca do soldo na capital, mas tudo que conseguiram foi autorização dos chefes militares para se instalarem na aba do Morro da Providência.

De acordo com uma das muitas versões sobre o início da ocupação dos morros, vários soldados levaram para o Rio de Janeiro, mulheres nativas da Serra da Favela, lugar onde se confrontaram com os seguidores do beato Antonio Conselheiro, no sertão da Bahia. Segundo esta versão da história, as mulheres, saudosas da terra natal mencionavam com frequência seu lugar de origem durante as conversas. Por esse motivo, o Morro da Providência teria sido rebatizado por seus novos moradores e depois por todos, como Morro da Favela. Outra história conta que havia no Morro da Providência a ocorrência do mesmo arbusto, chamado favela, que a tropa do governo encontrara na serra onde ficaram acampados os soldados durante a Guerra de Canudos. De uma forma ou de outra, juntamente com a disseminação de ocupações nas encostas dos morros, popularizou-se o apelido “favela”, que na década de 1920 identificava as colinas tomadas por barracões e casebres. (MATTOS, 2004).

Desde o início dos anos de 1900, a favela e os favelados tornaram-se alvos das mesmas qualificações pejorativas, que antes eram dirigidas aos cortiços e seus moradores, associadas à falta de higiene, à malandragem e principalmente à criminalidade. A mesma imprensa, que festejara a demolição dos cortiços, realocava seus preconceitos no Morro da Favela:

É o lugar onde reside a maior parte dos valentes da nossa terra, e que, exatamente por isso – por ser o esconderijo da gente disposta a matar, por qualquer motivo, ou, até mesmo, sem motivo algum –, não tem o menor respeito ao Código Penal nem à Polícia, que também, honra lhe seja feita, não vai lá, senão nos grandes dias do endemoninhado vilarejo. [...] A Favela é a aldeia do mal [...]. Enfim, e por isso, por lhe parecer que essa gente não tem deveres nem direitos em face da lei, a polícia não cogita de vigilância sobre ela. (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 1909 apud MATTOS, 2004, p. 43).

Entre 1903 e 1910 a existência das favelas sofreu influência direta das reformas urbanísticas efetivadas pelo prefeito Francisco Pereira Passos. Em 1903, o decreto municipal 391 proibia os cortiços, mas tolerava a construção de “barracões toscos nos morros que ainda não tivessem habitações”. Assim, centenas de cortiços foram destruídos, às vezes quarteirões inteiros, para que as ruas do centro fossem alargadas. Nessa operação, que ficou conhecida como “bota-abaixo”, os ex-escravos que viviam em casarões antigos no centro da cidade, em

uma área conhecida como “Pequena África do Rio de Janeiro”, assistiram em 1903, a destruição do lugar onde alguns estudiosos identificam a nascente do samba, sob as bênçãos de “Tia Ciata” – considerada, na época, pelos moradores do cortiço, como a percussora do samba.

O tratamento dispensado pelas autoridades às favelas e seus moradores, desde o início do século XX apresentava sinais de incoerências e contradições. O “bota-abaixo” de Pereira Passos por um lado estimulava a proliferação das favelas, e por outro, avançava contra elas, quando os morros ocupados situavam-se em áreas centrais. A favela Santo Antônio, por exemplo, enfrentava constantes ações de demolição.

Ter as favelas à vista era incompatível com o projeto urbanístico moderno, à moda europeia que se desenhava para a capital da recém-criada república. Morros mais afastados – como o da Favela, situado às proximidades da zona portuária – escapavam das demolições, mas não do estigma de serem ameaças à saúde pública e à segurança. Segundo Mattos (2004), os jornalistas da época se referiam aos moradores da favela como “classe perigosa” e à favela como o “lugar da pobreza”, promovendo uma associação entre pobreza e banditismo. Desse modo, na última década de 1900 o Morro da Favela era tido como o lugar mais perigoso da cidade.

Em contrapartida, começou a aflorar a percepção de que na favela também havia uma classe trabalhadora e artística, principalmente a partir dos anos de 1920, quando a expansão das áreas de favelas se fortaleceu e o modelo europeu de civilização ficou desacreditado, em decorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Em busca de referências para a valorização de uma cultura nacional, os intelectuais brasileiros iniciaram um movimento de aproximação em direção às favelas e artistas estrangeiros subiam o Morro da Favela à procura de elementos da cultura africana, então em voga no continente europeu.

Os relatos históricos informam que na década de 1920, pela primeira vez, as favelas foram incluídas no planejamento urbano, mas com o propósito de serem erradicadas. O prefeito Antônio Prado Júnior convidou o urbanista francês Alfred Agache para fazer um planejamento que englobasse a cidade como um todo, como um sistema integrado. A fim de atender a solicitação, Agache não viu alternativa que não a eliminação das favelas, as quais, na avaliação dele, além de serem “lepras” e “chagas” que constituíam ameaças à saúde e à segurança pública, ainda representavam um prejuízo estético. A voz a favor do morro se fez ouvir nas canções em defesa da favela como em *A favela vai abaixo* canção de Sinhô em 1928, cujos versos iniciais diziam: “Minha cabrocha/ a favela vai abaixo/ Quantas saudades tu

terás deste torrão/ a casinha pequenina de madeira/ que nos enche de carinho o coração”; e em *Foram-se os malandros* de Casquinha e Donga em 1928. (ZALUAR; ALVITO, 1998, p. 65).

Naquele momento, os planos de extinção da favela não foram adiante por que os custos com a Revolução de 1930, que levaram Getúlio Vargas ao poder, deixaram o estado financeiramente abalado. Além disso, a demonstração de alguma benevolência com os favelados ajudava na constituição da imagem de Vargas como “o pai dos pobres”. Mas, os tempos de “paz” só perdurariam até 1937, quando o Código de Obras da cidade inseria a eliminação das favelas entre seus principais objetivos. De acordo com Mattos (2004) essa medida é um marco no posicionamento do estado em relação à favela, por que até então ficava a cargo da imprensa realizar diagnósticos (ainda que equivocados) e pressionar por soluções (ainda que danosas e unilaterais).

A partir daquele período o poder público procurava tomar conhecimento da realidade das favelas, o que não significou nenhum tipo de mudança na concepção que vinha sendo forjada. Apenas serviu para reforçar estigmas e preconceitos, externados em documentos oficiais como o relatório do médico Victor Tavares de Moura, que serviria como esboço do plano de estudos para solucionar o problema das favelas, ou ainda no trabalho realizado pela assistente social Maria Hortênsia do Nascimento e Silva:

A vida lá em cima é tudo quanto há de mais pernicioso. Imperam os jogos de baralho [...] e o samba é diversão irrigada a álcool. Os barracões [...] abrigam, cada um, mais de uma dezena de indivíduos [...] em perigosa promiscuidade. (MOURA, 1937 apud MATTOS, 2004, p.57).

[...] enquanto alguns se compenetraram da gravidade do problema e procuram remediar a situação desses desgraçados, os cronistas se encantam pelo morro e o enaltecem [...] Será que do malandro querem fazer uma personalidade, e do samba um hino nacional? (SILVA, 1937 apud MATTOS, 2004, p.57).

Seguindo a linha de contradição adotada pelo poder oficial, na contramão dos diagnósticos e críticas de relatórios como os citados acima, a política cultural do Estado Novo de Getúlio Vargas, encontrava na favela símbolos de uma cultura nacional, como o bom malandro carioca (mais associado à boemia do que à criminalidade), o sambista, a passista e o samba.

Desta maneira, as políticas habitacionais encampadas pelo Estado Novo, tiveram sua primeira expressão na construção dos Parques Proletários, entre 1941 e 1943, nos bairros da Gávea, Caju e Leme. Estima-se que os referidos parques tenham recebido de sete a oito mil pessoas, removidas de quatro favelas. Para conseguir uma unidade nos parques, o candidato era submetido a um rigoroso controle por parte das autoridades, o qual incluía a apresentação

de uma ficha de antecedentes criminais. Mas, nada disso assegurava a conquista de uma moradia definitiva. Com a valorização imobiliária daquela área, os moradores seriam expulsos de lá algumas décadas depois.

Em 1948, quando o governo do Distrito Federal realizou o primeiro censo das favelas, a “voz” oficial, registrada no texto que precedia os dados estatísticos, dava uma pequena demonstração da resistência do preconceito e da discriminação racial que vinham sendo cultivados desde a época em que os cortiços antecederam as favelas:

O preto, por exemplo, via de regra não soube ou não pode (*sic*) aproveitar a liberdade adquirida e a melhoria econômica que lhe proporcionou o novo ambiente para conquistar bens de consumo capazes de lhe garantirem nível decente de vida. Renasceu-lhe a preguiça atávica, retornou a estagnação que estiola [...] como ele todos os indivíduos de necessidades primitivas, sem amor próprio e sem respeito à própria dignidade priva-se do essencial à manutenção de um nível de vida decente, mas investe somas relativamente elevadas em indumentária exótica, na gafeira e nos cordões carnavalescos. (RIO DE JANEIRO, 1948).

Naquele mesmo ano, marechal Dutra anunciava a criação de sete comissões para resolver o problema diagnosticado pelo censo. Formou-se o plano, Batalha do Rio ou Batalha das Favelas, encampado por jornalistas como Carlos Lacerda e por jornais como Correio da Manhã, O Globo, Diário da Noite e Tribuna da Imprensa que destacavam a questão com a maior importância. O modo como essa imprensa se referia às favelas não deixava dúvidas sobre a visão que tinham do problema, uma vez que se referiam a elas como sendo “reservatórios de germes” (potencialmente mais perigosos que uma bomba atômica), ‘trampolins da morte’ (devido aos desabamentos)”. (ZALUAR; ALVITO, 1998, p.14).

Nos anos de 1950 a intensificação dos contatos das populações das favelas com grupos de artistas, intelectuais e jornalistas fez com que a igreja e o governo temessem a aproximação entre os favelados e os comunistas. Movidos por esse temor, Estado e igreja se uniram na criação de instituições para atuarem nas favelas, como a Cruzada de São Sebastião (1955) – responsável pelo asfaltamento de algumas favelas e pela criação de um conjunto habitacional no Leblon – e o Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-higiênicas (1956). Vale lembrar que entre 1958 e 1959 a Cruzada de São Sebastião negociou com o estado o cancelamento da demolição de três favelas: Borel, Esqueleto e Dona Marta. (BURGOS, 1998).

Confrontados pelas constantes ações de demolição, remoção ou expulsão os moradores das favelas iniciaram um processo de organização política e social. Em 1957, criaram a Coligação dos Trabalhadores Favelados do Distrito Federal, uma entidade

autônoma que negociava os direitos dos favelados por meio de um interlocutor institucionalizado, que contrariava os rótulos negativos forjados para a categoria “favelado” (BURGOS, 1998). Nesse mesmo ano aconteceu o Primeiro Congresso dos Favelados do Rio de Janeiro. Dessa maneira o adjetivo “favelado” começava a ser investido de outros conteúdos, agora produzidos pelos próprios sujeitos que por ele eram identificados.

Em 1960 Carlos Lacerda, agora na condição de primeiro governador do estado da Guanabara, levou adiante a construção de novas ruas, viadutos e largas avenidas, as quais, para serem efetivadas, requeriam, como de costume, a remoção das favelas. Desta vez a solução estaria nos conjuntos habitacionais. Segundo Zaluar (2009), o projeto original do governo Lacerda (1960-1965) previa que as transferências fossem acompanhadas por medidas de cunho social. Mas, na prática, imperou a força de um governo militar no processo de demolição das favelas e remoção de seus moradores, que se efetivou com mais violência e em maiores proporções entre os anos de 1968 e 1975.

Nesse contexto, o regime militar criou a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, o Banco Nacional de Habitação (BNH) e a Companhia de Habitação Popular (COHAB), como medidas de uma política habitacional, que supostamente ajudaria na realização do sonho da casa própria. Nasceu nesse período o conjunto habitacional Cidade de Deus, com 6.658 unidades habitacionais, destinadas a receber ex-favelados da zona sul, muitos dos quais foram levados para lá à força, inclusive após incêndios, supostamente criminosos, como o que atingiu os barracos no morro da praia do Pinto.

A Cidade de Deus não tinha iluminação pública nem rede de transporte eficiente. Os trabalhadores saíam na companhia dos filhos às 4 horas da manhã, andando no escuro durante uma hora, pelo mato, até chegarem ao ponto de ônibus mais próximo. (ZALUAR, 2007, p. 1).

Em oposição às medidas do poder em vigor, os movimentos sociais e os artistas reagiam. Em 1963 as lideranças dos moradores de favelas fundaram a Federação das Associações das Favelas do Estado da Guanabara (BURGOS, 1998) enquanto o compositor Zé Ketti desafiava as autoridades no refrão da música *Opinião*: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até/ Deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro/ Eu não saio não”. Mas, em anos de ditadura militar muitos saíram. Segundo Mattos (2004), entre 1962 e 1974, foram 80 favelas atingidas, 26.193 barracos destruídos e 139.218 habitantes removidos. Além disso, líderes favelados foram torturados e mortos.

No decorrer das décadas de 1960 e 1970 foram diversos os episódios que demonstravam a resistência dos favelados e o desejo do Estado de conseguir desmobilizá-los. No entanto, na década de 1960 no Brasil, assim como em outras partes do mundo ocidental, os movimentos sociais ganharam visibilidade na sociedade, enquanto fenômenos concretos.

As lutas populares urbanas por bens e equipamentos coletivos ou espaços de moradia, representadas pelas associações de moradores e comunidades de base da igreja, integraram o conjunto de movimentos sociais libertários, que compuseram o paradigma latino-americano nos anos de 1970 (pelas categorias de vertente marxista de hegemonia, contradições urbanas e lutas sociais) e nos anos de 1980 (pela vertente dos chamados Novos Movimentos Sociais, com grande ênfase no processo político das mobilizações e nas culturas que lhes dão sustentação). A releitura de categorias fundamentadas em teorias marxistas contribuiu com a criação de outras categorias de análise como: campo de força, cidadania coletiva, espoliação urbana, exclusão social, redes de solidariedade.

As políticas de Estado em relação à favela, a partir da redemocratização do país nos anos de 1980, abandonaram as medidas de remoção. O governo de Leonel Brizola, em 1983, deu início a um conjunto de ações de assistência básica desenvolvido para a favela. No entanto, um novo elemento se somava à complexidade das favelas: o tráfico de cocaína, que se organizou por meio de facções criminosas, que passaram a dividir entre si o território das favelas. Assim, nos anos 80 imperou a facção Comando Vermelho (CV). Entretanto, durante os anos de 1990 e 2000, as dissidências do CV resultaram no surgimento de outras facções, tais como: Terceiro Comando (TC), Terceiro Comando Puro (TCP) e Amigos do Amigos (ADA).

Desta maneira, a favela que atravessou um século sendo encarada predominantemente como o lugar do “outro” – independente do rótulo empregado para designar esse outro: malandro romântico, trabalhador vitimado, gênio criativo ou bandido –, o lugar da falta de higiene, da pobreza e da criminalidade, começava a se deparar com outro tipo de violência, que se estruturava no seu interior.

Se no final do século XIX, a reunião de negros, nordestinos e pobres em um único lugar justificava a ocorrência de campanhas nos jornais, em prol do extermínio das favelas (e de seus moradores), no século XX, quando surgem os traficantes, a mídia passa a dispor de um elemento a mais, que por si só já seria mais do que o suficiente para a atualização da imagem predominantemente negativa da favela.

É nessas circunstâncias que a organização social que se articula nas favelas nos anos de 1990 vê-se diante da necessidade de lidar com as características de uma realidade peculiar, onde vigora outro regime de poder – o poder “paralelo” dos chefes do tráfico – e com as mudanças desencadeadas no mundo e no país como um todo. Por outro lado, esses movimentos parecem ter detectado a necessidade de interferir sobre algo que não havia mudado com o passar de um século: os elementos do discurso dos grandes sistemas de comunicação sobre a favela.

2.2 A favela articula tela e rua com os movimentos *sociocomunicacionais*. O caso AfroReggae

Nos últimos trinta anos, o cenário da organização da população em geral reflete de maneiras diversas as consequências da globalização da economia. O modelo de desenvolvimento brasileiro dos anos de 1990 e a adesão do governo a uma lógica de inserção mundial reforçaram a entrada do Brasil na globalização, aumentando as contradições produzidas pela combinação da realidade interna com as exigências externas. Para enfrentar uma suposta capacidade reguladora do mercado, criador de desempregados e de subempregados, novas estratégias de intervenção social foram defendidas e mudaram as ênfases das políticas sociais do Estado, ou, na afirmação de Santos (2008), o Estado prescindiu de sua missão social de regulação.

No interior dessa realidade, a pobreza revelou-se com outros contornos. Os pobres, objetos da dívida social, passaram da condição de marginais⁶ a excluídos. A feição da pobreza, associada à capacidade de consumo e apontada em índices, mudou. Tornou-se estrutural e globalizada, naturalizada e produzida por atores globais com a conivência do governo nacional.

Os estímulos das políticas econômicas neoliberais aos setores informais da economia geraram extensas redes produtivas comunitárias nos países latino-americanos, com a eliminação ou diminuição dos custos sociais, pois uma boa parte desses trabalhadores não tem seus direitos respeitados e não é sindicalizada. A redução da oferta de empregos na economia

⁶ Desde os anos de 1970, Santos (1979) discutia a questão da pobreza afirmando que para compreendê-la, era necessário superar a adoção de parâmetros materiais ou estatísticos, que reduzem a situação da pobreza à capacidade de adquirir bens ou a dados numéricos. Em suas reflexões sobre a pobreza em tempos de globalização, ele qualifica a marginalidade como uma das três formas de pobreza conhecidas nos últimos 50 anos pelos países subdesenvolvidos e a define como aquela “produzida pelo processo econômico da divisão do trabalho, internacional ou interna”, a qual “admitia-se que poderia ser corrigida, o que era buscado pelas mãos do governo”. (SANTOS, 2008, p.69).

formal empurrou milhares de pessoas para a informalidade e isso teve grande influência sobre a dinâmica até então predominante nos movimentos sociais populares, que “[...] perderam sua força mobilizadora, pois as políticas integradoras exigem a interlocução com organizações institucionalizadas”. (GOHN, 2007, p. 297).

Esse estado de coisas resultou em uma nova conformação de sociedade civil, onde emergiram as Organizações Não Governamentais (ONGs), mediando relações entre indivíduos organizados e instituições do governo. Após os anos de 1970 foram configurados novos espaços e formatos de participação popular e relações com o Estado, que nos anos de 1990 foram identificadas como um tipo específico de ONG, chamada de “cidadã”. As “ONGs cidadãs” revelavam estruturas capazes de desempenhar papéis que algumas estruturas formais, criadas para atender a área social, não conseguiam. (GOHN, 2007).

O setor terciário começou a ter uma grande presença de ONGs, que desenvolviam projetos de acordo com demandas de determinadas populações por bens e serviços, organizando essas populações em movimentos sociais. A fim de operar tais projetos, essas organizações necessitavam de verbas, qualificação e avaliação, mediante as quais seria possível terem continuidade – condições essas que, em termos gerais, não se modificaram na cena atual.

Com o surgimento das ONGs, as ações coletivas dos movimentos sociais latino-americanos, caracterizados por pressões e reivindicações, foram convertidas, nos anos de 1990, em ações voltadas para a obtenção de resultados, mediante o estabelecimento de parcerias envolvendo diferentes setores públicos e privados. Assim, frequentemente os mesmos atores globais, representados por empresas e instituições transnacionais, pagam por meio de financiamentos a projetos sociais, soluções localizadas, parciais e segmentadas, para os problemas gerados por eles próprios.

Entre o público e o privado, as ONGs acabaram por esboçar na sociedade brasileira uma institucionalidade alinhada à noção de cidadania tratada como dimensão coletiva. Na tentativa de recuperar o tecido social esgarçado pelos mecanismos de exclusão e pelo desrespeito às regras democráticas, civilizadas e recíprocas no tratamento das questões sociais, as ONGs retomaram, a partir de uma nova linguagem, a interlocução com diversos grupos, dentre eles os favelados. O trabalho das ONGs, no limite entre a sociedade e o governo, apresentou-se norteado por princípios de ética e solidariedade. As características das ações por elas executadas, valorizaram relações pessoais, diretas, estruturas comunitárias da sociedade, lazer, aspirações culturais, laços étnicos, afetivos etc.

No cenário urbano nacional visibilizado pela mediação midiática, destacou-se em 1994, o Viva Rio, em busca da revalorização da vivência na cidade, contra a violência urbana. O Viva Rio, assim como outras ONGs brasileiras, originou-se de um movimento da sociedade civil em torno de um ponto específico. Naquela ocasião foi uma campanha de coalizão entre ONGs, dentre as quais se destacaram o Instituto de Estudos Superiores da Religião (ISER), representado pelo antropólogo Rubens César Fernandes, e o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE), na figura de Herbert de Souza, o Betinho, coordenador da Ação da Cidadania, contra a fome.

Sem estabelecer vínculos com partidos políticos, o movimento Viva Rio começou a desenvolver projetos culturais com os jovens fanqueiros das favelas. O direcionamento de ações para esse público acabava por ser uma resposta ao arrastão ocorrido na praia do Arpoador, em um domingo de outubro de 1992. O episódio, repercutido na mídia como Arrastão de Ipanema, era o desdobramento de uma briga entre duas “galeras” rivais, formadas principalmente por moradores de Vigário Geral e de Parada de Lucas. As favelas vizinhas eram inimigas, por que Vigário era sede do Comando Vermelho, enquanto que Parada de Lucas era controlada pelo Terceiro Comando, facções do tráfico que são rivais⁷.

Além da ação do Viva Rio, o “arrastão” provocou a proibição governamental aos bailes *funk*. Àquela época, em 1992, um jovem chamado José Júnior, vivia da organização desses bailes e já havia esgotado a venda de ingressos de seu próximo evento. Não dava mais tempo de cancelar o evento, então para não descumprir a lei, substituiu o *funk* por *reggae*, sem avisar previamente aos pagantes, e foi um fracasso.

Júnior persistiu e organizou o *Rasta Reggae Dancing*, que ele afirma ter sido a maior festa de *reggae* que o Rio de Janeiro já viu até hoje (PLATT; NEATE, 2008). O sucesso da festa motivou a criação, do AfroReggae Notícias, um boletim informativo lançado em janeiro de 1993, com informações sobre *reggae* e demais gêneros musicais de origem africana, que tinha a pretensão de sair de Vigário Geral e circular no Rio de Janeiro.

No decorrer daquele ano, alguns ativistas sociais e jornalistas profissionais juntaram-se ao grupo do AfroReggae Notícias. Dentre eles, destacou-se a figura do poeta baiano Wally Salomão. O desejo dos jovens que faziam o boletim era o de expressar, nas páginas do jornal, uma alternativa ao tráfico de drogas. Já a organização do grupo, enquanto movimento social só veio a ser definida depois que 30 policiais entraram em Vigário Geral, na noite de 29 de

⁷ Há quatro anos o Terceiro Comando tomou Vigário Geral e agora comanda ambas as comunidades.

agosto de 1993, e mataram 21 moradores desarmados, os quais não possuíam nenhuma ligação com o tráfico de drogas.

Depois do crime, conhecido como chacina de Vigário Geral, os fundadores do AfroReggae Notícias começaram a frequentar as reuniões do Centro Comunitário e a perceber as reivindicações da comunidade. Em junho de 1994 o grupo abriu o primeiro Núcleo Comunitário de Cultura na favela.

Desde o início o GCAR mostrou-se claramente envolvido com as questões culturais, assim como a vertente dos “novos movimentos sociais”, que se fortaleceram nos anos de 1980. O modo como esses movimentos sociais participavam do desenvolvimento da sociabilidade e da luta política, caracterizava-se pelas estratégias coletivas de mobilização e engajamento, fortalecidos no vínculo com a cultura, conforme ocorria nos movimentos afro-brasileiros, por exemplo. Havia ainda o fato de a sustentação dessas organizações se efetivar por meio de verdadeiras redes interpessoais da vida cotidiana e pela configuração de novos vínculos interorganizacionais, político-culturais e institucionais com outros movimentos e com múltiplos atores e espaços, expandindo-se para muito além das comunidades.

O Grupo Cultural AfroReggae, que surgiu inicialmente como uma ONG, revela características que indicam a influência dessa corrente dos movimentos sociais. Entretanto, para expandir-se além das fronteiras de seu lugar de origem, o grupo compreendeu a cidade na sua condição de “imenso e global sistema de informação” (ARGAN, 1998), destinado a determinar o maior consumo de informação possível. A ONG provocou a comunicação de suas ações culturais como forma de ingressar na disputa pelo poder de participar do processo de construção da imagem do Rio de Janeiro, definindo e comunicando outros sentimentos e aspirações relativos à favela.

2.2.1 Estrutura e ações da organização – o delineamento de um perfil *sociocomunicacional*

Dezoito anos depois do AfroReggae Notícias, o Grupo Cultural AfroReggae não é mais somente uma ONG. Ele se constitui em outras duas pessoas jurídicas: uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), chamada Grupo AfroReggae Social e uma empresa, a AfroReggae Produções Artísticas Ltda. A ONG opera os projetos sociais. A OSCIP é uma espécie de empresa social, que atua em projetos semelhantes aos da ONG, mas que está habilitada a gerar lucros e também pode participar de concorrências públicas, para

administrar programas sociais financiados pelo governo. A empresa lida com os aspectos financeiros da organização como a produção dos shows, as participações em publicidade e os acordos comerciais.

Em 2004⁸ o AfroReggae movimentava cinco milhões de reais, sendo um milhão gerado diretamente pela comercialização de produtos de vestuário e de eventos (PLATT; NEATE, 2008). Valores indicativos de outro propósito do grupo: ganhar dinheiro e ser autosustentável. Para isso, também é necessária a transformação da imagem pública dos atores sociais tratados como periféricos, tradicionalmente classificados como audiência menos qualificada ou enquadrados como protagonistas de narrativas pejorativas. Dentre as empresas que patrocinam o GCAR estão Petrobras, Oi, Natura, Banco Santander e Nestlé, intermediadas pela Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal. Já o Governo do Estado do Rio de Janeiro dá apoio institucional à organização.

A comunicação em sua dimensão midiática é tratada como um ponto estratégico para o grupo. José Júnior faz questão de afirmar que o AfroReggae tem grande capacidade de atrair a mídia (PLATT; NEATE, 2008) e essa capacidade é uma competência intencionalmente construída pelos integrantes da organização, nos diversos níveis hierárquicos. José Júnior defende que, dispondo de uma visibilidade positiva na grande mídia, o AfroReggae consegue duas coisas simultaneamente: romper um nível de segregação simbólica, que aparta os favelados, como se eles fossem parte de um organismo estranho ao restante da sociedade e atrair o interesses de grandes empresas patrocinadoras, além de fundações internacionais, como a Fundação Ford.

O AfroReggae se constituiu como uma das organizações sociais nascidas na favela, que se vale da produção cultural realizada no lugar periférico, para forçar o reconhecimento de sua existência desvinculada dos estigmas que historicamente acompanham o cidadão favelado. Trata-se de um caso singular, no qual o objetivo de estar na grande mídia é declarado e não é contestado por nenhum de seus integrantes.

As práticas culturais, configuradas a partir das necessidades e experiências fundamentadas na vivência do lugar de fala marginalizado, requerem a visibilidade midiática para ingressar em outros níveis de existência e reconhecimento, necessários a sua eficácia até mesmo enquanto produto cultural. Para isso, o AfroReggae investe em ações de comunicação e tem na relação com a grande mídia uma de suas principais marcas. O GCAR se autodefine

⁸ Solicitamos o fornecimento de informações atualizadas sobre a movimentação financeira do grupo, mas a diretoria não liberou os dados até a data de conclusão desta escrita.

como uma organização cultural, mas poderíamos incluir o termo *sociocomunicacional* em sua denominação.

Em 2010 o GCAR inaugurou na favela de Vigário Geral, sua base de origem, o Centro Cultural Wally Salomão (CCWS), um prédio de quatro andares, que ostenta em sua cobertura um punho cerrado, símbolo da força do grupo, possível de ser avistado até por quem passa na via expressa fora de Vigário. Cada andar do CCWS é pintado com uma das cores do *reggae* e destina-se a um tipo de atividade artística, de formação ou ao atendimento. Na parte externa do centro foram construídos palco e arquibancadas que conformam a chamada Praça Tropicalismo, onde acontecem shows abertos ao público. Também do lado de fora, em uma área localizada nos fundos, há uma espécie de *lounge*, onde os visitantes conhecem a programação do dia ou assistem em um telão às produções do GCAR, enquanto esperam para serem recebidos. O estacionamento e um depósito para guardar os instrumentos de seus grupos musicais completam a construção do complexo.

No térreo estão instalados o Núcleo Comunitário (pedagoga, assistente social e psicóloga atendem às famílias de jovens engajados em alguma das atividades do GCAR), o *cyber* e a Sala Futura, ambos voltados às atividades de informática. No andar seguinte há um estúdio de ensaio com capacidade para abrigar quatro bandas, onde os visitantes assistem aos ensaios de um dos 14 grupos artísticos do AfroReggae – que vão do *reggae*, *hip hop*, *pop rock* e ritmos afrobrasileiros à música clássica, passando por teatro, dança e artes circenses. No terceiro andar encontra-se o espaço de ensaio do grupo cênico Trupe de Teatro, além de salas de trabalho da administração. No quarto andar, há cinco estúdios de gravação em tamanhos diversos e grandes máquinas de refrigeração que asseguram a climatização de todo o prédio.

A infraestrutura criada pelo Grupo AfroReggae em sua sede em Vigário Geral é uma das evidências de seu modo de atuar, que se reproduz em todas as outras cinco comunidades onde se estabeleceu. Além de Vigário Geral, atualmente o GCAR possui Núcleos Comunitários de Cultura no conjunto de favelas Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, no Complexo do Alemão, em Parada de Lucas (Centro de Inteligência Coletiva Lorenzo Zanetti) e na Vila Cruzeiro, situada na Baixada Fluminense.

Em cada uma dessas comunidades, o GCAR desenvolve projetos que guardam relação com a natureza do lugar, com as necessidades apresentadas pelas pessoas que vivem nele. Embora Lucas e Vigário sejam vizinhas, nesta segunda o forte é a música e os batuques, enquanto em Lucas é a tecnologia e o som clássico dos violinos da orquestra Acorda Lucas. Já no Cantagalo-Pavão-Pavãozinho o que atraiu os jovens foi a arte circense, fruto de uma

parceria entre o GCAR e o internacional *Cirque du Soleil*, que já formou mais de uma centena de jovens, principalmente desta favela, mas também de fora dela.

As pessoas da organização têm um discurso único quanto ao fato de que “o AfroReggae não é o *McDonald’s*”, quando querem explicar que a organização não implanta em uma comunidade o mesmo projeto que dá certo em outras, sem antes perceber quais são as necessidades e as vocações próprias de cada lugar. Desta maneira, o grupo destaca o fato de que as favelas são muito diferentes umas das outras, tanto no aspecto físico, como na dinâmica cotidiana.

A expressão de uma fala em uníssono e a adoção de um comportamento semelhante por parte dos integrantes do GCAR são outras características singulares desse movimento, cuja organização se inspira em princípios que nortearam as facções do tráfico, principalmente nos anos de 1980 e de 1990: disciplina, respeito à hierarquia e lealdade⁹. Em momentos diferentes, entrevistamos¹⁰ integrantes que ocupam funções diversas e fizemos algumas perguntas iguais, para as quais ouvimos as mesmas respostas.

Perguntamos como interpretavam o interesse crescente da grande mídia pelo universo das favelas, presente em minisséries, filmes, novelas e programas de entretenimento. Vítor Onofre, 30, coordenador do Núcleo Comunitário de Vigário Geral, que entrou no AfroReggae aos 13 anos de idade, lembra que quando era criança, Vigário Geral aparecia nos noticiários constantemente por causa dos assaltos realizados pelo Comando Vermelho, que nos anos de 1980 chegava a assaltar carros-fortes e levá-los para dentro da favela. Em seguida, Vítor acrescenta que o olhar da mídia sobre a favela mudou:

Mudou e mudou muito. Inclusive tem até um *rap* muito antigo em que o *rapper* dizia que o gringo só vinha na favela para fazer turismo por que achava isso exótico, só que muita coisa mudou e mudou pra melhor. Só que é claro e evidente que se antes só falavam dos aspectos negativos, hoje fala (a mídia) muito dos aspectos positivos e mesmo as notícias que correm falando sobre as outras comunidades, sobre as coisas violentas que estão acontecendo lá, eu nem vejo de uma forma negativa não. Não por que eu

⁹ Em entrevista com o ex-trafficante do Terceiro Comando, Washington Rimas, o Feijão, que comandava o tráfico na favela de Acari, confirmamos as informações recorrentes na literatura sobre o fato de que as facções e a postura de seus chefes mudaram dos anos de 1980 para os anos de 1990 e principalmente nos anos 2000. Quando a cocaína representava um bom negócio, por que os compradores iam até à favela para comprá-la por não conseguirem fazer isto livremente na rua, os traficantes ganhavam muito dinheiro e com isso se faziam de ‘benfeitores’ da comunidade, sobretudo por que a ausência do Estado era sentida no cotidiano das populações de forma mais intensa do que nos dias atuais. Quando nos anos de 1990 o acesso à cocaína tornou-se possível no “asfalto”, as vendas nas “bocas” caíram e, conseqüentemente, a droga também perdeu em qualidade. A crise nos negócios, por um lado levou os traficantes a agirem fora da favela, em assaltos, sequestros, etc. O contraponto está no aumento no número de mortos e na diminuição etária dos chefes, que assumem o “posto” cada vez mais cedo, tornando-se viciados em *crack* de forma igualmente prematura. Segundo Feijão, hoje esses chefes “vivem drogados, doidões” e perderam qualquer censo de compromisso com as comunidades.

¹⁰ Todas as entrevistas que mencionamos neste capítulo foram realizadas no mês de março de 2010.

goste da violência, mas é por que eu acho que as pessoas têm o direito realmente de saber o que tá acontecendo e se na época não fosse tão noticiado Vigário Geral, do jeito que estava, violento do jeito que estava, o AfroReggae não teria vindo pra cá talvez, entendeu? Ainda é ruim que as coisas só aconteçam depois de uma grande tragédia como aconteceu com a chacina de Vigário. (ONOFRE, 2010)

Rimas, 2010 o Feijão, mediador de conflitos do AfroReggae para atuar junto aos chefes da facção do Terceiro Comando, expressa a insatisfação do morador da favela em relação ao enfoque negativo dado ao lugar. Porém, mais do que isso, a fala de Feijão confirma a clara concepção que a organização tem sobre a mídia e o tipo de relação que a interessa cultivar:

[...] a verdade é que a grande mídia sempre olhou para a comunidade, mas só visando a violência, tá entendendo? E a grande mídia, acho que sempre viu (a favela) como um território violento e usou isso como uma forma de vender jornal. E nós, de dentro da comunidade, tínhamos obrigação de dar resposta pra essa grande mídia. Mostrar que não era só violência que tinha ali, que a violência era consequência da falta de investimento nas áreas sociais, nas áreas culturais, de esportes... E a gente tinha de alguma forma que mostrar para essa grande mídia que tinha pessoas de qualidade, que não tinha só pedreiro bom, só empregada doméstica boa. Nada contra o pedreiro bom, a boa empregada doméstica. Mas, que tinha gente para competir nesse mercado aí de igual pra igual pra igual com outro. Era só dar qualificação, só dar ferramentas pra se entrar nesse mundo aí capitalista, que incentiva a competição. Então, nós começamos assim a preparar essa pessoa e quando começamos a revelar bons atores, bons músicos, bons percussionistas, boas peças de teatro, a grande mídia se interessou, por que ela conseguiu ver que nós estávamos falando a verdade: que aqui não tem só violência, não tem só desgraça. Tem gente boa que também quer competir, que sabe fazer um trabalho legal. Então essas pessoas tão aí e merecem um espaço. A grande mídia conseguiu enxergar isso depois de muito grito nosso, né? Muito sinal de alerta: “olha, nós tamu (*sic*) vivo. A gente quer espaço, a gente faz coisas legais também”. Foi aí que as coisas começaram a aparecer para esse público todo.

Existe no AfroReggae a convicção de que a aproximação entre periferia e mídia funciona como uma via de mão dupla e de que sistema hegemônico midiático não pode ignorar o universo temático a ser explorado e exibido, principalmente a uma parcela de público que contraria a constatação que se costumava afirmar: a de que pobre não gosta de se ver na televisão. Seguindo essa linha interpretativa, o AfroReggae contribui para ecoar a ideia de que emerge no país uma “cultura de periferia”, marcada pela presença de pessoas negras, marginalizadas, excluídas e exploradas.

O modo como o GCAR lida com a questão cultural associa práticas de uma cultura popular em seu sentido mais tradicional (como vemos nos grupos que trabalham com as danças de origem africana e os batuques), aos elementos de uma cultura contemporânea de

rua (como das manifestações do movimento *hip hop*), e à cultura midiática, impregnada nas diversas dimensões da ação da organização como um todo.

Nos diversos cursos – que vão da “Trupe de Teatro” à formação de profissionais na área de rádio –, nas apresentações, nas conversas e nas entrevistas, os integrantes do AfroReggae demonstram suas competências comunicacionais midiáticas, traduzidas em gestos (como portar-se diante das câmeras, como falar em uma sala onde há gravadores e microfones), na operação de equipamentos (máquinas fotográficas, câmeras filmadoras, computadores, *softwares* de edição em áudio e vídeo, etc.).

Em 2009, a Rede Globo tornou-se parceira direta do Grupo Cultural AfroReggae no projeto Conexões Urbanas, que desde 2001 leva shows de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marisa Monte, O Rappa, Paralamas do Sucesso, Elba Ramalho, Charlie Brown Jr., Titãs, Cidade Negra, Lulu Santos, entre outros, às favelas. Como nos disse Rotti (2010), então coordenadora de comunicação do AfroReggae: “[...] a parceria com a Globo ajuda o AfroReggae a se blindar e ajuda a Globo a entrar em lugares onde não entraria sozinha”.

Assistindo a um ensaio da trupe de teatro do Grupo AfroReggae, percebermos que há uma mistura entre jovens da zona sul e jovens de Vigário Geral. É visível que a preocupação principal ali é a formação de bons atores, porém sem perder de vista a história e as necessidades do lugar onde se formam: um centro cultural dentro de uma favela, que já esteve entre as mais violentas do Rio de Janeiro. O diretor artístico do grupo Johayne Hidelfonso, ao chamar atenção dos integrantes da trupe que iniciavam um desentendimento durante o ensaio, dizia aos berros que eles tinham que lembrar que não podiam agir movidos pela vaidade, tão comum no meio artístico, mas pela solidariedade, por que ali, onde estavam, era o lugar dos “fudidos”. Sem eufemismos o diretor deixa claro que as exigências e as expectativas em relação àquele grupo de jovens atores não são exatamente iguais aos existiriam se todos fossem oriundos de famílias de classe média, por exemplo.

Orientados pela reflexão de Santos (2008) sobre a relação entre escassez e solidariedade, compreendemos o quanto a concepção teórica do autor reflete a realidade expressa no discurso de Johayne. Ao analisar as consequências da globalização sobre as periferias urbanas, Santos (2008) afirmava que os movimentos de ação na periferia agem como o verdadeiro potencial transformador da realidade social e chamava atenção para a ideia de se enxergar dentro da periferia novas formas de solidariedade, cuja expressão econômica e política nega a previsão de que a globalização conseguiria aniquilar o sentimento de solidariedade.

Com a difusão de produtos culturais alinhados a uma dita cultura de periferia, novos padrões começaram a ser requeridos pelo próprio mercado de produção cultural, assim aconteceu com Feijão, que nos contou orgulhoso que deixou de ser identificado como ex-trafficante, nas notinhas dos colunistas de jornais cariocas, ao ser elevado à condição de ator de cinema, quando assumiu o papel de um dos protagonistas do longa-metragem *5X Favela – Agora Por Nós Mesmos*, projeto coordenado por Cacá Diegues, com apoio da Globo Filmes.

Em *Concerto para Violino*, um dos cinco curtas-metragens que compõem o filme, havia um personagem traficante de drogas, para o qual a produção não conseguia encontrar um ator que se enquadrasse no perfil exigido. O diretor do curta, Fernando Vidigal, soube da história de Feijão, e foi sondá-lo a fim de saber se ele gostaria de realizar o teste. Feijão aceitou, fez o teste e, segundo ele afirma, Cacá Diegues assegurou que ele era o homem certo para interpretar o papel.

Depois de duas aulas de interpretação com a preparadora de elenco Fátima Toledo, Feijão gravou todas as cenas e a qualidade do trabalho alçou o personagem, projetado para ser secundário, à condição de protagonista do filme, sendo que todos os demais protagonistas das histórias já eram atores profissionais. Feijão relatou que “Seu Cacá” disse a ele, que ele já era um ator. Elogio para o qual Washington Rimas deu a seguinte resposta: “Seu Cacá, eu sou um ator da vida real”.

A experiência de Feijão nos aponta mais uma consequência decorrente da ação dos *movimentos sociocomunicacionais*, que diz respeito à inserção do *habitus* da periferia nos produtos da indústria cultural. Ao tomarmos o conceito de *habitus* discutido por Bourdieu (2007), para descrevermos o conjunto de disposições que determinam os gostos e caracterizam as populações da periferia, podemos considerar que o êxito de Feijão no papel de trafficante deva-se às disposições inconscientes, aos esquemas classificatórios e às preferências, que constituem o *habitus* dos traficantes, e que continuam fazendo parte desse sujeito, expressando-se nos seus gestos, nas suas posturas, nos seus gostos.

A partir dessa percepção podemos avaliar que a atuação dos *movimentos sociocomunicacionais* não é simples e não se reduz a adequar-se às exigências do processo de enquadramento na estrutura e na dinâmica da mídia, principalmente à produção televisiva, no intuito de construir ou ampliar uma visibilidade positiva para os moradores de áreas segregadas. Ultrapassando os limites da adequação, identificamos a disseminação de outro tipo de discurso sobre a periferia, com ênfase em aspectos de uma “cultura de periferia”, cuja distinção se dá no sentido dos gostos e dos estilos de vida.

Enxergamos a comunicação de natureza midiática participando dos *movimentos sociocomunicacionais* como um elemento constituinte fundamental, pois é mais do que um componente estratégico acionado para difusão em momentos específicos: extrapola a veiculação amadora das vozes oprimidas pelo sistema hegemônico. Algumas dessas organizações estimularam as manifestações ou produtos culturais que ‘estouraram’ na mídia, como o *funk*, o *hip-hop*, o *technobrega*, o *reggaeton*, o *kuduru*. Há também os atores, ou melhor, grupos de atores e de técnicos-produtores oriundos de projetos de formação desenvolvidos na periferia.

Nesse sentido, destacam-se dois fatores essenciais: um processo de produção na periferia, que gerou uma pressão por parte dos sujeitos alocados na parte de baixo da estrutura do sistema capitalista e o papel dos *intermediários culturais* (BOURDIEU, 2007), das classes médias, que na interação com os sujeitos da periferia, pinçaram, na complexidade do espaço sociocultural da favela, elementos oferecidos como bens e serviços simbólicos pela indústria cultural. Entretanto, destacamos que nesse processo os sujeitos da periferia também se configuraram como *intermediários culturais*, à medida que manipulam com conhecimento técnico e consciência, o aparato tecnológico e a linguagem dos sistemas midiáticos e da indústria cultural.

Com o fortalecimento dos movimentos *sociocomunicacionais* a relação estabelecida entre os *intermediários culturais* e a periferia se delineou a partir de um diálogo, no qual ambos os interlocutores se posicionam em níveis equivalentes. No caso do AfroReggae, os próprios integrantes do grupo são artistas e militantes da periferia simultaneamente. A banda AfroReggae faz shows junto com outras bandas de projeção nacional, de igual para igual e seus integrantes continuam nas comunidades, desempenhando suas atividades. Anderson, o vocalista da banda, mora no Complexo do Alemão e exerce a função de mediador de conflitos. Portanto, a presença de artistas, celebridades, políticos, visitantes, famosos e anônimos não provoca deslumbramento nesse tipo de *ator social* da periferia.

Os padrinhos do AfroReggae são a atriz Regina Casé e o cantor/compositor Caetano Veloso, que certamente ainda funcionam como *intermediários culturais*, intencionalmente atraídos para a organização. Regina Casé é uma dessas pessoas cujo envolvimento com a organização produz desdobramentos efetivos e importantes na ampliação dos vários discursos sobre a periferia em produtos da grande mídia e da indústria cultural. Seguimos discutindo, nos capítulos seguintes, as consequências das ações destes *movimentos sociocomunicacionais*

na configuração de mudanças ou acomodações nos cenários midiáticos que abordam a periferia.

3 OS CAMINHOS QUE LEVAM O AUDIOVISUAL À PERIFERIA: DO CINEMA NOVO AO PÓS-CINEMA DA RETOMADA

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração.

(Rocha, 1965).

[...] Hoje, o audiovisual tendo em vista o novo modelo de plataforma que o mundo desenvolveu, continua aperfeiçoando, e que o Brasil, antenado com essa nova tecnologia, vem desenvolvendo, para que aqueles rejeitados, enfeitados, os filhos dos guetos, das favelas e das periferias, pudessem ter a oportunidade de expor sua visão, através de um novo sistema barato de captação de imagens. Fazendo com que um movimento de realizadores do audiovisual se unissem para concretizar a Companhia Brasileira de Cinema Barato (CBCB), mais que uma simples produtora, uma realizadora dos anseios populares, que os poderosos, sempre mostraram sob seu domínio e ponto de vista. Vem hoje mostrar que o povo é mais que um simples personagem e sim um realizador de audiovisual de qualidade indiscutível e que se não for superior a dos antigos reis do audiovisual arcaico, da era dos dinossauros, pelo menos mostra uma criatividade a toda prova, de cineastas atores e técnicos escondidos em lugares onde a política audiovisual não descobriu. O CBCB também trabalhará para difundir um audiovisual de qualidade, mas, sem transformar a produção em uma epopeia de milhões.¹¹

(MANIFESTO, 2008).

Os trechos acima nos ajudam a enxergar a existência de desejos e desafios comuns colocados aos cineastas brasileiros da década de 1960, engajados no movimento do Cinema Novo, e aos cineastas do Brasil contemporâneo, realizadores do que alguns denominam como *cinema de periferia* para poder identificá-lo alinhado a ideologias e princípios de produção distintos do chamado “cinemão” da indústria cinematográfica.

Um dos principais pontos de convergência dos movimentos que citamos na abertura deste capítulo é o papel protagonista do “outro” na produção cinematográfica. Em ambos os casos, esse “outro” é o sujeito que costuma ser tão invisível ou marginal no cenário do audiovisual, quanto é em outras dimensões da realidade concreta, onde predominam os

¹¹ O trecho transcrito preservou as características de escrita do Manifesto, apesar de em alguns momentos gerar dificuldades no entendimento. Para conferir o texto na íntegra, ver em ANEXO B - Manifesto do Cinema Barato e os dez mandamentos da Companhia Brasileira de Cinema Barato.

interesses políticos, econômicos e sociais dos grupos alinhados ao sistema de poder vigente. No Cinema Novo e no *cinema de periferia* o “outro” é o outro de classe, o outro de cor, o outro de etnia, o outro de lugar, alijado a essa categoria ao ser submetido aos paradigmas das elites, articuladas a fim de manterem as condições de sua hegemonia.

Nos filmes do Cinema Novo, o pobre, o preto, o índio, o sertanejo, o pescador, o artesão, o cangaceiro e o favelado entravam em cena como personagens encarregados da explícita missão política de conscientizar seus pares marginalizados sobre a realidade de opressão e exploração a que eram submetidos pela burguesia dominante. Desta forma, a expressão desses personagens constantemente levantava questões fundamentadas em reflexões sociológicas de intelectuais militantes esquerdistas, elaboradas no universo acadêmico e inseridas nos filmes, por diretores empenhados em levar realidade às salas de projeção.

Assegurar a existência do outro e expressar a realidade são os eixos estruturantes do *cinema de periferia*. Mas, tais elementos não são utilizados nessas produções audiovisuais da mesma maneira como o foram na produção fílmica do ciclo *cinemanovista* dos anos de 1960. No *cinema de periferia* os marginalizados, subalternizados e excluídos não assumem o papel de protagonistas exclusivamente no âmbito da atuação, como personagens dos filmes, por que conquistaram por si e para si, as condições necessárias à criação, à produção e à difusão de seus filmes, impregnados das reivindicações sociais e das questões políticas problematizadas a partir da vida cotidiana. Por essa razão, não cabe aos personagens pretos, pobres, migrantes nordestinos e favelados do *cinema de periferia*, a análise acadêmica, mas a palavra forjada no conhecimento de sua própria experiência.

Na fase atual do cinema brasileiro identificada numa cronologia como pós-*Cinema da Retomada*¹², além do *cinema de periferia* existe um tipo de inserção do outro na produção cinematográfica nacional mais alinhada aos parâmetros da indústria do cinema. Trata-se do discutido e polêmico gênero fílmico chamado *favela movie* (cinema de favela), que tem no filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) sua matriz referencial e em *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010) sua consolidação, com sucesso de público comprovado por uma bilheteria superior a 11 milhões de espectadores, desbancando o filme *Dona Flor e seus Dois*

¹² Vamos recuperar informações sobre o ciclo da *Retomada* e discutir alguns aspectos característicos desse período no tópico 3.2, a diante.

Maridos (Bruno Barreto, 1976), que se manteve por mais de 30 anos como o filme brasileiro mais assistido no país com 10,7 milhões de espectadores¹³.

Ao contrário das produções realizadas no movimento do Cinema Novo e do suposto gênero de *cinema de periferia*, a produção do *cinema de favela* não é marginal. O personagem marginal entra em cena para assumir o papel principal, mas ocupa seu lugar na engrenagem da produção da indústria cinematográfica. Ou seja, o personagem é marginal, o filme não.

Neste capítulo promovemos o encontro dessas três vertentes, a fim de observar a possibilidade de diálogo entre a fase atual – aqui representada por dois movimentos paralelos, que se desenvolvem em sentidos aparentemente opostos e movidos por causas divergentes – e a fase do Cinema Novo na década de 1960. Nosso objetivo não é elaborar uma historiografia sobre fases do cinema brasileiro, nem realizar análises dos filmes, mas compreender a relação entre tais produções e os contextos sociais nos quais essas produções foram geradas.

Discutimos sobre tais produções audiovisuais no esforço de expor a configuração do ambiente social e simbólico que favoreceu a emergência de produtos culturais que contemporaneamente estimulam: 1) inquietações em decorrência da visibilidade avassaladora da periferia na mídia; 2) emergência de outros tipos de manifestações e discursos perpassando a relação da sociedade com os universos periféricos urbanos, em razão de uma sensação coletiva de conhecimento, causada por tamanha visibilidade; 3) a proliferação de vozes dos *sujeitos da experiência* em espaços antes restritos às elites.

Como o Cinema Novo tornou-se uma referência paradigmática da discussão sobre o universo marginalizado na produção audiovisual brasileira, o retomamos com o intuito de perceber se de alguma maneira é possível identificar nas articulações e realizações do presente, as raízes desse passado recente. Essa retomada é importante no sentido de explicitarmos que manifestações, organizações, produções contemporâneas, frequentemente classificadas como novidade ou modismo, podem representar o amadurecimento ou a deturpação de lutas e formas de produção sementeadas em circunstâncias anteriores.

A partir da fase do *Cinema da Retomada* a diversidade se constituiu como uma das marcas emblemáticas da produção nacional. Mas, depois de *Cidade de Deus* marcar a primeira década do século XXI não se pode negar que houve uma profusão de filmes brasileiros ambientados em cárceres violentos e periferias desassistidas, nos quais o interesse por imagens reais resultou em cenas de violência expressa em massacres, assassinatos e brutalidades, consideradas destituídas de um sentido político e que provocaram uma discussão

¹³ As informações foram amplamente divulgadas na mídia e encontram-se registradas no sítio oficial do filme *Tropa de Elite 2*, disponível em: www.tropa2.com.br

na qual se voltou a discutir a questão da *estética da fome*, um dos princípios norteadores da produção do Cinema Novo.

Em nossa reflexão não perdemos de vista o fato de que em última instância, as características de cada ciclo são influenciadas pelo estatuto político da sociedade, pelas políticas públicas sociais de governo, pelas políticas de incentivo à produção audiovisual, pelas condições de produção e possibilidades de acesso à tecnologia, dentre outros fatores.

Os aspectos definidores do projeto nacional pensado para o país certamente eram muito distintos nos anos de 1960, sob os auspícios de um regime ditatorial militar. Já a fase do *Cinema da Retomada* foi delineada em meados dos anos de 1990, tendo em vigor um regime democrático de direito, no qual o povo elegeu, por voto direto, para presidir a República Federativa do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, um intelectual respeitado no país e no exterior por suas contribuições teóricas à área da Sociologia e que chegava ao poder para realizar um governo em diálogo com as diretrizes do neoliberalismo internacional.

O cenário é comparativamente ainda mais diferenciado no início dos anos 2000 quando a nação substituiu o governo do intelectual pelo do trabalhador, ao eleger Luís Inácio Lula da Silva, cuja história política se construiu a partir das lutas em defesa dos direitos dos trabalhadores das indústrias metalúrgicas da região conhecida como ABC paulista, no interior do estado de São Paulo.

Esclarecemos que nossa recorrência ao Cinema Novo, ao *cinema de periferia* e ao *cinema de favela* produzidos no ciclo de pós-*Cinema da Retomada*, não pretende negar que em outros períodos da história do cinema nacional tenha havido produções importantes sobre personagens e realidades periféricas. Para ficarmos em apenas um exemplo, citamos *Pixote*¹⁴ (Hector Babenco, 1981), um sucesso de crítica e de público no início dos anos de 1980, período em que o cinema brasileiro mergulharia em uma crise de mais uma década. Com *Pixote*, Hector Babenco recorreu a práticas que se tornariam constantes e emblemáticas do *cinema de favela* nos anos 2000, como a utilização de não atores nos papéis principais¹⁵, como o próprio Fernando Ramos da Silva¹⁶, intérprete do personagem-título.

¹⁴ Depois de uma ronda policial, crianças de rua - incluindo Pixote - são enviadas para um reformatório de delinquentes juvenis (FEBEM). A prisão é uma escola infernal onde Pixote cheira cola como fuga emocional para as constantes ameaças de abuso. Logo fica claro que os jovens criminosos são apenas joguetes para os sádicos guardas da FEBEM e para seu diretor. Depois da morte de um dos garotos, causada pela violência da guarda, Pixote e três companheiros fogem, retornam para a realidade cruel das ruas de São Paulo, onde entram em contato com um mundo de crimes, prostituição e violência.

¹⁵ Em *Pixote* a atriz e diretora Fátima Toledo assumiu a preparação do elenco jovem. Em filmes da safra cinema de favela o papel de Fátima Toledo como preparadora de elenco foi relevante, por exemplo, na preparação do elenco de não atores de *Cidade de Deus*, do ator Wagner Moura, para interpretar o personagem capitão

Nossa atenção voltada para as fases citadas acima se justifica por reconhecermos nelas uma concentração de filmes que expõem as condições da miséria social – seja pelo caminho da abstração e da violência simbólica, ambas impressas na estética do Cinema Novo, seja pelo caminho da expressividade e da violência explícita, descritiva do *cinema de favela* ou pela via alternativa do *cinema de periferia* – cuja quantidade e qualidade provocam debates quanto ao fato de representarem semelhanças entre as cidades, suas constantes modificações e as ideologias de determinados períodos.

O desenho desse cenário reflete a convergência de múltiplas influências em termos de linguagens, operacionalizações, discursos e até mesmo pela reunião de pessoas que funcionam como pontos nodais de uma imensa rede, que tem produzido arte, cultura e comunicação com base em referenciais “periféricos”.

A relação entre arte e resistência é histórica, não é novidade e se manifesta em diversas frentes, como no teatro, na literatura, na música e nas artes plásticas. No Brasil são bons e diversos os exemplos: o teatro de Augusto Boal e de Celso Martinez, a literatura de Ferreira Gullar e Ferréz, a música de Chico Buarque e Racionais MC’s, passando por Geraldo Vandré e os Tropicalistas. Contudo, optamos por realizar a presente discussão a partir do cinema, por que a produção audiovisual requer em maior medida, a utilização de recursos em termos de equipamento, linguagem e difusão, historicamente restritos aos grupos seletos, os quais dispunham das condições necessárias para acessá-los. Por outro lado, o audiovisual nos oferece uma concentração de elementos diretamente implicados na construção de nosso objeto empírico: suporte tecnológico, imagem, circuito de realizadores e redes de divulgação.

Não podemos desconsiderar as intencionalidades e a riqueza dos debates desencadeados no Brasil em decorrência dessa produção audiovisual, que por vias alternativas ou não, tem colocado o sujeito, antes oculto, no centro da cena.

3.1 Que periferia se revela na estética *cinemanovista*?

A cinematografia brasileira na década de 1960, alinhada ao movimento do Cinema Novo, focalizou o protagonismo de personagens rurais e urbanos marginalizados, em

Nascimento, protagonista dos filmes *Tropa de Elite* e do elenco de *5X Favela – Agora por Nós Mesmos*, sobre o qual vamos tratar ainda neste capítulo.

¹⁶ Fernando Ramos da Silva chegou a ingressar na Rede Globo por intermédio do escritor José Louzeiro, para tentar seguir a carreira de ator, mas foi demitido sob a justificativa de ser incapaz de decorar os textos, pois era semialfabetizado. Algum tempo depois do sucesso, ele retornou às ruas e à criminalidade, sendo assassinado por policiais em 1987. A rápida trajetória de Fernando foi contada pelo diretor José Joffily, no filme *Quem Matou Pixote?* (1996).

situações de exclusão, opressão e preconceito. Naquele momento, produzir cinema por fora do sistema corrente e dos ditos canais da cultura oficial era a forma pensada pelos militantes da sétima arte, para levar às classes populares informações sobre as condições sociais em que elas próprias viviam.

A ideia fixa na cabeça dos diretores era a de conscientizar o povo com uma câmera na mão, fazendo filmes que expusessem a estrutura social, econômica e política dominada pela burguesia. Podemos afirmar que a questão política revolucionária se colocava como elemento norteador da concepção do Cinema Novo. Dessa forma é imprescindível ter em mente que a proposição de sua característica estética definidora, a *estética da fome*, convertida em *estética da violência*, se faz no interior de uma visão política militante, contrária ao imperialismo e às imposições culturais determinadas pelo olhar do “estrangeiro colonizador”, como afirmava Glauber Rocha.

Reside na *estética da fome* (sendo a fome uma representação contumaz da violência) a reivindicação de valorização da cultura e da identidade nacional. Por essa razão, em algumas obras clássicas do Cinema Novo, como *Deus e o diabo na Terra do Sol* dirigido por Glauber Rocha no ano de 1964, a representação da cultura nacional foi buscada no universo rural, no sertão, afastado da cidade.

Não é casual o fato de Glauber lidar com grupos explorados que já sedimentaram um universo de representações próprio, trabalhado e retrabalhado no nível do imaginário – o universo da cultura africana, no caso dos pescadores de *Barravento* e o universo do sertão, da “civilização do couro”, no caso de *Deus e o diabo*. Esses são segmentos da sociedade cuja identidade cultural, ganhando contornos mais nítidos, permite uma aproximação maior com o modelo colonial e tornam aparentemente mais decisiva a tarefa de, juntamente com a análise da exploração do trabalho, recuperar, dignificar o passado nacional. [...] Independentemente da legitimidade dessa representação, a escolha de seguimentos que se ajustam à ideia de que existe um universo de representações suporte de uma identidade verificável tem seu rendimento. Contorna exatamente a questão da identidade complexa se assumida em termos da totalidade do país. (XAVIER, 2007, p. 190).

A *estética da fome*, traduzida como *estética da violência* participa do processo de legitimação do Cinema Novo enquanto negação dos padrões impostos pela indústria cinematográfica internacional. A intenção era levar o cinema brasileiro, periférico, *terceiromundista* a se afirmar pela violência, contra os cânones do centro imperialista internacional e a favor da liberdade.

Ao acionar o imaginário construído pelas representações populares, Glauber Rocha não as utilizava como matéria-prima para seguir com o personagem em uma direção muito

específica a fim de eternizá-lo e projetá-lo para fora do tempo, como fizeram cineastas mais tradicionais com personagens como o cangaceiro, por exemplo.

O sentido marginal do cangaceiro de Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no ano de 1964, não foi o mesmo do personagem de Lima Barreto em *O Cangaceiro*, de 1953, representado como uma figura “do mal”, “fora da lei”, condenada a render-se ao imperativo da ordem, que encontra correspondência no universo rural caracterizado como o lugar do atraso e do isolamento. A tirania do cangaceiro nos filmes de Glauber Rocha existe como uma característica inerente à natureza humana, segundo a lógica dialética de que o sujeito exposto à violência encontra na violência sofrida, justificativa para responder agressivamente à sociedade. Não se trata de uma violência naturalizada para a constituição de um tipo, mas da construção de um personagem complexo, problematizado.

A ênfase do movimento político cultural dos intelectuais-produtores de esquerda na questão da cultura nacional cristalizava-se como uma discussão sobre a cultura popular, localizada em manifestações tradicionais distantes do espaço urbano. De acordo com essa perspectiva, a concepção do *nacional popular*, conforme analisa Xavier (2007, p. 187, 190), “funde as categorias de povo e nação quase sempre sem uma determinação clara dos termos” e “a cultura autêntica da nação está fora da esfera urbano-industrial”.

Xavier (2007) analisa que em *Deus e o diabo*, o cineasta se ocupa de eventos marcantes na trajetória histórica do personagem, narra configurações possíveis, exemplares, para caracterizar a essência do universo que deseja representar, instalando-se no nível da veracidade histórica, em um esforço de não trabalhar o personagem como um tipo arcaico apartado da realidade.

Glauber Rocha, na condição de principal mentor-militante do movimento, reivindicava a *estética da violência* em seu caráter revolucionário, presente nos filmes pela via da abstração, por que ao propor uma *estética da violência* Glauber Rocha não se referia aos atos violentos, à violência em si, mas à representação da violência.

A estética da violência recusa as fórmulas do espetáculo convencional, pois estas não podem ser usadas impunemente; via de regra, levam à realização da lógica do mercado e tendem a neutralizar o tom revolucionário da proposta. Ao concretizar sua recusa, a estética da violência cristaliza-se em filmes talvez por demais complexos para quem exige e acredita numa militância política de efeitos imediatos em grandes plateias (XAVIER, 2007, p. 193).

A abstração da linguagem caminhava junto à militância política e ao compromisso social dos intelectuais da cultura, que os impulsionava na busca da realidade para exibi-la,

sem deformidades, aos marginalizados e excluídos. Mas, freqüentemente, a concepção dos autores mostrou-se proveniente de leituras sociológicas e não da experimentação ou vivência das tais realidades que desejavam expor. Essa é uma das razões pela quais diversas produções apresentaram um marcado tom teórico no desenvolvimento dos enredos e nos diálogos das personagens, subtraindo do filme justamente a espontaneidade do cotidiano real, que poderia mostrar a riqueza cultural, o movimento simbólico das culturas populares e envolver o espectador pretendido.

3.1.1 Realidade, abstração, motivações políticas e distância do público

A difícil relação com o público reúne episódios de cenas confusas, influenciadas por fatores dos mais existenciais aos mais práticos. Os cineastas engajados sofriam pressão para conceber obras que expressassem uma visão crítica da sociedade brasileira, cujo roteiro muitas vezes tinha de ser submetido a sessões de discussão coletiva, a fim de evitar que nuances da individualidade do artista se sobrepusessem à realidade, a qual o filme devia não apenas analisar, como solucionar para os espectadores. Colocava-se a questão do filme de autor *versus* a postura didático-instrumentalista das organizações políticas patrocinadoras dos audiovisuais e demais produtos ou manifestações artísticas.

Tal processo de criação deixava marcas na obra, que dificultavam o entendimento e principalmente o envolvimento por parte de uma plateia popular. Discutia-se a necessidade de criar um circuito paralelo de exibição, para fazer com que os filmes chegassem ao público, tendo em vista o fato de se tratarem de produções, cuja natureza política restringia as exposições em salas comerciais. Havia ainda outro ponto estrangulador: a burguesia, alvo principal das ácidas críticas sociais, não apreciaria esse tipo de filme, e isso gerava consequências, afinal ela representava uma fatia importante da bilheteria¹⁷.

Na verdade se os roteiros tinham como público-alvo as classes populares, era previsível que desagradassem aos abastados e encontrassem nos pobres, nos trabalhadores, uma boa aceitação. Mas, não era exatamente com final feliz que essa história acabava, por que nem os pobres reservavam ao cinema dos intelectuais de esquerda, o acolhimento esperado por seus realizadores.

¹⁷ Isso não significa que somente a burguesia cultivava o hábito de assistir aos filmes, pois até os anos de 1970 o cinema brindava possibilidades de fruição amplas e os ingressos eram comparativamente mais baratos que os atuais. O costume de assistir aos filmes no cinema, em salas ou de maneira coletiva, estava mais difundido, de modo que as classes médias e alguns setores das classes populares também cultivavam.

O público popular não gostava por que não entendia ou gostava justamente quando não entendia. Exemplo desse segundo caso ocorreu quando *Aruanda* dirigido por Linduarte Noronha em 1960, foi projetado no Sindicato da Construção Civil de São Paulo. Depois dos 20 minutos de duração da fita, a plateia – constituída em sua maioria por operários migrantes nordestinos – se manifestou entusiasmada. O motivo da satisfação eram as imagens que mostravam a fabricação artesanal da cerâmica. Imagens que lhes remetiam a um fazer artesanal, próprio de suas origens (BERNADET, 2007, p.40). Ou seja, a reação calorosa não se justificou pela razão de ser do documentário: a crítica social e a denúncia de abandono de uma população.

Aruanda documentava a fuga de escravos fixados no Quilombo da Talhada – representada pela caminhada de uma família de camponeses no sertão –, e o tipo de vida dos homens e mulheres do campo, envolvidos no plantio do algodão e na preparação da cerâmica, vendida por um preço irrisório na feira. Nesse documentário, o jornalista paraibano Linduarte Noronha empregou alguns dos principais elementos defendidos por Glauber Rocha na fundamentação do Cinema Novo para a concepção estética do filme, que também refletia sua concepção política: não usou equipamentos pesados ou quaisquer outros que pudessem mascarar a realidade, a qual deveria ser revelada sem maquiagem; aproveitou a luz natural, obtida sem os rebatedores, refletores e filtros que os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizavam para conseguir tons de crepúsculo e o claro-escuro rebuscado, recursos que na opinião dos diretores alinhados ao movimento de valorização da cultura nacional – em contraposição aos padrões imperialistas da grande indústria cinematográfica – impediam a expressão da luz brasileira.

A realização de uma produção como *Aruanda* caracterizava a ruptura com um cinema industrial, monumental e “falso”, rodado dentro dos grandes estúdios. Para assegurar a representação realista, Noronha filmou as cenas *in loco*, na serra da Talhada, na Paraíba, e as músicas foram tocadas por músicos locais. Ao escrever uma crítica sobre o documentário de Linduarte Noronha no Jornal do Brasil, em agosto de 1960, Glauber Rocha comentaria: “a fotografia muda de tonalidade a todo segundo. [...] *Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real” (NORONHA, 1960 apud ROCHA, 2003, p.145).

Frequentemente, o perfil bibliográfico dos realizadores persistia mesmo quando a realidade filmada não estava na distância dos sertões nordestinos e encontrava-se próxima de suas experiências urbanas da região Sudeste, como no caso dos diretores de *5 x Favela* em

1962. Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges dirigiram cinco curtas histórias sobre a favela e o favelado: *Escola de Samba Alegria de Viver*, *Couro de Gato*, *Pedreira São Diogo*, *Um favelado* e *Zé da Cachorra*, respectivamente. Os episódios reunidos resultaram no longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Os diretores eram quase todos estreantes. Jovens, que chegavam ao ciclo do cinema moderno no Brasil como praticamente todos os seus realizadores, pela via da cinefilia, do cineclubismo, da formação universitária e humanística (DIEGUES, 2007). Joaquim Pedro era, dentre eles, o mais experiente, conhecido pelos filmes *O poeta do Castelo* de 1959 e *Couro de Gato* de 1960, este último premiado na *Rassegna del Cinema Latino-Americano*¹⁸. Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, assim como João Pedro, faziam parte do grupo que iniciou a “conversa do Cinema Novo no Rio”, junto com Paulo Saraceni e Glauber Rocha (ROCHA, 2003). Cacá Diegues surgiu pelo caminho da poesia, escrevendo no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, indicado pelo poeta Mário Faustino e fazia parte do grupo um pouco mais tarde que os demais.

5 x Favela é apontado como um marco do Cinema Novo, pelo fato de ser a primeira tentativa do Centro Popular de Cultura de levar “cultura politizante às massas”¹⁹, embora o filme tenha marcado mais pelo fato de ser qualificado como “politicamente agressivo”, do que por ter conseguido uma boa aceitação da crítica ou do público, o que não aconteceu. Apesar disso, conquistou seu reconhecimento na história da cinematografia brasileira como “uma das experiências mais reveladoras do cinema brasileiro pela atitude excessiva que presidiu a sua realização” e por que “poderia ter sido o início de uma produção que escapasse aos canais da cultura oficial” (BERNADET, 2007, p. 40-41).

Na avaliação de críticos como Jean-Claude Bernadet, o excesso e o radicalismo tiveram papel importante na evolução do cinema brasileiro, por que agitaram e provocaram

¹⁸ Para alguns autores, inclusive para Glauber Rocha, na obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, a referência à premiação aparece de uma forma mais genérica como Festival de Santa Margherita. Mas, quando o filme de Joaquim Pedro foi vencedor da categoria curta-metragem, a *Rassegna del Cinema Latino-Americano*, que encontrava-se na terceira edição, foi realizada em Santa Sestri Levante, entre os dias 1º e 8 de junho de 1962 e não mais em Santa Margherita. A *Rassegna* era um dos megaeventos culturais organizados pelo *Columbianum*, um instituto cultural, criado pelo padre jesuíta Angelo Arpa, no final dos anos de 1950. Os congressos e festivais internacionais promovidos pelo instituto reuniram alguns dos mais importantes intelectuais latino-americanos, africanos e europeus. Ambos os eventos foram, parcialmente, responsáveis pelo relacionamento cultural entre a Europa, especialmente a Itália, e o Terceiro Mundo. Para mais informações consultar (PEREIRA, 2007).

¹⁹ O Centro Popular de Cultura da UNE idealizava a transformação da sociedade através da cultura. Nos anos de 1960, Carlos Lyra levou para o CPC nomes como Cartola, Zé Ketti e Nelson Cavaquinho, aproximando o samba dos morros cariocas dos estudantes universitários das classes médias.

debates entre pessoas, que diante de uma narrativa construída com elementos equilibrados tenderiam a se manter indiferentes.

A indiferença contrariava o principal objetivo de filmes cujas motivações estavam mais ligadas a questões ideológicas e sociais do que àquelas exclusivamente artísticas no sentido estético. *5 x Favela* está na lista de produções lançadas pelo ‘selo’ “cinema socialmente válido”, realizadas por entidades de classe como sindicatos, ou ligadas a entidades estudantis como o CPC. Para fazer o filme os jovens universitários subiram o morro, no intuito de retratar a realidade. Levaram a câmera na mão e muitas ideias, formuladas a partir de tratados acadêmicos sobre os problemas sociais existentes na favela.

As questões, esquematizadas com base nas referências bibliográficas, que os diretores adotaram como ponto de partida de seus roteiros, não foram realistas o suficiente a ponto de refletirem a realidade da favela. Entretanto, cumpriram a missão de assegurar uma linha interpretativa “correta” ao público. Nesse percurso as complexidades foram sendo solucionadas segundo a lógica de uma realidade de proveta, sintetizadas ao final na moral das histórias narradas.

No episódio *Escola de Samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues, 1962) o favelado estava errado ao se preocupar mais com a organização de festas na escola de samba – uma atitude que mantinha sua condição social na mesma situação – do que com o movimento sindical. Mas, no desfecho do curta o personagem se redime, “toma consciência de sua alienação e troca o samba pelo sindicato” (BERNADET, 2007, p. 42).

Já em *Um Favelado* (Marcos Farias, 1962) o argumento defende que o ladrão não é ladrão por querer. A culpa não é dele e sim da sociedade excludente, a qual lhe nega as oportunidades de emprego, moradia e uma referência positiva de família bem estruturada. O mesmo malefício, causado pelos ricos contra os pobres, foi evidenciado no episódio *Zé da Cachorra* de Miguel Borges em 1962, onde se revela a exploração imobiliária nos barracos da favela, por parte de um proprietário que dispõe dos imóveis de forma arbitrária.

As histórias de *5 x Favela* não chegaram às salas de exibição do circuito comercial. Apesar disso, o filme conquistou espaço na relação das obras que repercutiram entre a classe estudantil da década de 1960. A produção não conseguiu dialogar com o público almejado, mas essa dificuldade não era exclusividade do cinema, refletia-se no movimento cultural e político como um todo. Problema este, que não inibiu a realização de produções cujas lentes e mentes estavam voltadas para a favela, a fim de capturar seus personagens ou explorar as

potencialidades do ambiente desconhecido, onde os autores trabalhavam com um “concreto abstrato”.

Um dos paradoxos materializados nas produções do Cinema Novo residia no entendimento sobre a categoria do nacional popular. Há a efervescência de um conjunto de obras sobre a favela e seus personagens *versus* um acentuado grau de oposição entre o proletariado urbano e o trabalhador de áreas mais afastadas, a pequena cidade do interior, o sertão, entre outros. Ou seja, de acordo com essa lógica, para conseguir despertar na sociedade a consciência sobre a importância da cultura nacional como aspecto essencial à liberdade e à soberania da nação, a favela e o favelado não serviriam por que, *a priori*, não sustentariam um argumento sobre identidade e autenticidade. O urbano estaria enquadrado, preferencialmente, como o lugar da alienação, onde o sujeito encontra-se desprovido de suas tradições e práticas culturais, entregue à “política do pão e circo”.

Mesmo com as importantes experiências que levaram as filmagens para o interior do país, a favela exerceu fascínio sobre os jovens diretores da década de 1960, conforme ficou evidenciado no Festival de Cinema Amador lançado pelo Jornal do Brasil em 1965. Dez anos antes, em 1955, o filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado a obra inspiradora do Cinema Novo, já abordava a realidade urbana das periferias em um gênero que misturava ficção a fatos reais, ao acompanhar o dia de cinco garotos da favela, que em um domingo de sol forte vendiam amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã.

Ainda nos anos de 1950, a periferia carioca voltaria à cena na obra do cineasta com a história do sambista Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, em *Rio Zona Norte* no ano de 1957. A história de Espírito da Luz, lembrada por ele enquanto agonizava depois de um acidente de trem, já mostrava a relação de um artista da periferia com a indústria cultural, pois seus sambas não lhe renderam nenhum dinheiro por que foram surrupiados por um radialista.

A década de 1960 viveu uma onda que encontrou na favela o lugar da *mostração* (COSTA, 1995) e da narração sobre a realidade do marginalismo urbano: *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *A grande feira* (Roberto Pires, 1962), *Os mendigos* (Flavio Migliaccio, 1962), *Gimba* (Flávio Rangel, 1963), *Escravos de Jó* (Xavier de Oliveira, 1965), *Infância* (Antônio Calmon, 1965), *Garoto de calçada* (Carlos Frederico Rodrigues, 1965) e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966) são alguns dos exemplos que trazem à cena esse favelado como marginal, cuja indignação é causada pela sociedade burguesa.

Ainda neste mesmo período, produções estrangeiras descobriram a favela como cenário. Foram esses os casos do argentino *Paulo e Pedro* (Angel Acciari, 1962) da coprodução sueco-brasileira *Fábula de Copacabana* de Arne Sucksdorf em 1963, do francês *L'homme de Rio* de Phillippe de Broca no ano de 1964 e do italiano *Uma rosa per tutti* (Franco Rossi, 1967).

No decorrer dos anos de 1960 um conjunto de obras em 16 ou 35 mm, de curta e média-metragem de circulação restrita, produzido pelos documentaristas ligados ao Cinema Novo, firmou as bases que norteariam o chamado documentário moderno brasileiro. Esse acervo audiovisual passou a manter um diálogo permanente com a produção documental contemporânea, marcada pela herança da “recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares” (LINS; MESQUITA, 2008). A crítica aos problemas enfrentados pelo brasileiro das classes populares, rurais e urbanas, tornou-se mais vigorosa pela possibilidade técnica de “dar voz” a esse “outro” tradicionalmente excluído e marginalizado que se manteria, sob diversas perspectivas, como presença constante no documentário nacional.

Com o advento das técnicas de gravação de som direto²⁰ os documentaristas brasileiros valeram-se do recurso da entrevista para incorporar “a voz do povo” à narrativa, porém essa entrevista seguia o “modelo sociológico” (BERNADET, 2003), funcionando como uma espécie da ratificação da teoria sociológica.

A “voz do povo” faz-se, portanto, presente, mas ela ainda não é o elemento central, sendo mobilizada, sobretudo na obtenção de informações que apóiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada. As falas dos personagens ou entrevistados são tomadas como exemplo ou ilustração de uma tese ou um argumento, este, muitas vezes, elaborado anteriormente à realização do filme, não raramente a partir de teorias sociais que forneciam explicações tidas como universalmente aplicáveis (LINS; MESQUITA, 2008, p. 21).

Para o público acostumado ao ritmo e à linguagem disseminados no padrão da grande indústria cinematográfica norte-americana, popularizados no Brasil entre os anos de 1940 e

²⁰ A partir dos anos de 1960 a captação do som direto se torna usual em decorrência da inovação tecnológica representada pelos gravadores portáteis (cujas marcas *Nagra* foi o mais famoso deles) sincronizados a câmeras de 16mm, que eram mais leves. Segundo Hernani Heffner, o *Nagra* chegou ao Brasil com o alemão Franz Eichhorn em coproduções com os estúdios da Atlântida em 1959, durante a realização de filmes gravados na Amazônia, como *Rastros na Selva* em 1961 e *Und der Amazonas Shweigt* em 1963. Joaquim Pedro de Andrade - cineasta brasileiro que havia estudado cinema em Paris, Londres e Nova York, onde foi aluno de David e Albert Maysles, precursores do *cinema direto* - ao retornar ao Brasil trouxe consigo uma câmera Arriflex e um gravador *Nagra* que experimentaria de modo pioneiro em *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1962) e que depois seria utilizado em *Maioria Absoluta* de Leon Hirszman em 1963 e *Integração Racial* de Paulo César Saraceni em 1964. (BERNADET, 2007).

1950 com o sucesso das chanchadas, o resultado final onde se alternava entrevista e *voz over*²¹ narrando explicações, interpretações e verdades paradigmáticas, parecia enfadonho.

Nesse sentido, o Cinema Novo não conseguiu aproveitar-se dos recursos de gravação direta – que possibilitava aos criadores irem ao encontro do povo, que seria ao mesmo tempo seu personagem e seu público – como ocorreu em movimentos que lhe foram contemporâneos e provocaram inovações na produção documental, como o *cinema verdade*²² francês e o *cinema direto*²³ norte-americano, “que aboliram a narração *over* desencarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado” (LINS; MESQUITA, 2008, p.22).

Os documentários *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) são apontados como experiências bem sucedidas de adoção do *cinema verdade*, por romperem com o modelo que combinava entrevistas e depoimentos com a locução clássica. Porém, em geral, a subtração de uma linguagem que tomasse a experiência vivida dos personagens como eixo da narrativa, retirava dos audiovisuais a possibilidade de reconciliação com o público, tão desejada e tão essencial à empreitada dos *cinemanovistas*.

Quarenta anos depois, o cinema nacional se vê diante de uma avalanche de filmes de ficção e documentários que colocam em cena o outro e seu universo, como foco central das narrativas. Nessa retomada, a violência se faz presente na composição de uma determinada estética, não mais pelo viés metafórico, mas pela recorrência ao realismo explícito, que se revela como um fortíssimo ponto de atração do público.

²¹ É mais comum o uso do termo *off*. Aqui optamos pela expressão “narração *over*” pelo fato de acharmos que define melhor a situação apresentada, por que “o *over* remete à sobreposição às imagens de vozes externas, alheias à cena, enquanto o *off* diz respeito às vozes que estão fora de quadro, mas pertencem ao universo sonoro da cena em questão”. (LINS; MESQUITA, 2008).

²² A expressão *cinéma vérité* foi proposta pelo sociólogo Edgar Morin, para divulgar o filme *Crônica de um verão* de 1961, feito em parceria com etnólogo Jean Rouch. A configuração do *cinema verdade* propunha que o cineasta participasse do processo de pesquisa e também das filmagens, inclusive aparecendo nas cenas de forma ativa e interativa para mostrar a relação entre quem filma e quem é filmado. Morin e Rouch defendiam uma atitude estética e moral para o cinema que permitia, por exemplo, mostrar a câmera, o microfone, interferir diretamente em uma cena passando da condição de diretor à de personagem. A câmera era tomada como instrumento de revelação da verdade do indivíduo e do mundo, assim como da subjetividade dos cineastas e participantes da filmagem, plenamente assumida como um dos elementos geradores do acontecimento fílmico.

²³ O *cinema direto* não é a simples transposição do *cinema verdade* para o mundo anglo-saxão, como fazem pensar alguns autores que trocam um termo pelo outro como se fossem sinônimos. O *cinema direto* de Robert Drew, Richard Leacock, Albert e David Masles, D. Pennebaker defendia, ao contrário da vertente francesa, a não intervenção do diretor nos acontecimentos filmados. O *cinema direto* é da ordem da estrita observação, em que o realizador deve comportar-se como uma “mosca na parede”, em silêncio e imperceptível para poder capturar a realidade e transmiti-la com maior fidelidade ao espectador. Na avaliação de críticos adeptos às proposições do *cinema verdade*, os ingleses e norte-americanos não compreenderam que as intervenções de Morin e Rouch nas filmagens, diante das câmeras ou em *off*, tinham a função de provocar “respostas esclarecedoras” e não o intuito de desencadear reações espetaculares ou causar constrangimentos.

3.2 A periferia no *Cinema da Retomada* e na *Pós-Retomada*: gênero e movimento

A fase denominada *Cinema da Retomada* não representa um movimento articulado por um grupo de cineastas nos termos do Cinema Novo. Essa designação passou a ser utilizada e aceita pelos realizadores, por teóricos e pelo governo, para identificar um ciclo da produção cinematográfica do Brasil iniciado nos primeiros anos de 1990, em uma tentativa de distingui-lo de outras fases²⁴. Nas palavras de Diegues (2004, p.1):

[...] o cinema brasileiro sempre viveu de ciclos e nunca foi uma atividade permanente no país, nunca teve uma história fluente. Esses ciclos, ao longo desses mais de cem anos, sempre se abriram com a euforia provocada pela qualidade dos filmes e acabaram sempre se encerrando subitamente, por razões econômicas, políticas ou institucionais, quase nunca por responsabilidade dos próprios cineastas.

Como afirma Marson (2006), a luta por manter a produção e garantir a sobrevivência do fazer cinematográfico no país, é o ponto em comum entre todos os ciclos da produção de cinema nacional, tendo em vista que, em mais de cem anos, o cinema brasileiro não se tornou uma atividade autossustentável, razão pela qual se destaca a importância da relação entre os cineastas e o Estado, presente de maneira indiscutível na fase da *Retomada*.

O uso da palavra “retomada” para definir essa nova fase do cinema nacional, indica uma mudança de situação de algo que se encontrava estagnado, abandonado. A estagnação sugerida refere-se ao declínio que a produção audiovisual começou a sofrer a partir de meados dos anos de 1980, quando uma conjunção de fatores, como a crise econômica nacional e internacional, a popularização dos aparelhos de videocassete e a penetração da televisão no cotidiano brasileiro, afetaram tanto a Embrafilme (empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal, criada em 1969) – maior produtora e distribuidora de cinema brasileiro, quanto os produtores independentes²⁵.

O declínio converteu-se em um golpe fulminante quando o presidente Fernando Collor de Melo extinguiu a empresa, com a Medida Provisória Nº. 151, de 15 de março de 1990. No mesmo ato, Collor extinguiu também a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a

²⁴ A historiografia do cinema nacional costuma indicar os ciclos da seguinte forma: Bela Época (primeira década do século XX); período da Cinédia (década de 1920); época da Atlântida Cinematográfica (1940-1950); período da Vera Cruz (1950); Cinema Novo (1960); Cinema Marginal (1960-1970); período da Embrafilme (1969-1990); Cinema da Boca do Lixo (décadas de 1970-1980). (BERNADET, 1995).

²⁵ Dentre a produção independente que se desenvolveu paralelamente à atuação da Embrafilme, destacam-se as pornochanchadas nos 1970 e os filmes pornográficos dos anos 1980 feitos principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, no “polo de cinema” que ficou conhecido como Boca do Lixo onde os filmes eram produzidos de uma forma mais improvisada e mais descontraída, para serem exibidos em seguida no “cinema da esquina”.

Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e o Conselho de Cinema (CONCINE), ligado à Embrafilme (MARSON, 2006). Em suma, o tratamento que o então presidente daria à cultura estava refletido na atitude de acabar com o Ministério da Cultura, incorporando-o ao Ministério da Educação.

Didaticamente, o *Cinema da Retomada* é pontuado a partir de alguns acontecimentos ocorridos no campo da produção em si e na conjuntura política do país, que desencadeou mudanças no âmbito econômico e sociocultural. No campo da produção, *Carlota Joaquina – A princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) é considerado um marco inaugural deste período, por que a repercussão junto ao público representou um “sinal de esperança”, sobretudo pelo fato de se tratar de um filme que não foi beneficiado pelas leis de incentivo à cultura, que começavam a ser implementadas no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

Carlota Joaquina tinha tudo para ser mais um fracasso da produção nacional, que em 1992 exibiu apenas três longas-metragens nas salas de cinema, para um público equivalente a 0,05% do total de espectadores de cinema daquele ano, segundo Filme B (2008). Carla Camurati, uma diretora estreante na realização de um longa e mais conhecida como atriz, assumiu a empreitada de fazer um filme de época com um orçamento total de R\$ 600 mil, sendo 500 mil em dinheiro e 100 mil em permutas.

Carlota também não contou com um esquema de distribuição articulado previamente, por que a distribuição foi feita pela própria diretora, com a ajuda de Bianca de Fillipes (produtora) e Luís Carlos Sepúlveda (que fez da contrarregragem à contabilidade do filme). Os três viajaram durante um ano e meio pelo país, para garantir que ao final de 11 meses, as 33 cópias distribuídas tivessem sido assistidas por um milhão, duzentas e oitenta mil pessoas²⁶.

Do ponto de vista das ações governamentais foram criadas novas condições de produção. Tais condições foram viabilizadas por uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos em cinema, tendo como uma das primeiras medidas, ainda no governo Collor, em 1991, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). Dentre os incentivos, um ficou mais conhecido como Lei Rouanet (por causa do secretário de cultura idealizador do programa Sérgio Paulo Rouanet). Mesmo não sendo destinada exclusivamente

²⁶ Uma síntese contendo os detalhes da realização do filme, do surgimento da ideia que inspirou o roteiro até a distribuição, está no texto: “A Retomada – Carlota Joaquina”, de Carla Camurati. (DIEGUES; MERTEN, 2007).

ao audiovisual, a Lei Rouanet serviu como referência às proposições dos realizadores, os quais se mobilizaram para conseguir leis de incentivo à cultura nos estados e nos municípios.

As conquistas no âmbito do Estado continuaram a se estabelecer nos governos de Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva, embora isso não signifique plena estabilidade nas produções. O *Cinema da Retomada* vive seu momento de euforia a partir de *Carlota Joaquina*, com 12 longas-metragens, finalizados em 1995, depois de passarem pelo processo de captação de recurso. Marson (2006) classifica o período compreendido entre os anos de 1995 e 1998 como o “mais visível” da *Retomada*. Nesse intervalo foram realizados 81 filmes de longa-metragem, sendo três indicados ao Oscar: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), em 1996; *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997) em 1998, e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), indicado em 1999.

A partir de 1999, passado o entusiasmo da indicação de *Central do Brasil* ao Oscar que o filme não arrematou, a *Retomada* enfrenta uma espécie de ressaca e encara uma realidade de crise, que se reflete na diminuição de títulos lançados e no desentendimento entre cineastas consagrados – como Carlos Diegues, Hector Babenco, Sérgio Rezende, Bruno Barreto, Fábio Barreto e Luiz Carlos Barreto – e cineastas estreantes como Beto Brant, Tata Amaral, Paulo Vaz e Carla Camurati.

A crise foi agravada, entre outras razões, pela retração dos financiamentos via leis de incentivo, provocada em decorrência de obras com orçamentos milionários, sobre as quais recaíram suspeitas de desvio de recursos. Tornou-se exemplar o caso do filme *Chatô – o rei do Brasil*, para o qual o diretor Guilherme Fontes já havia captado R\$ 7 milhões dos R\$ 12 milhões previstos no orçamento, quando interrompeu as filmagens alegando falta de recursos. Como o diretor não tinha experiência, a discussão foi resumida a oposição entre a competência comprovada pelas experiências anteriores de cineastas renomados e a incerteza da capacidade dos diretores estreantes. Na prática os diretores consagrados obtiveram benefícios das leis de incentivo permitindo a captação de valores 75 vezes maiores que aqueles autorizados aos diretores estreantes, os quais se viam obrigados a fazerem filmes mais modestos²⁷.

²⁷ Ver todos os detalhes das mudanças na legislação e manifestações do governo, bem como da categoria dos realizadores na dissertação de mestrado: “O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine”, de Lins e Mesquita (2008).

3.2.1 A preparação do terreno para o *cinema de favela* e o *cinema de periferia*

Pontuar esse momento de crise não significa dizer que tenha havido uma estagnação. A produção documental, por exemplo – que entre os anos de 1980 e 1990 não se abateu como a ficção –, manteve seu percurso na década de 80, muito ligado aos movimentos sociais, que naquele momento ocupavam seu espaço no cenário político redemocratizado. Assim, o documentário participava da intensificação de ações e discussões no campo cultural, tornando-se ainda mais diversificado e atraente às plateias de cinema no final da década de 1990.

Lins e Mesquita (2008) destacam três filmes importantes em 1999: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* de Marcelo Masagão, que atingiu um público de quase 50 mil espectadores; *Santo forte* de Eduardo Coutinho, com mais de 18 mil espectadores²⁸ e *Notícias de uma guerra particular* de João Salles e Kátia Lund, exibido em festivais e no canal de televisão a cabo GNT, provocando uma repercussão que de certa maneira anunciava o que estaria por vir na produção ficcional, no relacionamento entre cinema e televisão.

Notícias de uma guerra particular, gravado no Morro Santa Marta (bairro de Botafogo no Rio de Janeiro), fez uma espécie de diagnóstico da violência no Rio de Janeiro, marcada pela presença do tráfico de drogas e pela conseqüente guerra travada entre policiais e traficantes.

Desesperançado, o documentário não oferece consolo ao espectador, não lhe dá escapatória, coloca-o frente a frente com policiais exauridos, traficantes nada românticos, menores presos sem qualquer possibilidade de recuperação, moradores rendidos. Trata-se de um filme crucial para a inclusão das questões envolvendo tráfico de drogas, contrabando de armas, violência e pobreza na pauta do audiovisual nacional (LINS; MESQUITA, 2008, p.16).

Na realização do documentário os autores optaram por registrar somente os depoimentos de personagens diretamente envolvidos na questão, como traficantes, policiais e moradores. João Salles e Kátia Lund recolheram a fala de um personagem que se transformaria em uma figura midiática e se tornaria consultor do maior sucesso de bilheteria do país: os *thrillers Tropa de Elite*. Rodrigo Pimentel era capitão do Batalhão de Operações

²⁸ Ainda que esses números pareçam muito modestos, eles são significativos considerando-se que o documentário não é o gênero preferido do público brasileiro e segundo Calil (2005) dificilmente ultrapassa a faixa dos 20 mil espectadores, embora *Janela da Alma* (Walter Carvalho e João Jardim, 2002), com quatro cópias que ficaram em cartaz durante 26 semanas, tenha sido assistido por 123 mil espectadores.

Especiais (BOPE) quando fez um desabafo diante das câmeras dos documentaristas, sem autorização da Polícia Militar do Estado (PM), denunciando a realidade do BOPE, revelando a falta de sentido na função cotidiana dos soldados para resolver os problemas das favelas.

O documentário reflete uma espécie de espírito do tempo, onde o interesse por imagens “reais” é crescente e a atração exercida por tais imagens sobre o público (vide a sobrevivência dos *reality shows* apesar do desgaste da fórmula) se mantém no contexto “de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e a violência com orgulho, fascínio e terror” (BENTES, 2007). Por outro lado, *Notícias de uma guerra particular* alinha-se às fileiras das obras que retiram as periferias e seus moradores da invisibilidade e da marginalidade, as quais estavam condenados não somente na realidade espacial dos territórios urbanos, como também nas mídias, configuradas contemporaneamente como um espaço de interação, onde se realiza parte da experiência urbana contemporânea (VIRILIO, 1993).

Entre os filmes de ficção, *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *O primeiro dia* (Walter Salles, 1998) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) antecederam o documentário de João Salles e Kátia Lund, colocando temas como a pobreza e a violência na pauta da produção audiovisual. *Como nascem os anjos* e *Orfeu* guardam em comum um elemento que, juntamente com violência e pobreza, compõe a trilogia temática (e de certo modo, estética) marcante nas produções cinematográficas de maior repercussão no país dali em diante: a mídia.

Ser notícia na televisão e ter uma projeção midiática é fator primordial para o desenvolvimento e o desfecho das ações das crianças da favela, que sem querer cometem um sequestro em *Como nascem os anjos*. Assim também o *Orfeu*, mítico e midiático de Cacá Diegues, se comporta de acordo com a consciência que possui sobre sua projeção na mídia, enquanto artista da favela. Essas narrativas explicitam o papel da mídia como organizadora dos acontecimentos a partir do “interior” e revelam como os personagens agem ou deixam de agir de acordo com o que lhes parece assegurar maior e melhor visibilidade midiática. Coloca-se em cena o modo como pessoas comuns e anônimas incorporaram atitudes midiáticas quando se deparam com a possibilidade de exposição diante das câmeras, como se fosse uma espécie de efeito reverso e perverso de uma “educação para os meios”.

Em paralelo à conjuntura de discussões políticas e aos roteiros trabalhados no campo da produção, cenas da vida real mostravam na televisão imagens resultantes de violência brutal contra pessoas pobres, marginalizadas e excluídas: no dia 02 de outubro de 1992, policiais da tropa de choque da Polícia Militar de São Paulo invadiram a penitenciária de

Carandiru, para conter uma rebelião de detentos e o saldo foi de 111 mortos. No dia 23 de julho de 1993 novamente os policiais da vida real entraram em cena, desta vez sem nenhuma necessidade de contenção, por que as vítimas eram crianças, que dormiam no largo da igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, quando foram assassinadas. No dia 29 de agosto do mesmo ano foi a vez da favela de Vigário Geral virar manchete por conta de uma ação policial que deixou 21 moradores mortos, cujos corpos, estendidos na entrada da favela, foram fotografados e filmados, registrando a imagem veiculada na imprensa nacional e internacional.

É plausível pensarmos que o retrato da violência nas cidades, posto em circulação pela mídia, interaja com as descrições e interpretações dos sujeitos sobre os cenários urbanos, especialmente aqueles considerados periféricos. No que tange à produção de cinema no Brasil, a leitura das periferias urbanas e de suas representações, passaria a arrebatar plateias e a municiar a crítica, com a combinação de componentes aparentemente inconciliáveis: pobreza (e a violência dela decorrente) e superprodução.

3.2.2 O dito e mal dito *cinema de favela*

Parte das experiências vivenciadas e dos conteúdos elaborados nos anos de 1990 refletiu-se em aspectos emblemáticos da produção audiovisual oferecida aos espectadores do cinema brasileiro nos anos 2000. O bom desempenho levou às salas de exibição um público de dar inveja aos melhores anos da Embrafilme, em meados da década 1970²⁹. Mas, esclarecemos que ao destacar o sucesso de uma forte tendência que se estabeleceu como marco e marca na produção audiovisual do país, não estamos negando a diversidade que se manteve. Ressaltamos ainda que o sucesso ao qual referimo-nos corresponde a uma avaliação em termos de plateia, por que no que diz respeito à crítica, as palavras “discussão” e “polêmica” talvez sejam as que melhor definem o que ocorreu com *Cidade de Deus* dirigido por Fernando Meirelles em 2002 e seus descendentes na primeira década do cinema brasileiro no século XXI.

De tão maldito, tanto pela crítica internacional, quanto pela nacional, que o acusaram de fazer *espetacularização* da violência, o filme de Fernando Meirelles provocou um conflito na organização do Festival de Cannes: o delegado geral do evento Gilles Jacob não gostou de

²⁹ De acordo com Marson (2006, p.15) “entre 1974-1978 o número de espectadores do cinema brasileiro passou de 30 milhões para 60 milhões, e a fatia do cinema brasileiro em seu próprio mercado chegou a 30% em 1978”. Confrontar com o ANEXO D – Público do Cinema Nacional.

Cidade de Deus e não aceitou que a obra concorresse à *Palma de Ouro*. Mas, o diretor artístico do festival, Thierry Frémaux não concordou em privar o público de Cannes da exibição. A solução intermediária encontrada foi exibir *Cidade de Deus* fora da mostra competitiva.

Ao ser indicado pelo Brasil para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro, *Cidade de Deus* também foi rejeitado. Somente em 2004, por causa da pressão exercida pela empresa norte-americana Miramax, responsável pela distribuição, o filme concorreu nas categorias de melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem e melhor roteiro adaptado.

A realização de *Cidade de Deus* é precedida e sucedida de longas histórias, cujos desdobramentos contribuem para instalar algo além do *blockbuster* nacional. O roteiro, escrito por Bráulio Mantovani, inspirado nas histórias de 240 personagens registradas em mais de 700 páginas do livro homônimo de Paulo Lins, nasceu do desejo de realização pessoal de Fernando Meirelles – bem sucedido na área da publicidade com sua produtora O2 Filmes –, de fazer um longa-metragem. Meirelles comprou os direitos autorais do livro em 1998, depois de Cacá Diegues e Daniel Filho terem tentado e desistido.

O convite a Mantovani surgiu em decorrência da amizade iniciada na época em que ambos trabalharam juntos na realização do programa de televisão Telecurso 2000 (Fundação Roberto Marinho/TV Globo), por volta de 1994. No período compreendido entre a aquisição dos direitos autorais e o início das filmagens³⁰, diretor e roteirista discutiram sobre como seria possível usar tantas histórias na constituição de um “roteiro coral”. Mantovani chegou a montar um banco de dados com os nomes de todos os personagens do livro e *sinopses* de suas histórias, mas o roteiro começou a ficar fragmentado. A ideia do diretor não era individualizar as histórias dos moradores de *Cidade de Deus*, mas transmitir o microcosmo do contexto social que o havia impressionado na leitura do livro de Paulo Lins. Então, Meirelles sugeriu a Mantovani a utilização de um personagem, até então secundário, Buscapé, para dar à história a coesão dramática que faltava.

O filme cobre sete anos das vidas dos meninos da favela Cidade de Deus, representando o período de preparação e consolidação da facção Comando Vermelho na área, o que na história da vida real demorou mais de 15 anos para acontecer. Os autores afirmaram ter apostado na eficiência dramática e na intensidade da narrativa para evitar que essa lacuna de tempo se tornasse evidente para o espectador.

³⁰ O filme *Cidade de Deus* foi rodado em nove semanas, entre maio e agosto de 2001. (MERTEN, 2007).

As passagens de tempo tinham importância fundamental para a estrutura conceitual que Meirelles havia pensado para o filme: uma narrativa dividida em três fases. Na primeira, uma criminalidade “ingênua” teria filmagem, edição e ritmo “tradicionais”, semelhantes ao que o espectador está acostumado a ver. A segunda fase marca tanto a introdução da droga mais leve, a maconha, como mudança do padrão narrativo. Na terceira fase chega a cocaína, e a desestabilização da história encontra correspondência em câmeras, cortes, eixos e cores que explodem a narrativa mais convencional, para significar a implosão do próprio mundo onde se encontram os personagens.

Foram filmadas 13 versões do roteiro e desde o início, Meirelles havia revelado ao roteirista que não queria atores de TV, de classe média, para contar aquelas histórias, as quais demandavam “gente de verdade” para tornar o filme mais impactante³¹. Na empreitada de preparação dos jovens atores desconhecidos, Fernando Meirelles contou Kátia Lund, que foi contratada por que trazia a experiência do documentário com João Salles e de assistente de direção de Walter Salles. Kátia levou Meirelles ao grupo de atores Nós do Morro, idealizado e coordenado pelo ator Guti Fraga, na favela do Vidigal. Guti aceitou ficar à frente da oficina de atores de *Cidade de Deus*, batizada por Meirelles como Nós do Cinema.

Nascia ali, o elenco de atores, até então anônimos para o grande público, preparados por Fátima Toledo. Despontavam nomes como Alexandre Rodrigues (Buscapé), Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno) e Seu Jorge (Mané Galinha). Além disso, a Nós do Cinema transcendeu sua razão inicial e tornou-se uma organização não governamental, ligada à produção audiovisual, hoje chamada Cinema Nosso.

A opção por maioria de atores desconhecidos e moradores de favelas justificou-se pela preocupação do diretor com o *realismo*. E para testar o resultado de suas opções, Meirelles aceitou o convite do diretor Guel Arraes para dirigir um episódio da série *Brava Gente* na TV Globo, com a condição de que pudesse fazer uma espécie de curta-metragem sobre *Cidade de Deus*. O fotógrafo, o diretor de artes, as figurinistas, a maquiadora, além do trabalho que vinha sendo feito com os garotos não atores, que iriam estreiar em *Cidade de Deus*, foram experimentados no episódio *Palace II* (2000), que ao contrário do filme, usou locação na própria Cidade de Deus.

O *Episódio Palace II* foi finalizado em película e enviado para o Festival de Cinema de Berlim, onde recebeu o prêmio de melhor curta da mostra Panorama, em 2002. Mais uma vez a experiência motivada pela realização do filme deixava sementes: no mesmo ano de

³¹ A principal fonte dos detalhamentos sobre a produção é o artigo: “Cidade de Deus: da ideia à tela”, de Luiz Carlos Merten. (DIEGUES; MERTEN; FONSECA 2007).

estreia do filme *Cidade de Deus*, a TV Globo iniciou a série *Cidade dos Homens* (2002), estrelada pela dupla Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acelora). A maior parte dos episódios de *Cidade dos Homens*, com duração média de 35 minutos, foi filmada nas favelas cariocas Santa Marta e Rocinha, pois na série permaneceu a preocupação de fazer com que as imagens fossem pouco produzidas.

As histórias, protagonizadas por Laranjinha e Acerola, nascidos no seriado *Brava Gente*, refletiam sobre questões típicas do jovem, especialmente do jovem “da periferia”. Nessa proposta, a tematização sobre a favela optava por contradizer os estereótipos da violência e da criminalidade, focando em questões de natureza mais existenciais e nos problemas sociais. Além dos intérpretes dos personagens principais, todos os demais atores que faziam parte do elenco foram formados dentro dos grupos Nós do Cinema e Nós do Morro. Dois anos depois da última exibição na TV, *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007) reencontraria o público nas salas de cinema.

De modo geral, as experimentações realizadas pela equipe de *Cidade de Deus* no seriado da TV, queriam dar conta de permear todos os setores do filme com o realismo que Fernando Meirelles exigia para que sua produção tivesse os “pés na realidade”. Acontece que o *realismo* impregnado no filme de Meirelles foi construído a partir de uma realidade mergulhada num tipo de violência mais associada à periferia, especialmente às favelas cariocas controladas pelo tráfico de drogas.

Do ponto de vista estético, as principais críticas contra o filme se nutriram na problematização difundida pela pesquisadora Ivana Bentes, sobretudo a partir do projeto “Estética versus cosmética da fome”³². Decorreram daí discussões que tomaram como referência a *estética da fome*, proposta por Glauber Rocha no Cinema Novo. A comparação, muitas vezes simplificadora, reduzia a estética de *Cidade de Deus* a rótulos, como “cosmetização da miséria” e “espetacularização da violência”, que estariam impressas em cenas de matanças espetaculares e em uma espécie de prazer sádico com a morte dos pretos pobres.

Do ponto de vista ético, *Cidade de Deus* foi acusado de tratar a violência de forma imoral, abordando a violência por si só, como se tudo começasse e terminasse nela mesma. De acordo com essa crítica, o filme seria carente de uma contextualização, que ultrapassasse o universo dos criminosos e mostrasse os milhares de trabalhadores, que vivem nas favelas sem

³² Além dos veículos de comunicação, outro espaço onde foi possível localizar as ideias iniciais do projeto da pesquisadora foi o debate “Estética versus cosmética da fome”, realizado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 2002.

envolvimento com as facções do tráfico. Ou seja, segundo essa perspectiva, a violência do tornou-se descritiva e não explicativa da realidade, como no Cinema Novo.

Fernando Meirelles fez opções, reveladas inclusive no perfil da equipe de profissionais envolvidos na produção, que deixaram claro a intenção dele de não fazer de seu filme um tratado sociológico. O fotógrafo César Charlone já havia trabalhado com Meirelles na área da publicidade. O montador Daniel Rezende também iniciou a carreira em comerciais da O2 Filmes e *Cidade de Deus* foi o primeiro longa-metragem da carreira dele. Bruno Wainer, diretor responsável pelos lançamentos da *Lumière*, parceira privilegiada da *Miramax* (distribuidora norte-americana) no Brasil, queria desde o início lançar 150 cópias em grande circuito, um ato temerário para aquela época da produção nacional.

Ao rebater as críticas de “espetacularização da violência”, Fernando Meirelles recusou comparações com a trilha aberta pelo cineasta americano Quentin Tarantino em *Pulp Fiction*, repleto de cenas sanguinárias. O diretor de *Cidade de Deus* contra-argumentou que a violência presente foi mais sugerida – pelo som, pela música, pela narração, pelo encadeamento do roteiro e pela interpretação –, do que exposta em imagens sanguinárias.

Cidade de Deus ‘sacudiu’ o *Cinema da Retomada* como exemplo (ou contraexemplo) de uma *estética* e uma *ética*, que além de acender as discussões no campo das realizações, abriram caminho para consolidar a reconciliação do público com o cinema nacional, justamente pela via sempre apontada como aquela que afastava a plateia brasileira: rejeição, perante a face de sua própria miséria exibida em tela grande.

O filme não só conseguiu atrair público³³ para uma produção sem atores conhecidos da televisão (uma estratégia que costuma ser utilizada como chamariz de espectadores no Brasil) como ainda colocou em cartaz (e também no *casting* das produtoras) um conjunto de artistas negros, até então desconhecidos, que depois se tornariam figuras frequentes em programas da TV Globo, por exemplo.

Por essas e outras razões, *Cidade de Deus* é apontado como matriz do gênero *cinema de favela* ou *favela movie*, como designou primeiramente a crítica internacional. Os mesmos motivos que desagradaram a crítica, cativaram o público e abriram caminho para os cineastas brasileiros tratarem temas considerados insuportáveis para as classes médias pagantes dos

³³ Inicialmente a censura vetou o filme para menores de 18 anos. Depois de uma exibição programada por Bruno Weiner para o então presidente Fernando Henrique e sua esposa, a antropóloga Ruth Cardoso, o casal passou a incluir o filme em suas entrevistas, com recomendações para que os brasileiros o assistissem. O então candidato Luís Inácio Lula da Silva também teve uma exibição prévia e começou a falar sobre o filme em seus discursos. Finalmente a censura recuou a idade mínima dos expectadores para 16 anos e o filme, que Bruno Weiner sonhava ter um milhão de espectadores, foi visto por mais de três milhões de pessoas. O orçamento do filme, beneficiado pela Lei do Audiovisual, foi de R\$ 8 milhões e a renda apurada, de R\$ 19 milhões.

ingressos nas salas de exibição. A classificação sob o gênero *cinema de favela* se estenderia a produções que, sem necessariamente abordarem o universo da favela, eram construídas a partir de argumentos baseados na violência e na miséria vivenciadas nas periferias urbanas e nos cárceres.

Carandiru (Hector Babenco, 2003), inspirado no livro *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella, foi um caso do *cinema de favela* sobre a vida dos detentos na prisão, que se caracterizou pela magnitude. Para contar as histórias dos prisioneiros pelo ponto de vista deles, e não de suas vítimas ou de seus algozes, Hector Babenco filmou ao longo de quinze semanas e montou uma carceragem cenográfica nos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo (São Paulo), que consumiu 20% do orçamento de 12 milhões de reais. Dessa maneira o diretor conseguiu sua reprodução do presídio, cuja imagem havia repercutido na mídia principalmente por ocasião do massacre ocorrido em 1992.

Com o objetivo de assegurar que o público não recuasse diante da narrativa de conteúdo tão “indigesto”, a empresa Columbia Tristar investiu pesadamente na divulgação e na distribuição. Investimento esse traduzido em campanha televisiva na Globo, em *outdoors* espalhados por todo o país e no lançamento simultâneo em 300 salas de exibição brasileiras, o que rendeu 468 mil espectadores pagantes na estréia.

Em 2009, o mundo da carceragem, organizado pelo poder das facções, entraria em cartaz com *Salve Geral* de Sérgio Rezende, que se difere de *Carandiru*, por que desta vez os presidiários é que davam as “cartas do jogo”. Baseado em fatos reais, o filme revelava como e por que a facção criminosa paulista Primeiro Comando da Capital (PCC) havia dado um “salve!”³⁴ que fez a cidade de São Paulo parar, provocando ações de ataques a delegacias, ônibus, estações de metrô, ameaças a shoppings centers e aeroportos, obrigando o Estado a negociar com os “marginais”.

No filme, esse processo de negociação entre o poder oficial e o chamado “poder paralelo” retrata a compreensão que os líderes do PCC possuem sobre a comunicação midiática. O entendimento da imbricação entre mídia e cidade, o reconhecimento do papel da mídia na construção de leituras sobre a cidade para os cidadãos, se fez presente na reflexão dos criminosos desde o momento em que eles definem a estratégia de rebelião. Tanto na ficção como na realidade, o PCC convocou os grandes veículos de comunicação e determinou o que deveria ser dito.

³⁴ Na linguagem usada pela facção criminosa, um “salve” é um comando, que funciona como uma espécie de alerta geral, o qual costuma determinar ações extremadas de ameaça à ordem pública: depredações, saques, assassinatos, ataques a organismo públicos etc.

Quando *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Cidade dos Homens* (2007), *Antônia* (Tata Amaral, 2006), *Verônica* (Maurício Farias, 2008), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *Era uma vez..* (Breno Silveira, 2008) despontam no mercado audiovisual do país, revelam seres e lugares de contornos geralmente invisíveis nas imagens do cinema (que frequentemente remetem a uma fantasia de cidade). De certo modo, os filmes que trazem a favela e as histórias de seus atores para a cena principal rompem com um paradigma, segundo o qual as cidades em jogo nas produções ficcionais se fazem presentes “por imagens que convêm às expectativas médias de uma idealização urbana” (PRYSTHON, 2006, p. 261), o que significa reproduzir nas cidades imaginadas do cinema, as fronteiras de segregação das cidades reais existentes nos territórios contíguos.

É importante percebermos que se há força nessa vertente denominada por alguns críticos como *cinema de favela*, ela não se deve a uma predominância no campo do audiovisual, tendo em vista o fato de a produção não ter enveredado exclusivamente por esses caminhos. Ao contrário disso, a diversidade se fortaleceu enquanto marca emblemática também nos anos 2000, tanto na ficção³⁵, quanto no documentário³⁶, onde a escala de produção se manteve em curva ascendente. Contudo, se encontramos filmes do *cinema de favela*, que demonstram novas formas de inscrição da subjetividade, representativas da penetração de uma cultura midiática no Brasil contemporâneo, também observamos que, mesmo quando focalizam coletividades como a massa carcerária, a facção criminosa ou os moradores da comunidade, destaca-se a encenação de dramas individuais urbanos.

É assim, por exemplo, no sucesso que consagrou o “gênero” com a maior bilheteria do cinema nacional, mais de 11 milhões de espectadores: *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). Entre as denúncias contra as ações das milícias nas favelas do Rio de Janeiro, o papel do BOPE, a corrupção no alto escalão do Estado – envolvendo, em uma rede criminosa, do governador ao secretário de segurança pública – estão os questionamentos existenciais daquele sujeito, que em *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) encarnava o capitão Nascimento, preparado para entrar nas favelas e combater o inimigo visível representado pelo traficante. No segundo filme, decorridos três anos, Nascimento é promovido a coronel, trabalha longe das ruas, dentro da secretaria de segurança pública, confrontando o inimigo sem rosto chamado sistema.

Assim como em *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* se instara como um caso singular na cinematografia nacional, em razão dos efeitos que acarretou e das causas responsáveis pela

³⁵ Conforme o ANEXO B – Companhia Brasileira de Cinema Barato e ANEXO C – Coproduções Globo Filmes.

³⁶ Verificar o ANEXO E – Filmes documentais brasileiros lançados no cinema (de 1996 a 2007).

sua existência. Também como em *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* exhibe uma preocupação radical com a expressão do *realismo*, tanto que os atores foram submetidos a um laboratório nada convencional: o policial Paulo Storani – à época, afastado do BOPE para fazer sua dissertação de mestrado em antropologia – foi contratado como consultor do filme, fez um estudo detalhado do roteiro, identificou as técnicas que os atores deveriam aprender para atuarem como policiais e montou um cronograma de duas semanas baseado na técnica da etnodramaturgia, com o objetivo de fazer com que os atores vivenciassem os *ritos de passagem* do BOPE, na prática. E eles vivenciaram. Inclusive os castigos, conforme RAHE (2010).

Para a cena da rebelião de presos em Bangu 1³⁷, que inicia *Tropa de Elite 2* – uma alusão à rebelião ocorrida em 2002, quando Fernandinho Beira-Mar e outros presos ligados ao Comando Vermelho invadiram a galeria ocupada pela facção Amigos dos Amigos para matar o líder Ernaldo Pinto de Medeiros, o “Uê” – a penitenciária foi reproduzida em um estúdio de 1000 m² e em uma simulação foi incendiada, para o diretor testar o efeito da fumaça em caso de um colchão queimado. Depois da experimentação, o cenário foi reconstruído.

Além do estúdio foram usadas outras locações, como um edifício no centro do Rio de Janeiro (que virou a Secretaria de Segurança Pública), a Assembleia Legislativa, o quartel-general do BOPE e quatro favelas. Paradoxalmente duas delas, a de Rio das Pedras, em Jacarepaguá (zona oeste) e a Roquete Pinto, em Ramos (zona norte), encontravam-se sob domínio de milícias, que eram os alvos das denúncias de *Tropa de Elite 2*.

Firme no propósito de assegurar o realismo, o filme contou com 30 armas de verdade, adaptadas para tiros festim. Dentre as armas estavam fuzis, escopetas e pistolas, o que requereu um cuidado extra com a segurança, pois no primeiro filme as armas foram roubadas antes da conclusão das filmagens.

Em 2007 e 2010, o roteiro de *Tropa Elite* foi escrito por Bráulio Mantovani (o mesmo roteirista de *Cidade de Deus*), com a colaboração de Rodrigo Pimentel e de José Padilha. Rodrigo Pimentel é o mesmo que em 1999, ainda como capitão do BOPE, concedeu entrevista aos cineastas em *Notícias de Uma Guerra Particular*. Em 2000 Pimentel voltaria à cena midiática, responsabilizando o BOPE pelo desfecho trágico do sequestro ao ônibus 174,

³⁷ Em 1988, no Rio de Janeiro, foi inaugurada a cadeia Laércio da Costa Pelegrino (Bangu 1), no complexo penitenciário de Bangu, formado por 25 unidades. Dentre elas, Bangu 1 é a menor, com capacidade máxima para abrigar 48 presos, distribuídos em quatro galerias, onde cada detento dispõe de uma cela individual. A prisão foi construída com paredes de concreto, revestidas de placas de metal e adotou normas de segurança consideradas rígidas, para receber os criminosos mais perigosos da cidade, geralmente os líderes de facções do tráfico de drogas.

no qual Sandro Nascimento (um dos oito sobreviventes da Chacina da Candelária) matou a professora Geiza Firmo Gonçalves, usada pelo sequestrador como escudo contra a polícia. Assistindo a um vídeo do sequestro, o então capitão Pimentel afirmava, no programa Fantástico, da Rede Globo, que o tiro de Sandro contra a refém poderia ter sido evitado, se o soldado do BOPE não tivesse atirado antes, para atingir o sequestrador.

A declaração lhe rendeu a expulsão da polícia militar e a entrada no campo da comunicação e do planejamento em segurança. Rodrigo Pimentel foi articulista do Jornal do Brasil, desde 2009 é comentarista da Rede Globo sobre assuntos referentes à violência urbana e atua como consultor de segurança do Banco Santander, além de ser auditor da empresa de auditoria Price Waterhouse. Além da notoriedade e das novas oportunidades profissionais, a participação no Fantástico despertou o interesse em José Padilha de conhecê-lo. Àquela época, o cineasta realizava o documentário *Ônibus 174* (2002). Padilha contatou Pimentel, que lhe contou muitas histórias sobre o BOPE. Os relatos ficaram guardados, pois o documentário de Padilha era sobre o sequestrador e não sobre a polícia. Mas, diante da riqueza do material obtido junto ao ex-capitão, o diretor planejou fazer outro documentário, que se chamaria BOPE. Mais tarde José Padilha se deparou com a impossibilidade de conseguir filmar a rotina real do batalhão em suas invasões, ações violentas e torturas. Então, preferiu usar as informações como matéria-prima para a ficção *Tropa de Elite*.

Em 2007 o filme ganhou a premiação Urso de Ouro no Festival de Berlim e a popularidade junto ao povo nas ruas, graças ao êxito das vendas nos camelôs, que o transformaram no maior sucesso de pirataria da *Pós-Retomada*. Segundo pesquisa de mercado contratada pela equipe de produção, em 2007 onze milhões de pessoas assistiram ao filme antes da estreia no cinema e isso definiu os procedimentos de segurança adotados na realização da sequência:

Depois da pirataria ocorrida contratamos o IBOPE, que mensurou que o filme perdeu cerca de dois terços de seu público. A pirataria, portanto, não funcionou como “marketing alternativo”, na medida em que a função do marketing é vender produtos. Vendemos menos por causa da pirataria. Com relação ao *Tropa 2*, montamos um esquema de segurança complexo, com o apoio da nossa coordenação de pós-produção e de um grupo de policiais apresentados a nós pelo Rodrigo Pimentel. Garanto que até o filme abrir não vai haver pirataria não. (PADILHA, 2010, p. 76).

O inspetor de polícia Sérgio Barata assumiu o comando da operação de segurança para impedir que *Tropa de Elite 2* tivesse o mesmo destino que seu antecessor. A fim de evitar as cópias não autorizadas, o filme não foi finalizado em formato digital, somente em película. Além disso, apenas seis pessoas sabiam onde ficava a ilha de edição, “escondida” em um

apartamento no bairro do Leblon, na zona sul do Rio de Janeiro. Uma cláusula contratual proibia os envolvidos no projeto de revelarem qualquer informação sobre a produção. Até o dia da estreia, o filme ficou em um cofre e todas as cópias distribuídas possuíam uma numeração, que possibilitaria a identificação do estabelecimento onde houvesse a filmagem de uma cópia pirata, o que deixou os exibidores atentíssimos.

A produção estimou gastos de R\$ 150 mil com segurança. Porém, todos esses cuidados não impediram que os camelôs afirmassem ter para venda não só o *Tropa de Elite 2*, como o 3 e o 4 antes mesmo da estreia do segundo filme da série, ou seja, estavam à frente do diretor José Padilha na continuação da história. Quem se aventurava na aquisição do produto levava como *Tropa de Elite 2, Notícias de Uma Guerra Particular*; como *Tropa de Elite 3*, uma colagem de imagens de ações do BOPE e como *Tropa de Elite 4, Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2004).

Para os críticos do mal-dito gênero *favela movie* ou *cinema de favela*, tais produções realizam uma estetização do cotidiano de áreas miseráveis, fortalecem visões estereotipadas, não se posicionam politicamente, não fornecem elementos para a compreensão da realidade que tanto desejam expor. Mas, pensamos que seja importante avaliar se além de questões de mercado, existem outros atravessamentos de uma cultura audiovisual e midiática implicados na existência desses sucessos. Atravessamentos estes, que pontuam o retorno das classes médias às salas de cinema, para assistirem à expressão de realidades das quais se esforçam para manter distância, em seus condomínios e carros fechados. Nesse sentido, obras como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* nos ajudam a problematizar a crença do espectador diante das imagens reais.

Há algo em comum nas atitudes do diretor e do camelô, se cada um a seu modo – e pautado por interesses situados em campos opostos – orientou o seu *fazer* fundamentado no conhecimento do que interessava o público? Se por um lado o realizador preocupa-se em assegurar os ganhos financeiros e em manter a “aura” de sua obra *pop* e reproduzível, a pessoa responsável pela gravação da sequência disponível na banca do camelô representa a expressão de um *saber* sobre o que vai “funcionar” junto ao consumidor, e para isso vale-se de um repertório que a situe em termos de linguagem, para poder buscar as similitudes entre os produtos oferecidos.

3.2.3 Cinema de Periferia, um germe de transformação?

Os tensionamentos decorrentes das questões colocadas em discussão a partir do *cinema de favela* começam com a própria nomeação do gênero, pois, no Brasil, gênero virou sinônimo de filme ruim, que obedece a um padrão narrativo construído com base em clichês³⁸. O cineasta Carlos Diegues, afirma que não existe um *cinema de favela*, “mas diversos modos de tematizar um fenômeno social e cultural que só um cineasta brasileiro pode e sabe tratar: a favela”³⁹. Carlos Diegues considera que *Cidade de Deus* revelou a favela dos bandidos, *Tropa de Elite*, a dos policiais, e que *5X Favela Agora por Nós Mesmos* (Manaíra Carneiro; Wagner Novais; Rodrigo Felha; Cacau Amaral; Luciano Vidigal; Cadu Barcellos, 2010), representa a visão dos moradores sobre lugar onde vivem.

5 x Favela, Agora por Nós Mesmos, produzido pela Companhia Luz Mágica (de Carlos Diegues) em coprodução com a Globo Filmes, resultou de um projeto de Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães, cujo objetivo principal era proporcionar aos jovens talentos das comunidades as mesmas condições de produção disponíveis a qualquer produtor de filme brasileiro de médio porte. Para tanto, foram organizadas oficinas de roteiro e oficinas técnicas de realização cinematográfica em diferentes favelas do Rio de Janeiro, um processo que selecionou mais de 80 pessoas, para participarem da preparação, produção e finalização do longa-metragem.

O resultado foi um filme formado por cinco histórias independentes entre si, assim como ocorreu com o *5X Favela* cinemanovista, em 1962. Em *5X Favela Agora por Nós Mesmos* os episódios cômicos e trágicos pretendiam refletir as múltiplas faces do cotidiano dos moradores das favelas, fugindo dos estereótipos de violência que, segundo os diretores, costumam se perpetuar na representação da vida nas comunidades. Relacionamos abaixo, a sinopse dos episódios e os currículos resumidos de seus diretores.

QUADRO 01 – 5 x FAVELA AGORA POR NÓS MESMOS.	
Direção	Episódio
Luciana Bezerra: 35 anos, moradora da favela do Vidigal, zona sul do Rio. Em 1992 começou a estudar teatro no grupo Nós do Morro, participando de várias	<i>Acende a Luz:</i> É véspera de Natal e o morro está sem luz há três dias. Os técnicos enviados pela

³⁸ Sobre o preconceito com o gênero no cinema brasileiro. (REVISTA DE CINEMA, 2010).

³⁹ Declaração registrada na matéria Tendências do atual cinema brasileiro. (REVISTA DE CINEMA, 2010).

<p>montagens como atriz, figurinista, diretora, escritora e roteirista. Fez estágios nas áreas de assistência de direção e produção, pesquisa e colaboração em roteiros. Participou da pesquisa de elenco e oficina de atores para o filme <i>Cidade de Deus</i>. Em 2002, foi premiada pela Riofilme com o roteiro do curta <i>Mina de Fé</i>, ganhador do prêmio de melhor curta no 37º Festival de Brasília, que também concorreu na mostra competitiva do Festival de Clermont-Ferrand (França), entre vários outros festivais. Atualmente coordena o Núcleo de Cinema Nós do Morro.</p>	<p>companhia de energia elétrica não conseguem resolver o problema. Os moradores sequestram um funcionário e o fazem de refém até que a luz volte.</p>
<p>Rodrigo Fellha: 30 anos, morador da favela Cidade de Deus, zona oeste do Rio. Graduado em direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro⁴⁰, começou sua carreira como estagiário na TV Globo. Trabalhou, durante sete anos, como Coordenador do Núcleo de Audiovisual na ONG CUFA (em Cidade de Deus). Durante esse período, teve a oportunidade de participar de vários documentários e de produções para TV. Destaca-se sua participação, como diretor de fotografia do documentário <i>Falcão – Meninos do tráfico</i>.</p> <p>Cacau Amaral: 37 anos, morador de Caxias, periferia do Rio de Janeiro. Com experiência em direção, roteiro, edição de vídeo, edição de áudio, trilha sonora e produção musical de vídeos, já ganhou vários prêmios com seus curtas-metragens. Atualmente, trabalha no desenvolvimento de dois documentários que abordam a questão da cultura negra no Brasil e é um dos diretores do programa <i>Espelho</i>, no Canal Brasil.</p>	<p><i>Arroz com Feijão:</i> Certo dia, o menino Wesley ouve uma confissão do seu pai: ele está cansado do cardápio da casa, sempre um prato de arroz com feijão. O menino se junta ao amigo Orelha e sai em busca de recursos para comprar um frango.</p>
<p>Luciano Vidigal: 32 anos, morador da favela do Vidigal, zona sul do Rio. Ator e professor de teatro da ONG Nós do Morro, Luciano também dirige peças de teatro e curtas. Seu curta <i>Neguinho e Kika</i> foi premiado nos festivais de São Paulo, Londrina, Rio de Janeiro e Marselha (França). Trabalhou na preparação de elenco do filme <i>Cidade de Deus</i>, de Fernando Meireles. Atuou em 13 longas-metragens, entre eles, <i>Orfeu</i>, de Carlos Diegues, <i>O primeiro dia</i>, de Walter Salles, e <i>Proibido proibir</i>, de Jorge Durán.</p>	<p><i>Concerto para violino:</i> Ainda crianças, Márcia, Jota e Ademir fazem um juramento de amizade eterna. Agora adultos, Jota entrou para o tráfico de drogas e Ademir, para a polícia. O enfrentamento entre os dois pode impedir que Márcia, agora violinista, realize seu sonho de tocar violino.</p>

⁴⁰ A Escola de Cinema Darcy Ribeiro integra o Instituto Brasileiro de Audiovisual (IBAV). Patrocinado pela PETROBRAS e pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, o IBAV conta com a Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura e com o apoio Institucional da UNESCO. A Escola de Cinema oferta cursos regulares de direção, montagem, roteiro e oficinas livres, ministrados por professores do porte dos cineastas Ruy Guerra e Walter Lima Jr., entre outros. (ESCOLA, 2008).

<p>Cadu Barcellos: 23 anos, morador do Complexo da Maré, zona norte do Rio, promove, desde os 17 anos, cursos de internet e edição, em diversas ONGs do Rio. Dirigiu o curta-metragem <i>Feira da Teixeira</i> e o programa <i>Crônicas das Cidades</i>, exibido no canal Futura. Também já participou do Corpo de Dança da Maré, no qual atuava e dançava. Coordenou o projeto JPEG, na ONG PROMUNDO, no qual liderava um grupo de jovens, que promovia ações ligadas à saúde e à equidade de gênero.</p>	<p><i>Deixa Voar:</i> Flávio deixa a pipa de um amigo cair no lado da favela dominado por uma facção rival. Mesmo sabendo que vai pisar em terreno proibido, resolve buscar a pipa.</p>
<p>Manaíra Carneiro: 22 anos, moradora da favela Higienópolis, na zona oeste do Rio. É a caçula dos diretores do <i>5x Favela Agora Por Nós Mesmos</i>. Começou aos 16 anos, como estagiária na área de produção da ONG Cidadela/Cinemaneiro, que oferece cursos gratuitos de introdução ao audiovisual.</p> <p>Wagner Novais: 26 anos, nasceu na Cidade de Deus. Iniciou sua vida profissional em 2005, como promotor no projeto Cinema para Todos, do Governo do Estado do Rio. Roteirizou, dirigiu e editou diversos curtas. Em 2009, dirigiu o curta <i>Tempo de criança</i>, premiado pelo Ministério da Cultura. Atualmente cursa Cinema na Universidade Estácio de Sá e direção cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.</p>	<p><i>Fonte de Renda:</i> Um jovem realiza o sonho de entrar para a faculdade de Direito, mas encontra dificuldades para dar conta dos gastos com livros e transporte. Ele se sente tentado a vender drogas para os amigos da faculdade e, assim, conseguir o dinheiro para custear seus estudos.</p>

Uma análise do currículo dos diretores aponta para significados ainda mais importantes do que aqueles presentes nas histórias que relatam. Além do fato de serem moradores de favelas, todos eles têm em comum a trajetória artística e profissional, cultivada no interior de organizações sociais, que fizeram suas bases nas comunidades pobres do Rio de Janeiro e investiram em projetos nas áreas de produção audiovisual e da comunicação midiática. A CUFA ⁴¹, por exemplo, criou em 2004 seu primeiro núcleo audiovisual, o qual teve desde o início professores como Carlos Diegues, Ivana Bentes, Rafael Dragaud, Paula Lavigne e Silvio Tendler, figuras que oferecem aos cidadãos das favelas, competências e

⁴¹ A CUFA é uma organização não governamental criada em 1999 na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Atua como polo de produção cultural, formação e informação em outros 25 Estados brasileiros, além do Distrito Federal. Dentre as atividades desenvolvidas pela CUFA, há cursos e oficinas de DJ, *break*, grafite, escolinha de basquete de rua, *skate*, informática, gastronomia e audiovisual. São diversas ações promovidas nos campos da educação, esporte, cultura e cidadania, com mão de obra própria. A equipe da CUFA é composta, em grande parte, por jovens formados nas oficinas de capacitação e profissionalização das bases da instituição e oriundos, em sua maioria, de favelas. Dentre as ações que imprimem legitimidade ao trabalho desenvolvido pela CUFA, destacam-se o HUTÚZ – único evento de grande porte focado exclusivamente no *hip hop*, a Liga Internacional de Basquete de Rua (LIIBRA), criada em 2003, e o CineCUFA, que existe há quatro anos e recebe produções realizadas em periferias de todo o país e também do exterior.

conhecimentos específicos do campo da produção audiovisual – que vão desde a direção, até a inserção no circuito de exibição, passando pelo roteiro e pela análise crítica e teórica das criações – além de elementos para uma discussão política, pois são pessoas que transitam entre parcerias com empresas como a Globo Filmes, para realizarem seus projetos, e manifestam posicionamentos políticos contrários à estrutura do sistema ao qual frequentemente se associam. Dessa maneira, os formadores carregam consigo contradições, as quais também interagem com os processos em que atuam no interior das organizações.

A produção do filme *5X Favela Agora Por Nós Mesmos* – que colocou pessoas da favela em todos os setores da sua realização, da maquiagem à direção – foi impulsionada por um cineasta antes engajado ao projeto estético e político revolucionário do Cinema Novo, que atualmente encontra-se mais próximo dos representantes da indústria cultural de massa, diretamente representada no filme por meio da empresa coprodutora. Essa configuração nos leva a enxergar relações que se permeiam em termos semelhantes aos observados por Featherstone (1995), ao investigar as mudanças em curso nas sociedades ocidentais, a partir dos anos de 1960, que estimularam afirmações sobre a emergência de uma cultura pós-moderna. A relação das tendências de mudança com a cultura de consumo em geral e “mais especificamente, aquelas mudanças no âmbito dos círculos intelectuais e artísticos com outros grupos”, alteraram “os meios de transmissão, circulação e recepção de bens simbólicos” (FEATHERSTONE, 1995, p. 170).

Consideramos que tais mudanças tenham começado a interferir também nos meios de produção, provocando um avanço para além do que apontava Featherstone sobre a formação e educação de plateias mais amplas. Vemos fatores conjunturais favorecerem também a educação e capacitação de realizadores. Especulamos, portanto, sobre as modificações nesse processo de produção, contribuir para desencadear alterações mais profundas nas relações de poder.

Ao atentarmos para contextos como o que observamos com os diretores de *5X Favela Agora por nós mesmos*, conjecturamos que as mudanças ocorridas nas estruturas dos campos intelectual e artístico funcionaram em dois planos, apontados por Featherstone (1995, p. 91):

- (1) Intensificando as pressões de baixo contra os dominantes, da parte dos marginalizados que procuram desestabilizar hierarquias simbólicas vigentes;
- (2) levando os intelectuais a uma reconsideração minuciosa do valor, objetivos e finalidade de seus esforços, em decorrência de mudanças na demanda por bens intelectuais em geral.

Por outro lado, existem situações em que a indústria cultural demanda os produtos *made in periferia* sem obter o retorno esperado, quando os atores sociais dessa periferia rejeitam os termos de negociação, por não quererem correr o risco de comprometer as causas que motivaram determinadas produções.

Exemplo de uma situação assim ocorreu entre o Grupo Cultural AfroReggae e a TV Globo. A ONG e a emissora são parceiras. A Globo propôs ao AfroReggae veicular as edições do programa Conexões Urbanas, exibido pelo canal a cabo Multishow. Diante da proposta, Júnior duvidou que o programa pudesse manter na TV Globo, a linha que vinha assumindo desde o princípio. A equipe do AfroReggae acreditou que o programa acabaria adequando-se aos formatos, às estéticas e às reduções de conteúdo, para enquadrar-se ao padrão da emissora e por isso resposta foi não⁴². O Conexões Urbanas continuou sendo totalmente produzido pelo AfroReggae, com roteiros escritos por José Júnior e Rodrigo Dragaut, um dos roteiristas da série *Central da Periferia* e o contrato com o canal Multishow foi renovado.

Há ainda casos que revelam o envolvimento dos intelectuais *intermediários culturais* da classe média, em experiências mais radicais, como aquela concretizada na criação da CBCB. Entre os criadores da companhia existem atores como Natália Lage, intérprete da personagem Gina, no elenco do programa A Grande Família, da TV Globo e Firmino da Hora, o Zé Pequeno de *Cidade de Deus*. O músico Marcelo Yuka, a cineasta Kátia Lund e o escritor Paulo Lins também fazem parte do grupo fundador da companhia, onde todos assumiram compromissos regidos por dez mandamentos⁴³. Um deles determina que todos têm que fazer tudo.

Os cineastas da Cidade de Deus, Júlio Peclý, carioca, 36 anos e Paulo Silva, amazonense, 40 anos, integram o grupo fundador da CBCB e incorporam os mandamentos da companhia, na realização de seus filmes. Eles só não se engajam em projetos como o de Carlos Diegues, por acharem que eles tocam em dois pontos nevrálgicos do audiovisual brasileiro: o financiamento e a distribuição.

Juntos, Paulo Silva e Júlio Peclý já fizeram, desde 2003, 12 filmes entre longas e curtas-metragens, documentário e ficção⁴⁴. Assim como os diretores de *5X Favela Agora por Nós Mesmos*, ambos têm passagem pelos cursos de formação em audiovisual da CUFA, pelo projeto Cinemaneiro (SESC dos Apês) e pela ONG Cinema Nosso (antiga Nós do Cinema),

⁴² Obtivemos essas informações na entrevista realizada com Daniela Rotti, então coordenadora de Comunicação do Grupo AfroReggae, em março de 2010.

⁴³ Conforme o ANEXO B – Companhia Brasileira de Cinema Barato.

⁴⁴ Confira o ANEXO F – O cinema de periferia de Paulo e Júlio.

por isso seguem à risca o primeiro mandamento da CBCB: fazer um roteiro de qualidade. Júlio e Paulo não são conhecidos da grande mídia, por que não carregam a periferia apenas como temática de suas obras, a periferia é elemento constituinte de seu *fazer filmico*. Suas histórias e suas formas de contá-las questionam as condições que determinam os investimentos nas produções audiovisuais, que privilegiam os produtores capazes de conciliar seus interesses com as exigências do sistema da indústria cultural.

O que fazem Júlio e Paulo não se enquadra naquilo que seria o gênero *favela movie*. Não por que tenham alguma restrição em falar sobre violência na favela, mas por não realizarem superproduções. Eles não contam com o apoio de grandes empresas, de grandes produtoras e distribuidores, nem com os incentivos da Lei do Audiovisual. Os meios que encontraram para colocar em circulação os filmes que realizam são a internet (todos os filmes estão disponíveis no *You Tube*) e os festivais de cinema que permitem a inscrição de obras de baixo custo.

Um ótimo exemplo do trabalho de produção e divulgação dos cineastas da Cidade de Deus está no curta *Eu não ganhei esse edital* (2010). O filme aborda a angústia de um roteirista – interpretado por Firmino da Hora – na escrita de um roteiro para concorrer a um edital do Ministério da Cultura, que ele nunca consegue ganhar. O filme tem bom humor, ironia, crítica às grandes empresas e ao governo desde a abertura (figura abaixo), além de boa qualidade técnica, outra regra da CBCB.



FIGURA 01- Imagens que antecedem o início do curta-metragem *Eu Não Ganhei Esse Edital*, de 2010. Fonte: *Eu Não Ganhei Esse Edital* (2010)

O *cinema de periferia* de Júlio e Paulo é feito por pessoas que leem muito, gostam de escrever, escrevem bem, vivem em lugares pobres, pegam ônibus todos os dias para chegar ao trabalho e possuem a formação profissional que os permite fazer muito dispendendo de muito poucos recursos materiais. Paulo e Júlio se vincularam à produtora Cavídeo, que na verdade é uma locadora de filmes. A produtora reúne mais 20 pessoas, que tocam projetos paralelos, dispendendo de apenas um computador e uma ilha de edição. Eis o trunfo dos diretores: a tecnologia digital barateou muito a produção de filmes e favoreceu propostas como as da dupla de roteiristas e diretores. Esses realizadores afirmam que um longa de baixíssimo orçamento necessita de no mínimo R\$ 1 milhão para ser filmado em película⁴⁵. A Cavídeo realizou em 2010 o longa-metragem *Vida de Balconista* – filmado em digital, especialmente para ser veiculado em telefones celulares – com um orçamento de R\$ 2 mil.

O que percebemos é que as significações da digitalização vão muito além da disponibilidade do equipamento. Ela permite uma entrada no produto não apenas no âmbito da *espectação*. O resultado está expresso em uma mudança quantitativa e fundamentalmente qualitativa na configuração de um “gênero” antes inviável, tanto pelas condições materiais, quanto pela linguagem, em um plano imaterial.

Quando refletimos sobre a configuração do *cinema de periferia* e o sucesso dos *blockbusters* nacionais do chamado *cinema de favela*, consideramos precipitado afirmar que não guardam nenhuma relação entre si. Apesar das enormes diferenças entre os dois tipos de produção – tanto no que tange à realização, quanto no que se refere às ideologias que propagam – os debates provocados pelo *cinema de favela* sobre as questões estéticas e políticas, a demanda por histórias e pessoas das periferias (antes mostradas quase exclusivamente como marginais), a visibilidade de atores desconhecidos, o arrebatamento do público ajudaram a produzir um efeito inesperado e incontrolável: o *cinema de periferia*. De certa forma a complexidade das relações e dos processos, que se desenvolvem em ritmo acelerado, nos levam a pensar, nos termos da dialética marxista, que o *cinema favela* de alguma maneira trouxe no seu bojo o germe da transformação experimentada no *cinema de periferia*.

De formas distintas as experiências geradas no suposto gênero *favela movie* e no possível movimento do *cinema de periferia* se fortaleceram no diálogo com os movimentos *sociocomunicacionais* organizados nas periferias, que investiram em processos comunicativos, nos quais os cidadãos da periferia assumiram posições de interlocutores

⁴⁵ Essas declarações dos cineastas sobre os custos de produção foram recolhidas da entrevista concedida. (SALLES, 2010).

dotados de competências e talentos construídos, sobretudo a partir da vivência em um lugar tradicionalmente marginalizado.

No Brasil, a cultura audiovisual que nos forma é claramente marcada pela passagem de uma cultura cinematográfica a uma cultura de massa televisiva entre os anos 1960 e 1990. A televisão nos fornece formas de expressão, vocabulário, posturas corporais e modelos de interpretação fechados, segundo operações que se realizam em um processo de negociação constante, inclusive com outros campos. O que significa dizer que a cultura televisiva interfere nas interpretações do espectador sobre o que vê (ou não vê) na realidade urbana da periferia. Mas, a força das ações articuladas pelos movimentos *sociocomunicacionais*, cujos desdobramentos se fizeram visíveis no “chão” social e na produção audiovisual, interferiram na ampliação do leque de representações que a periferia passou a ter no espaço midiático no país.

A criação de uma série como *Cidade dos Homens* na Rede Globo, onde os problemas dos adolescentes negros favelados conquistaram espaço no horário nobre da programação, pode ser percebida, em última instância, como uma das consequências da mobilização *sociocomunicacional* nas periferias e da repercussão desse universo “periférico” no âmbito cinematográfico. Vamos discutir, no capítulo seguinte, como as características definidoras de um padrão estético e ético implantado como marca da TV Globo são modeladas diante da necessidade de participar de discursos alinhados a concepções afirmativas sobre a periferia.

4 DA TV GLOBO À PERIFERIA

Para entrar e ganhar este mercado [América Latina e Portugal] tivemos de enfrentar a Televisa (televisão mexicana), que produz 26 horas diárias de programas em espanhol de nível menos elaborado que os nossos. Ainda assim conseguimos vender nossos programas, mesmo novelas, sobretudo – adicionando os custos da dublagem – 50% abaixo dos preços da Televisa. Como? Usando o que chamei de ‘estratégia da droga’: você praticamente dá, espera o sucesso e depois vende pelo melhor preço. Igual ao que se lê nos jornais que fazem com a cocaína. (DER SPIEGEL, 1986 Apud HERZ, 2009, p. 30).

A declaração acima está registrada em reportagem escrita na década de 80, quando o Brasil encontrava-se envolvido pela atmosfera política da recém-conquistada redemocratização, com as eleições diretas de 1985, após 20 anos sob o jugo da ditadura militar. Mas, nem mesmo o espírito libertário impregnado na luta por um estado democrático de direito foi capaz de inibir a exposição, sem constrangimentos, daquilo que desde o princípio constituiu a essência da Rede Globo: sua relação com o poder político e econômico.

São fartas e qualificadas as pesquisas e publicações sobre a maior emissora de televisão brasileira (BOLAÑO; BRITTOS, 2005), por esse motivo recuperamos aqui apenas alguns aspectos que possam ajudar a compreender as lógicas de produção desse sistema de comunicação, midiático e empresarial, além dos princípios que as regem.

Não pretendemos aqui, traçar o histórico da TV Globo e de suas produções, que reúnem inclusive contribuições inovadoras – do ponto de vista estético –, e revolucionárias – do ponto de vista político–, como as obras do autor Dias Gomes⁴⁶, um homem de teatro, cujas criações, orientadas por uma abordagem humanista de esquerda, se tornaram referências clássicas na moderna dramaturgia brasileira e também na teledramaturgia.

⁴⁶ Entre os anos de 1944 e 1949, o dramaturgo trabalhou em quatro emissoras de rádio em São Paulo: Rádio Panamericana, Rádio Tupi-Difusora, Rádio América e Rádio Bandeirantes. Em 1950, ao transferir-se para o Rio de Janeiro com a esposa novelista Janete Claire, Dias Gomes dá continuidade às atividades no rádio: Rádio Tupi (Diários Associados), Rádio Tamoio, Rádio Clube e Rádio Nacional. Em 1969, o escritor aceita uma proposta da TV Globo para adaptar o romance *A ponte dos suspiros*, de Michel Zevaco. A partir de então, levou sua experiência para a teledramaturgia, com novelas e minisséries que marcaram a história da televisão brasileira. Dias Gomes é autor da primeira novela a cores do Brasil, *O Bem-Amado* (1973). Escreveu a primeira novela apontada como crítica de questões ambientais, questionando a desumanização e os problemas sociais gerados pelo chamado progresso tecnológico: *O Espigão* (1974). Introduziu o realismo-fantástico, característico da literatura latino-americana, na telenovela com *Saramandaia* (1976), repleta de personagens inusitados, que explodiram, criaram asas, arderam em fogo etc. Estrearia em 1975, a novela *Roque Santeiro*, mas a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) descobriu, por meio de interceptação de ligações telefônicas, que o “subversivo” havia adaptado para a TV uma peça de sua autoria, *Berço do Herói*, escrita em 1963 e vetada pela Censura Federal. Assim, Roque Santeiro iria ao ar somente dez anos depois, tornando-se um fenômeno de audiência. (MEMORIA GLOBO, 2008).

Neste capítulo contextualizamos o lugar de origem do objeto empírico desta tese, reunindo informações sobre a Rede Globo de Televisão, enquanto um poderoso sistema de comunicação. Apontamos aspectos referentes à inserção da periferia como uma temática assim discriminada na anúncio feita pela própria emissora, a partir de um viés, que tensionou certos padrões hegemônicos da produção televisiva, consolidados pela própria emissora. Com base em alguns apontamentos sobre a TV Globo, buscaremos captar certas consonâncias e dissonâncias, que cercam a relação de nosso objeto com as dinâmicas de sua matriz produtiva, tentando orientar nossas interpretações pela perspectiva apontada por França (2004, p.01):

No campo dos estudos sobre a televisão, dois passos significativos foram dados nos últimos anos. O primeiro passo é o abandono de concepções maniqueístas e totalizadoras: a TV deixou de ser a grande vilã das décadas anteriores, para ser entendida como espaço de uma produção cultural diversificada, marcado pela presença de contradições e ambiguidades. Se antes as análises predominantes apontavam, sobretudo, seu caráter ideológico, seu papel de alienação, nos últimos tempos houve uma reversão na forma de abordá-la, e vários autores vêm apontando a importância e mesmo a necessidade de ‘levá-la a sério’, buscando empreender análises mais atentas aos diferentes papéis que ela desempenha.

Dentro da Rede Globo nos interessamos especificamente pelo núcleo de produção considerado como o lugar de experimentação no interior do sistema, o Núcleo de Produção Guel Arraes. Dentro da estrutura da TV este é o espaço de onde parte nosso objeto referencial, cuja composição e elementos dialogam com nossa análise. Por essa razão, uma fonte fundamental para nosso trabalho é o conjunto de pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea⁴⁷, sobre o diretor Guel Arraes e a constituição de seu núcleo na TV Globo.

Para ir além da figura de Guel Arraes, recorremos aos outros dois personagens identificados como criadores do projeto *Central da Periferia*, Regina Casé e Hermano Vianna⁴⁸. Nesse caso trabalhamos com declarações publicadas em diversos veículos da imprensa nacional, no Portal Memória das Organizações Globo, em *blogs* oficiais como o de Regina Casé e da empresa Pindorama Filmes. Também atentamos para as informações repassadas por alguns de nossos entrevistados: pessoas que tiveram contato episódico com Regina e Hermano (por ocasião das produções dos programas, por exemplo), e outras, que

⁴⁷ O grupo institucionalizado em 2005 é integrado por professores da Universidade Federal e da Universidade Católica de Pernambuco, contudo, desde o início dos anos 2000, o assunto já se fazia presente em artigos publicados por Yvana Fechine e Alexandre Figueirôa, coordenadores do grupo.

⁴⁸ Hermano chegou a nos responder positivamente ao convite para uma entrevista, mas declinou posteriormente, sem explicar o motivo.

mantém uma relação com ambos, como os integrantes do Grupo Cultural AfroReggae. Em relação a Hermano Vianna, especificamente, uma alternativa que encontramos para capturar mais informações, foi ingressar no portal Overmundo, coordenado pelo antropólogo, pois neste espaço ele expõe constantemente suas obras, reflexões e opiniões.

O que pretendemos com essa espécie de *bricolage* é identificar pontos de conexão de interesses, ideais, poderes e pensamentos capazes de interferir nas possíveis negociações, desencadeadas na geração de um produto televisivo, o qual de certa forma desvia-se dos esquemas discursivos predominantes e referenciais de um sistema tido como hegemônico. Este capítulo, menos que um apanhado profundo e crítico sobre o contexto de nossa empiria, é, objetivamente, uma espécie de passagem contextual que nos encaminha, sob alguns aspectos importantes, ao centro de nossa pesquisa: uma análise do programa *Central da Periferia*.

4.1 TV Globo. Qualidade? Em que padrão?

O telespectador brasileiro acostumou-se a enxergar um ‘quê’ de diferente ao sintonizar o aparelho de televisão no canal da Rede Globo, em qualquer região do país. Isso, muito antes de todos os processos e discussões que envolveram a implantação da TV digital. Esse diferencial – que de imediato era percebido na imagem e no som, mais límpidos que nas outras emissoras – foi naturalizado, e com o passar do tempo tornou-se parte da rotina do de quem incorporou ao cotidiano de sua audiência o tal “padrão Globo de qualidade”, sem questionar a quê exatamente referia-se a qualidade que se convencionou associar à emissora. Nas mentes do senso comum ficou incutido um significado de qualidade em sentido amplo, total, nato.

Os fatos revelam que a maior rede de televisão em operação no país, cuja penetração é reforçada por 105 emissoras afiliadas e mais 3.305 retransmissoras de TV, estabeleceu os princípios de seu padrão de qualidade muito antes de mencioná-lo explicitamente como *slogan* da marca Globo. Desde a sua concepção, resultante de um negócio com o capital estrangeiro, representado pelo grupo norte-americano *Time-Life International Incorporated*, tudo indicava o surgimento de uma emissora que se distinguiria das demais por que: 1) antes mesmo de existir oficialmente, a emissora já contava com equipamento completo para uma transmissora de televisão, importado em 1959, através da Rádio Globo S.A.; 2) menos de um mês depois de sua constituição contratual, em 28 de junho de 1962, a TV Globo Ltda. firmou

dois contratos com o grupo *Time-Life*, sendo um deles um acordo de assistência técnica, que na prática representou a transferência do *know how* não só para operar os equipamentos de última geração como para desenvolver uma linguagem televisiva capaz de explorar os recursos tecnológicos disponíveis; 3) todas as articulações políticas e empresariais junto aos governos militares se davam no sentido de criar não apenas uma emissora de televisão, mas uma rede, de alcance nacional; 4) a administração, colocada como contraponto do processo de criação, foi regida pela lógica industrial como uma espécie de “fábrica de programação” (HERZ, 2009).

Sobre a importância do modelo administrativo adotado pela empresa, Joseph Wallach, considerado um dos responsáveis pela implantação da TV Globo junto com Roberto Marinho e Walter Clark, explicou em entrevista concedida em 1976:

Quando cheguei a Rede Globo tinha cinco meses, o Walter ainda não estava. O Boni quando entrou tinha 28 anos. Ninguém acreditava num orçamento. As previsões eram para três meses, diziam: “como você vai ter um orçamento se a Excelsior paga 40 para o Chacrinha e, se você o contrata por 60, a TV Rio vai tirá-lo por 80?”. Todo mundo olhava a administração mais como um apêndice por que o negócio era produzir novelas, shows ao vivo... Dois anos para implantar a empresa. Foi uma luta convencer o Walter Clark, o Boni – que sempre foram sensacionais na criação, mas planejamento não existia. Então nós estabelecemos planejamento para o futuro, quanto ia custar uma novela, fomos pondo ordem. Numa fábrica de espaguete você tem a matéria-prima, que é a farinha. A nossa matéria-prima são os artistas, técnicos, e isso é um material imperecível. Essa é a diferença, não se pode industrializar seres humanos. [...] Meu medo era que os Diários Associados se ajustassem, e liquidassem a Rede Globo a qualquer momento. Percebessem nosso trabalho. Eles tinham 18 emissoras, nós só tínhamos o Rio. São Paulo era uma piada, era o canal 5, das organizações Victor Costa [...] A Tupi teve um conceito de rede, mas não um conceito de empresa. Aqui nós nos organizamos em pirâmide: com o Roberto, os outros embaixo dele. Aí foi possível implantar uma “filosofia”. (ALMEIDA FILHO. Apud. HERZ, 2009, p. 224 – 225).

As declarações de Walach não deixam dúvidas sobre como os parâmetros empresariais implantados na TV Globo a distinguiram de todas as demais emissoras, inclusive daquelas que poderiam enfrentá-la, como Diários Associados e Tupi, que haviam sido pensados para operarem em rede, mas deixavam predominar os processos criativos, em detrimento dos administrativos, os quais, no caso da TV Globo, contavam com vultosas, contínuas – e diversas vezes , inexplicáveis – remessas em dólares. Assim sendo, em pouco tempo a empresa reuniu condições estruturais sólidas que tornaram muito difícil a reação das possíveis concorrentes (BORELLI; PRIOLLI, 2000).

O que se desenhava com esse conjunto de medidas era o estabelecimento das condições materiais e organizacionais para estabelecer o que viria a ser chamado de “padrão Globo”, como uma forma de distanciá-la das outras TVs, inicialmente por distinções de natureza estética e a partir da década de 1970, também por razões éticas. Sempre com destaque para o primeiro aspecto, tendo em vista os investimentos permanentes na área tecnológica, inclusive em momentos nos quais a crise na economia brasileira se refletia no sistema de radiodifusão, afetando pequenas e médias emissoras, condenadas à falta de equipamentos e frequentemente submetidas à condição de retransmissoras das programações das redes.

Apartada deste cenário de crise, dispendo de contínuos investimentos do grupo norte-americano, a Rede Globo passou a concentrar cerca de 70% das verbas publicitárias destinadas à televisão (HERZ, 2009), o que se converteu em concentração ainda maior de capital e tecnologia, que possibilitaram o investimento em uma qualidade de programação inalcançável para as outras emissoras.

Machado (2000) identifica como ponto de partida do debate a respeito da qualidade na TV, a publicação britânica dos anos 1980, M.T.M: Quality Television, sobre a contribuição das produções da M.T.M Enterprise para a televisão. Para o mesmo autor, a partir de então, o termo *quality television* passou a ser referido por estudiosos e críticos defensores de uma abordagem diferenciada para a televisão, sem, no entanto, definirem o que seria essa qualidade.

A definição ainda não é consensual nos tempos atuais, o que leva o termo a prestar-se aos mais diferentes usos e intenções. Contudo, de modo geral os critérios de qualidade, influenciados pelos paradigmas éticos, são freqüentemente associados “à capacidade da TV reforçar a democratização da sociedade e promover laços sociais entre diversas comunidades [...]” ou ainda “à produção de valores socialmente positivos e conteúdos instrutivos para crianças e adolescentes” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p.19). Entre as abordagens que aproximam a discussão sobre a qualidade ao campo estético, ela é referida como o uso criativo e inovador dos recursos técnicos.

No desenvolvimento de seu processo de consolidação, a Rede Globo incorporou a noção de *qualidade* em ambas as dimensões, ética e estética. Entretanto, se consideramos sua lógica empresarial, constatamos que essa opção pela qualidade como um selo de identificação, está também profundamente vinculada a questões mercadológicas, traduzidas em índices de audiência e concorrência.

Em 1966, um ano depois da TV Globo ter sido colocada em operação, Roberto Marinho, em depoimento à Comissão Parlamentar de Inquérito que apurava a associação da empresa com o grupo *Time-Life*, já afirmava que os últimos boletins do IBOPE daquele ano, indicavam que desde o mês de janeiro a Rede Globo passara a ocupar os primeiros lugares de audiência e que em abril se estabelecera em tal posição.

A emissora começou a instaurar as diretrizes de seu oligopólio com a ajuda dos governos militares, construtores da infraestrutura de telecomunicações⁴⁹ que possibilitou a operação em rede nacional iniciada pela Rede Globo, que nos anos 1980 divulgava domínios de audiência sobre 70% dos televisores ligados no país.

Do ponto de vista econômico a rede se transformou num instrumento de criação e estímulo a um mercado nacional unificado, sobretudo, para os produtos eletroeletrônicos, como aparelhos de TV produzidos pelas indústrias multinacionais. Politicamente, retribuiu os favores militares difundindo em todo território brasileiro a ideologia e os interesses do Estado totalitário.

Em relação aos investimentos em tecnologia, a Rede Globo implantou um modelo que definiu a comunicação de massa no país, com níveis excelentes de qualidade técnica e inovações nos recursos de linguagem para a produção televisiva, o que combinou com o contexto favorável a sua implementação ou, em outros termos, com a maneira como a emissora soube usar tal contexto a seu favor⁵⁰. Como afirmam Borelli e Priolli (2000, p. 53):

Não seria demais registrar que a arrancada da TV Globo, seu grande salto rumo à consolidação da audiência, dar-se-ia num contexto de junção da modernização tecnológica das comunicações, do impacto de um período de estabilização econômica e da, por assim dizer, nacionalização da emissora. Essa nacionalização efetiva-se realmente em 1969, quando Roberto Marinho vê-se forçado a romper sociedade com o capital estrangeiro. [...] Conjugava-se, ao nítido apelo popular, a positividade da experiência de urbanização brasileira, com a valorização do cenário urbano como paradigma da modernização desejada.

Os autores também chamam a atenção para outro lado dessa perspectiva, apontando a queda de audiência da TV Globo ao longo dos anos e as causas deste processo, provocada por razões internas da própria emissora (mudanças e características da produção), e por questões contextuais como concorrência, audiência, ambiente social etc.

⁴⁹ A rede básica do Sistema Nacional de Telecomunicações, concebida em 1963, foi concluída em 1972, com a inauguração do tronco Porto Velho – Manaus. Conforme HERZ (2009), em 1969 entrou em operação o tronco sul da Embratel, ligando Curitiba a Porto Alegre, uma das rotas básicas do sistema.

⁵⁰ Em 1979 a emissora recebeu o Prêmio Salute, conferido pela Academia Nacional de Artes e Ciências da Televisão dos Estados Unidos, como melhor emissora de televisão do mundo e hoje é, entre as emissoras privadas, a maior produtora de programas próprios do mundo.

A pesquisadora Rocha (2008, p.84), ao discutir o surgimento do “padrão de qualidade” no discurso da emissora, destaca como a preocupação com a audiência converteu-se da quantidade para a qualidade, o que implicou, estrategicamente, no investimento em “uma imagem de respeitabilidade e prestígio que permitisse atingir um público mais qualificado” Ao longo dos anos, a Rede Globo criou modelos de público e audiência, “adequando” sua programação às lógicas da classe média e seus padrões de consumo. No Brasil dos anos 1960 e 1970, onde os índices de analfabetismo eram altos e o acesso a manifestações estéticas diversas era limitado (o conhecimento de culturas, sociedades, códigos, narrativas era restringido pela ditadura), a emissora teve papel decisivo na formatação de uma realidade social a partir de uma “realidade televisiva”.

Sem perder esse viés, nos anos 1980 a Rede Globo deparou-se com a necessidade de começar a se reinventar, mediante do fim do regime militar que a apoiava e a emergência de diversos movimentos pela democratização, inclusive da comunicação, momento no qual emplacou a palavra de ordem: “o povo não é bobo, abaixo à Rede Globo”.

Nos anos 1990 a movimentação política contra o monopólio da mídia teve como marco a fundação do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação e nessa mesma década a audiência da poderosa emissora se viu abalada pelas atrações de apelo grotesco em programas de sua principal concorrente na época, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Ao mesmo tempo a Rede Record começava a ameaçar a posição confortável do produto mais importante da emissora, a telenovela, ao dispor de recursos para investir na produção de dramaturgia, situação que veio a se confirmar na primeira década dos anos 2000, quando a Record conseguiu se estabilizar em segundo lugar no ranking das emissoras de TV, com investimentos na produção dos setores de jornalismo e teledramaturgia, inclusive com a contratação de profissionais do primeiro escalão da Rede Globo, em ambos os setores.

O contexto configurado a partir dos anos 1980 e acentuado nos anos 1990 criou um cenário, no qual surge a necessidade da emissora lidar com a concorrência de programas popularescos, que indicavam a emergência de uma audiência mais popular do que aquela habituada ao modo Globo de fazer e ver TV. Mas, o enfrentamento da concorrência deveria se dar sem prejuízo a sua imagem, associada à qualidade e à sofisticação, sobretudo no momento em que se fortaleciam os movimentos que questionavam a “baixaria na TV”.

Em um ambiente de instabilidades e desafios, no auge da disputa por audiência entre os programas dominicais dos apresentadores Gugu Liberato (Domingo Legal – TV SBT) e Fausto Silva (Domingão do Faustão – TV Globo), foi criado o Núcleo de Produção Guel

Arraes, reconhecido pela crítica e por profissionais, de dentro e de fora da TV Globo como uma espécie de oásis da televisão brasileira, onde passou a existir um centro de inovação técnica (no âmbito da linguagem e da operacionalidade), de criatividade e de experimentação, a favor da geração de produtos televisivos capazes de ostentar qualidade e de atrair telespectadores simultaneamente.

Quando ocorre a convergência entre as demandas temática, de público e estética – fruto das modificações nos contextos históricos, que atravessaram a consolidação da emissora –, reúnem-se as condições necessárias, para começar a se desenvolver o projeto que se constitui em objeto empírico de nossa investigação.

Com as possibilidades criadas por um núcleo de produção marcadamente inovador, e com o fortalecimento da produção de uma cultura de massa, ligada a uma espécie de grupo de produtores paralelos, em diálogo com uma massa periférica (fenômeno resultante do acesso popular a novas tecnologias e de novas linguagens estéticas daí advindas), o “padrão Globo” vê-se tensionado e pressionado a estreitar uma interlocução com produtos de uma estética não canônica com movimentos sociais emergentes, transformando e sendo transformado por tal processo aproximação.

4.2 Núcleo de Produção Guel Arraes. Gente “sem vergonha” da TV

Miguel Arraes de Oliveira Filho, o homem que dá nome e direção ao núcleo de produção na Rede Globo, é filho do político socialista Miguel Arraes, exilado pelo regime militar de 1964. O exílio do pai estendeu-se ao filho, assim como ao restante da família, que partiu de Pernambuco para a Argélia. Do país africano, Guel Arraes foi para França, onde estudou Antropologia e teve seu primeiro contato com cinema – uma formação autodidata dos 18 aos 25 anos de idade. Nesse período, de 1973 a 1979, trabalhou no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Jean Rouch, um dos criadores do cinema verdade, uma das principais influências na formação profissional de Guel.

Guel Arraes voltou para Pernambuco no réveillon de 1979. Em 1980, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar com curta-metragem, até atuar como assistente de câmera no filme *O Beijo da Mulher Aranha* de Bruno Barreto em 1980 e conhecer o ator Tarcísio Meira, que o apresentaria ao diretor da TV Globo, Paulo Ubiratan, quem, posteriormente, o levaria como estagiário para a emissora.

Entre 1981 e 1985 Guel Arraes viveu sua primeira fase na televisão como assistente de direção das novelas *Jogo da Vida* (1981), *Guerra dos Sexos* (1983) e *Vereda Tropical* (1984), ocasiões em que trabalhou com o autor Sílvio de Abreu e com o diretor Jorge Fernando, que lhe mostraram, na prática, o uso da paródia e do tipo de humor herdado das chanchadas, elementos que se tornariam marcas das produções do Núcleo Guel Arraes. Mas, o diferencial desse núcleo de produção seria decorrente de uma característica inerente ao próprio diretor: a capacidade de encontrar e aglutinar pessoas oriundas de diferentes espaços criativos, em torno de um projeto comum. Desta forma atores, diretores, redatores e roteiristas que vinham desde o vídeo independente até os jornais nanicos, deram o tom do que viria ser a essência e o ritmo produtivo do núcleo.

Atribui-se à reunião desse grupo, o êxito na desconstrução de cânones da televisão, por meio de reoperações na TV, de contribuições estéticas nascidas em outros campos, como o teatro, o videoclipe, a cena humorística etc. Trata-se de um processo contínuo de inovação, que não perde de vista o lugar onde se realiza: a maior emissora de TV do país. Portanto, os interesses comerciais devem ser – e são – considerados nos processos de criação.

Nas entrevistas concedidas ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), Guel esclarece que a constituição do núcleo não se restringe a profissionais que possuam algum vínculo contratual com a emissora, mas aponta as pessoas que integram uma espécie de *núcleo duro* da equipe: Cláudio Paiva, Jorge Furtado e João Falcão (diretores e roteiristas); Hermano Vianna (antropólogo); Regina Casé, Pedro Cardoso e Luiz Fernando Guimarães (atores, apresentadores e criadores). Guel destaca ainda atores como Marco Nanini, Andréa Beltrão, Selton Mello e Fernanda Torres, que fazem parte do elenco da emissora e constantemente colaboram com os trabalhos do núcleo. Ele ressalta o fato de que a partir da “turma do núcleo” nasceram outras “turmas”, como a do *Casseta & Planeta* e a equipe reunida em torno da atriz Denise Fraga.

Olhando as fichas técnicas dos programas criados pelo Núcleo de Produção Guel Arraes é perceptível o fato de que esse espaço criativo se configura como um ponto de encontro entre pessoas, que entram e saem do sistema através dessa porta. Assim, desde os anos 1980 o Núcleo Guel Arraes encampou projetos de produtores independentes como Sandra Kogut, Marcelo Tas e Fernando Meirelles. E assim as parcerias nascem, se vão, seguem novos caminhos e muitas vezes voltam.

A parceria com Fernando Meirelles, por exemplo, seria retomada na montagem de *Brasil Legal* (1994-1998). Apreciador do anti-ilusionismo nas obras do Cinema Novo, Guel

experimentou no programa, formatos que mostravam o processo de produção no produto. Para isso ele optava por uma montagem expressiva, acelerada (com a superposição de múltiplas informações verbais, visuais e sonoras) e recorria à autorreferencialidade ao questionar a própria mídia televisiva. Então, também não é por acaso a realização de produções casadas entre a TV Globo e produtoras independentes, que entraram na emissora por essa brecha aberta a estratégias inovadoras e de reoperação de gêneros. O primeiro produto dessas experiências de coprodução viabilizada pelo núcleo de Guel foi o seriado *Cidade dos Homens*, resultado de parceria com a O2 Filmes.

Cidade dos Homens (2002-2005) foi um desdobramento do episódio especial *Palace II*, exibido na série *Brava Gente Brasileira* (2000), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no livro *Cidade de Deus*, lançado por Paulo Lins em 1997. Ao longo dos três anos em que foi ao ar, o seriado teve direção e redação de roteiros, alternadas entre vários profissionais como o próprio Guel Arraes, Fernando Meirelles, Kátia Lund, Paulo Lins, Jorge Furtado e Regina Casé. Curiosamente Regina Casé participou na direção e no roteiro do episódio *Uólace e João Vítor*, exibido em 2002, que, baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strauz, contava as histórias de um adolescente da favela e um adolescente de classe média, que se entrecruzavam. Quatro anos depois, em dezembro de 2006, *Minha Periferia* exibiria um episódio, no qual um adolescente morador do bairro de Botafogo vai com Regina Casé visitar a casa de outro, no morro Santa Marta.

A diversificada produção do Núcleo Guel Arraes inclui a realização de filmes, sendo a maioria deles resultante de adaptações de obras literárias para o cinema: *Auto da Compadecida* (1999); *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2000); *Lisbela e o Prisioneiro* (2003); *O Coronel e o Lobisomem* (2005); *A Grande Família* (2007); *Romance* (2008), o primeiro roteiro não adaptado, parceria com Jorge Furtado; *O Bem Amado* (2010).

Sobre tais produções, ressaltamos duas questões como indícios da competência do núcleo para realizar traduções narrativas, estéticas, discursivas, tecnológicas. Primeiro, o caso paradigmático do *Auto da Compadecida*. A minissérie, além de inserir culturas regionais, populares e ancestrais no discurso audiovisual, resgatando elementos de uma complexa trama teatral para a televisão, “inaugurou” um padrão para a ficção televisiva, atualizando um modo de se fazer televisão característico do Brasil⁵¹.

⁵¹ Além disso, vale ressaltar o apuro com a produção do programa e suas características: “O *Auto da Compadecida* foi produzido no segundo semestre de 1998 e apesar de concebido para televisão, foi filmado em película 35 mm. Foram 37 dias de filmagem, com 40% do texto composto por cenas externas, feitas em Cabaceiras (cidade vizinha a Taperoá, que é onde se passa a história), no sertão da Paraíba, e 60% de cenas rodadas nos estúdios da Rede Globo de Televisão, no Rio de Janeiro. O custo total da produção foi de

Essa minissérie é o melhor exemplo de adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloqüentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes o logrou plenamente. (MACHADO, 2000, p. 42).

Em segundo lugar, destacamos a questão do humor como recurso. O humor encontra-se profundamente ligado à opção estética e também ideológica de romper com o naturalismo da televisão, algo que sempre incomodou Guel Arraes dentro da lógica produtiva da TV. A elaboração do caráter humorístico nas produções do Núcleo, encontra-se profundamente associada à autorreferencialidade da televisão, mas pelo viés da crítica. Nos programas classificados como “de entretenimento”, essa crítica aparece sob a forma de paródia. De acordo com a definição dada pela Rede Globo em seu portal Memória Globo, conforme MEMORIA GLOBO (2008), *Central da Periferia* é um programa de entretenimento, contudo, nesse projeto a referência crítica à TV e à mídia em geral, é aparentemente mais contundente nos pronunciamentos feitos pela atriz Regina Casé durante os episódios.

Vale lembrar que no contexto que começou a se conformar nos anos 1990, a Rede Globo, imbuída do propósito de manter-se distinta das demais emissoras e de assegurar sua posição privilegiada na indústria cultural, encontrou nas experimentações do Núcleo Guel Arraes um caminho viável para, sem ceder aos apelos da “baixaria”, reforçar a dimensão estética e política do “padrão Globo de qualidade”⁵².

O momento de criação e de estímulo à produção do núcleo coincide com o início do movimento de democratização da mídia e com o sucesso das emissoras que ofereciam os chamados *programas populares* de TV.

A nomeação ‘programas populares de TV’ já tem uma inserção de sentido completamente diferente. Esses programas não se referem ao que poderia ser uma produção que espelha o ‘povo brasileiro’, que diz de nossa identidade, mas a produtos ‘que o povo gosta’, que se parece com ele. Existe aí uma distinção substantiva e perversa entre dois povos: o ‘povo brasileiro’, uma construção abstrata e idealizada; ‘o povo’ real, das ruas, das condições

aproximadamente 1 milhão e quatrocentos mil reais. A minissérie, que tem ao todo 2 horas e 37 minutos de duração, foi ao ar dividida em quatro episódios de aproximadamente 40 minutos cada, entre os dias 5 e 8 de janeiro de 1999, de terça à sexta-feira, às 22 horas” (FERREIRA, 2005, p. 97).

⁵² É importante relativizar esse reforço, uma vez que não se pode afirmar que o mesmo tenha se estendido a toda a programação. Nos programas de auditório e telejornais, a emissora procurou adequar-se à realidade da concorrência, tentando lidar, ao seu modo, com novas “estéticas” e conteúdos que vinham como que “impostos” pelas outras emissoras e os fluxos dos números das taxas de audiência. Nesse sentido, com a perda de mercado, as alternativas de qualidade anteriores não foram uma opção viável em todos os sentidos. Além disso, as forças conservadoras no interior da empresa foram controlando certos setores. Na teledramaturgia, por exemplo, houve uma queda nas tramas que valorizavam o realismo fantástico, as críticas da sociedade e do sistema.

precárias de vida, de baixa instrução e pouca sensibilidade (esse, um povo que é preciso apagar ou superar). Programas televisivos populares são esses que se parecem com essa parcela da população (a maioria, mas isso é um detalhe) de traços grosseiros, de instintos primários. Em consequência, a característica desses programas, ou a carga semântica de ‘popular’ nesse uso do termo, diz respeito a sensacionalismo, apelação, mau gosto, presença do grotesco. (FRANÇA, 2004, p.9).

Naquele momento as condições necessárias às experimentações do grupo de Guel foram concedidas pelos dirigentes da empresa, da mesma forma como uma indústria investe num setor de inovação. Além de exercer a função de aglutinar profissionais de diversas áreas artísticas em torno de produções para a televisão, Guel assumiu a missão de negociar os projetos do núcleo dentro da emissora, de modo a equilibrar as propostas entre os interesses da criação e os interesses da comercialização.

A necessidade de “brigar” pela existência do núcleo se apresentou de forma concreta quando o grupo se deparou com o poder da concorrência, a partir do momento em que a emissora perdeu o monopólio da audiência, o que chegou a ameaçar o propósito do núcleo de combinar captação de audiência com experimentação, conforme analisa Guel Arraes:

A concorrência pode ser boa a longo prazo, mas, na verdade, a médio prazo ela cria uma tensão em todo mundo. Afinal o que é que vai dar mais audiência amanhã? Nos períodos em que a Globo era monopolista, isso não importava tanto: “coloca os meninos, aí”. A emissora já tinha audiência mesmo, então, podiam fazer bonito, estimulando um pouco a criação em TV. Era como aquele laboratório de pesquisa, que tinha uma margem para experimentar ali um pouco, mas, na hora em que há concorrência, o pau canta!...Quem experimenta é o primeiro a sofrer limitações. [...] Eu acho que, nessa época de apavoramento da emissora com a audiência, a gente também ficou meio perdido. Sem dúvida, não foi o melhor momento para o grupo. Não somos, certamente, a melhor solução para resolver problemas de audiência da TV, então se a preocupação com a audiência está em primeiro plano, o primeiro grupo que vai dançar é o nosso. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p.315).

Assim, do mesmo modo que o núcleo representa uma porta de entrada para alternativas, muitas vezes originadas fora da televisão por grupos independentes, existe no grupo a consciência da importância econômica, política e cultural da TV, principalmente no Brasil.

A turma do núcleo de Guel também não se ilude em relação aos limites impostos pela dimensão empresarial do veículo ao seu “uso libertário”. Tal consciência adveio principalmente de uma experiência que marcou a história do núcleo: a disputa de audiência

entre o programa humorístico *TV Pirata*⁵³ e a novela *Pantanal*, o que resultou no fim do programa e interferiu na construção do olhar e do agir do grupo sobre a televisão. Esses homens e mulheres profissionalizados no teatro, na literatura, no cinema, no jornalismo etc. corresponde, em parte, a uma geração que cresceu como espectadora de TV, e conseqüentemente, familiarizada com o meio também a partir da ótica de quem o assiste. Portanto, não se trata de pessoas que repudiam a TV, e sim de um grupo sem vergonha de gostar dela.

Uma forma de assegurar o lugar do núcleo na estrutura do sistema nasceu das proposições desse grupo de trabalhar perspectivas mais abertas à diversidade regional, às manifestações populares e ao cotidiano do brasileiro anônimo. Dentro da estratégia de legitimação da emissora, foi essa a maneira encontrada, para vincular sua imagem nacionalista a uma referência distanciada da concepção nacionalista em vigor no período militar.

A partir do *Programa Legal* começa a se delinear, dentro da produção do núcleo, o que Chaves (2007) denominou de “um projeto maior de visibilidade afirmativa”, que culmina com o *Central da Periferia* (2006). Muito claramente apoiado nesse procedimento de “inversão” de foco na TV e em contraposição assumida ao discurso predominante nas mídias (“favela só tem bandido”), configura-se na produção do núcleo, uma trilogia de programas *Programa Legal*, *Brasil Legal*, *Central da Periferia*, que propunha a construção de representações mais positivas das pessoas, do cotidiano, das práticas e valores das periferias. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p. 61).

4.2.1 A construção de uma alternativa para o periférico

Com textos de Hubert, Pedro Cardoso, André Waissman e Marcelo Tas, a colaboração de Jorge Furtado, Luís Fernando Veríssimo e Hermano Vianna, e a codireção de Belisário

⁵³ *TV Pirata* (1988-1990) foi um programa de humor encomendado para ocupar o lugar de *Viva o Gordo* (1981-1986), retirado da grade de programas humorísticos da TV Globo em razão da saída de Jô Soares da emissora. *TV Pirata* foi apontado, em 2002, por seu diretor, Guel Arraes, como o mais instigante e o mais complicado de seus trabalhos em televisão, porque mexeu com um setor que não se mexia há vinte anos na Globo e mobilizava muitas referências da própria produção em TV. O programa exigia que o diretor comandasse semanalmente a gravação de 45 minutos de humor, com quadros feitos por quinze autores e dez atores, os quais proposadamente não eram humoristas: Cláudia Raia, Cristina Pereira, Débora Bloch, Diogo Vilela, Guilherme Karam, Louise Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Marco Nanini, Ney Latorraca e Regina Casé. A redação final era de Cláudio Paiva, que até então não tinha feito nada em televisão, e de Fernando Veríssimo. Os textos eram de Mauro Rasi, Luís Fernando Veríssimo, Vicente Pereira, Patrícia Travassos, Felipe Pereira, Pedro Cardoso, Hubert, Reinaldo, Bussunda, Hélio de La Peña, Beto Silva e Marcelo Madureira, sob a coordenação geral de Cláudio Paiva. Codireção: José Lavigne. O programa, que foi ao ar de junho de 1988 a julho de 1990, voltou a ser exibido de abril a dezembro de 1992, mas já sem a mesma força. Em 1990 *TV Pirata* saiu do ar por causa da disputa de audiência com a novela *Pantanal* (1990), escrita por Benedito Ruy Barbosa, que foi um marco da teledramaturgia e o maior sucesso da Rede Manchete. (Dicionário da TV Globo, 2003. p.676).

Franca, *Programa Legal* surgiu com um formato original na televisão, diferente de tudo o que vinha sendo feito, mesmo pela turma que se encontrava reunida no núcleo oficialmente constituído dentro da Central Globo de Produção desde 1991. Nas palavras de Guel Arraes, o programa “era uma mistura de documentário com humor da maneira mais orgânica possível”, (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2003, p.30). Os produtores de jornalismo faziam pesquisa documental e essas informações embasavam a parte do “documentário puro” e as esquetes humorísticas, feitas por Regina e Luiz Fernando Guimarães.

Em *Programa Legal* Guel Arraes teve a primeira oportunidade de realizar, na televisão, um projeto mais aproximado de uma espécie de etnografia cinematográfica. Nesse sentido, a contribuição do antropólogo Hermano Vianna foi fundamental. Hermano é apontado por Guel como o “ideólogo” do grupo e o principal responsável pelas pautas que iam dos bailes *funks* aos bailes de debutantes da classe média, passando pela música sertaneja e o *heavy metal*.

Em 1988, Regina Casé atuava no *TV Pirata*, interpretando uma personagem inspirada na leitura do livro *O mundo funk carioca*, de Hermano Vianna, quando o conheceu pessoalmente em uma exposição do artista plástico Zerbine. Ao comentar sobre a leitura do livro com o autor, Regina foi convidada por ele para conhecer um baile *funk*. Aceitou. E dali em diante também passou a convidá-lo para programas “inusitados”.

Com o fim de *TV Pirata*, Daniel Filho, então diretor de programação da TV Globo, disse que dispunha de horário na grade para um “programa legal”. Então, Regina e Hermano “transferiram” para a televisão os programas legais que já faziam na vida real. Com o início do programa, dirigido por Guel Arraes, formava-se o trio Regina, Hermano e Guel, diretamente engajado na defesa de uma linha produtiva capaz de transferir legitimidade à emissora dando visibilidade aos mais pobres.

Em entrevista, ao falar sobre o fim de *TV Pirata* e o surgimento de *Programa Legal* Regina Casé esclarece que desde o início cada um assume um papel muito claro nessa tríade.

A Globo me chamou e propôs: “vamos fazer um programa de humor? Você sozinha”. Eu me lembro da primeira reunião com o Daniel, em que eu falei: “esse programa eu não quero fazer”. Ele perguntou: “e qual é o programa que você quer fazer?” Falei: “um programa em que eu vá nos lugares que frequento normalmente para mostrar como as pessoas diferentes se divertem, por que quem está aqui não tem a menor ideia sobre o que está acontecendo num baile *funk*. Quem está num baile de debutantes num clube na Tijuca não tem a menor ideia sobre aquele outro mais adiante”[...]. Eu achava que podíamos misturar ficção e realidade, e que o humor não tiraria a credibilidade das matérias jornalísticas que eu faria. Eu queria estar na rua e trazer uma coisa que sempre fiz bem no teatro e achava que não havia feito na televisão, que é a cena de plateia. Assim como no teatro, eu sempre achei

chato ficar no palco. Eu sempre chegava, dizia mais ou menos qual era o assunto da peça e ia sentar no colo das pessoas, passava a peça inteira e só subia de novo no encerramento. [...] Aquilo era a vida da gente como era no *Trate-me Leão*, como era no *Asdrúbal*⁵⁴. [...] Daniel Filho falou: “bom, dá uma organizada nesse projeto”. Voltei para casa e liguei para o Hermano Vianna, meu amigo e até hoje parceiro em um monte de trabalhos: “Hermano, acho que entrei num roubada. Eu falei que tinha um programa já todo idealizado, assim, assim ... Na semana passada a gente foi a um casamento de cigano. Sabe aquele baile que a gente foi em Pilares? Você acha que daria para gravar um programa lá?” E aí começamos. Telefonei para o Guel, que sempre foi a minha ponte com a televisão, o meu intérprete. Eu sempre fui mais radical, mais intempestiva. Guel sempre fez esse papel, amorosamente, de me traduzir para a TV Globo, de me traduzir para o público, de me intermediar.[...] Então ele se juntou a mim e ao Hermano e começamos a conversar sobre o que seria o *Programa Legal*. Ele convidou o Hubert, o Cao Albuquerque para fazer o figurino, e nossa equipe ficou meio nisso: Hermano e eu, depois o Guel, o Hubert, o Cao e começamos a gravar um piloto no CCIP de Pilares, no baile *funk*. Isso foi em 1989 ou 1990, não lembro. E todo mundo dizia: “Isso nunca vai passar na televisão. Como é que vai passar na televisão um programa que não tem ninguém famoso, não tem nenhum *glamour*, todo mundo que aparece é pobre, ou nordestino, ou é pobre e preto, seus artistas não tem dentes. Isso nunca vai poder passar na televisão, quanto mais no horário nobre!”. Passou e foi ótimo (CASÉ, 2002, p. 3).

Regina não só conseguiu levar a *cena de plateia* do teatro *Asdrúbal* para dentro do Núcleo Guel Arraes como a tornou uma referência de suas produções. Também levou Hermano, o pesquisador, antropólogo, experimentador das realidades que não entravam na TV, exceto nas notícias dos telejornais. Assim, Regina Casé iniciava em *Programa Legal* uma trajetória de programas, onde ela, na condição de protagonista, passou a imprimir seu modo próprio de narrar na televisão brasileira, marcado pela excelente interpretação do improvisado e pela espontaneidade de sua personagem de apresentadora, mestre de cerimônia e porta-voz dos pobres.

A comicidade, outro componente sobre o qual Regina sabe lançar mão de maneira adequada à estética e à ética dos formatos propostos, apareceu em *Programa Legal* na forma do humor caricatural de esquetes, que a atriz não gostaria de ter no programa, mas que foram demandadas pela emissora durante o processo de negociação. A partir de *Na Geral* (1994), a atriz conseguiu retirá-las, fazendo com que permanecesse a intenção de fazer rir, porém, com

⁵⁴ *Asdrúbal trouxe o Trombone* foi um grupo de teatro, classificado como “teatro besteiro”, fundando no Rio de Janeiro, em 1974, pelos então jovens atores amadores Hamilton Vaz, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. *Asdrúbal* trouxe renovação ao cenário teatral da época, ao propor um diálogo crítico com os cânones de então, marcações cênicas reveladoras dos bastidores com a quebra da quarta parede e principalmente um humor escrachado. Em dez anos de existência o grupo teve ainda em sua formação Luiz Fernando Guimarães, Nina de Pádua, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna e Evandro Mesquita.

menos caricatura e mais humor provocativo, de reflexões sobre questões do tipo: o que é ser feliz?

Criando um ambiente carnavalesco em seus enunciados, Regina Casé (junto a seus parceiros de equipe) propõe uma nova visão de mundo, na qual uma alegre relatividade tomaria conta de tudo e onde só habitariam pessoas “legais” em suas particularidades e diferenças. Essas diferenças só estimulariam curiosidade entre as pessoas e não a construção de barreiras culturais e estigmas. Se todos somos iguais em humanidade, se fazemos parte da mesma festa popular, se somos frutos de misturas e influências culturais diversas, não há motivo para violências de qualquer tipo entre nós. (CHAVES, 2007, p. 66)

O humor é uma característica estrutural do próprio Núcleo Guel Arraes, a qual passou a contribuir na difusão de conteúdos, que ao mesmo tempo estimulam a crítica social e a cultura nacional. Nesse caminho delineou-se um percurso alternativo dentro do núcleo, voltado para a afirmação da *visibilidade positiva* (CHAVES, 2000) do pobre, do homem comum e do povo, em programas populares, que não se limitariam ao entretenimento entendido como sinônimo de superficialidade comercial, e sim do entretenimento como uma dimensão da cultura, a qual o ser humano recorre para fruir o mundo (o que pode se dar de diversas formas: algumas poéticas, outras dramáticas, outras agonísticas, outras quinésicas, outras musicais, diversas e intensas).

Desse modo, os programas que passaram a ser criados nessa vertente, não foram estruturados a partir de estereótipos ou ridicularizações e tiveram como ponto de partida questionamentos políticos, engajamento social e contestações sobre a própria mídia e suas escolhas pelos famosos, ricos e bonitos.

A presença de Regina Casé neste contexto é de extrema importância, fazendo convergir uma série de questões a partir de sua própria “figura” e personalidade. Em seus diversos programas na televisão, a apresentadora sempre valorizou (ora com traços de humor, ora com traços “documentais”) uma espécie de subversão do jornalismo mecanicista, afirmando-se e valendo-se da desmontagem da figura da apresentadora pasteurizada típica da TV comercial conservadora. Além disso, suas qualidades conversacionais e dialógicas e suas características físicas, são elementos que, ao longo do tempo, permitiram a realização daquilo que ela própria chama de “justiça televisiva”. Na interpretação de Chaves (2007, p.112), tal “justiça” seria representada pela exibição na TV, do “rosto subalterno fora dos estigmas negativos da representação”. Com base em entrevista com Regina Casé, a autora citada reflete:

[...] os pobres são grande maioria no Brasil e, por não serem os detentores do poder de fala, praticamente só aparecem na televisão (aparelho presente na vida da maioria da população) quando alguma catástrofe aconteceu em sua vida ou quando são encenados nas telenovelas de maneira estereotipada. [...] No entanto, *o fato dos pobres serem maioria* no Brasil não aparece como um problema aí, apenas a maneira de representá-los. O problema não seria a *existência* da pobreza, mas o *preconceito* em relação aos pobres. Obviamente, a atriz não é a favor das desigualdades sociais nem passa ao largo da questão, pelo contrário, está ativamente combatendo essa desigualdade da forma que acredita ser a melhor: sendo a porta-voz dos pobres e os representando de maneira positiva. Funciona? Ao menos na esfera discursiva, indica algum movimento em prol de mudanças (CHAVES, 2007, p. 104, grifos da autora).

A inédita concentração de habitantes nas áreas urbanas, a necessidade de transformação do estado em um estado genuinamente popular, capaz de transferir recursos de uma parte da sociedade, a que concentra renda, para a outra parte, a que não tem renda, são assuntos abordados em *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007), em entrevistas com estudiosos como Mike Davis, teórico urbano, historiador e ativista político, que em 2006 lançou o livro *Planeta Favela*. Além dele, outros pensadores atuais sobre o tema do crescimento das cidades e de suas periferias participaram do programa alimentando-o dos conteúdos que foram ao ar nos episódios ou que foram disponibilizados em textos no *blog* oficial do programa.

Assim, essas questões nevrálgicas para a mídia hegemônica emergiram das falas do escritor e filósofo norte-americano Robert Neuwirth, na entrevista com Hugo Acero, ex-coordenador do *Programa Departamentos y Municipios Seguros*, liderado pela Polícia Nacional da Colômbia; no depoimento de Nicolas Beautès, geógrafo que coordenou os estudos sobre favela no projeto *Social Exclusion, Territories and Urban Policies* (S.E.T.U.P.) – realizado em São Paulo, Nova Deli, Rio de Janeiro e Mumbai, fazendo uma comparação entre Índia e Brasil –, e também nas declarações de José Eduardo Agualusa, escritor angolano e de José Manuel Oléa, arquiteto e urbanista do México, fundador do *Futura Desarrollo Urbano*.

A existência desses outros discursos na programação da TV Globo não é inédita, nem exclusiva, faz parte da engrenagem do sistema de poder permitir a abertura de algumas brechas, mas ainda assim a oportunidade de difusão e de um mínimo de reflexão a cerca de questões antagônicas ao sistema tido como hegemônico, nos parece importante. Evidenciamos em tais “brechas” o reflexo da negociação articulada no interior da estrutura da emissora, conforme entrevista de Regina Casé, que transcrevemos na página 96, onde ela confirma a

importância política de Guel Arraes nessas proposições estratégicas (de negociação, tradução e vínculo).

Observando as contribuições mais específicas de cada um dos integrantes da tríade Regina-Guel-Hermano em uma divisão de papéis no desenvolvimento dos projetos, fica evidente que cabe a Hermano Vianna principalmente uma espécie de pesquisa de campo, de viés etnográfico (de conhecer a diversidade dos mundos culturais, inicialmente do Rio de Janeiro e depois do Brasil nortista e nordestino) e, arriscamos afirmar, também de identificação de elementos capazes de se tornarem tendências ou fenômenos da cultura de massa.

No caso de *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*, assim como nas demais empreitadas realizadas pela tríade ou por outros integrantes do Núcleo Guel Arraes, podemos discordar das escolhas feitas, questionar as interpretações dos intelectuais entrevistados, contrapor as análises panfletárias da apresentadora. Mas, não podemos afirmar que tais questões, colocadas como a espinha dorsal do projeto *Central da Periferia*, sejam banais e funcionem exclusivamente como pretexto para levar à conclusão de que apesar de todos os problemas, o morador da periferia é feliz, é criativo, é trabalhador etc., sem que haja nenhum nível de problematização.

Quando começamos o *Programa Legal*, tínhamos essa ideia de dizer que o Brasil era legal. Na época, nós éramos muito críticos daqueles programas policiais que só mostravam a violência da periferia. Eu acho que o programa funcionava também como uma provocação àqueles discursos de esquerda que insistiam na necessidade de mostrar as mazelas. [...] Hermano e Regina defendiam, naquela época, a necessidade de termos um discurso mais afirmativo e mostrar o que há de legal. Essa proposta surgiu muito das vivências pessoais do Hermano e da própria Regina. Eles vivem nesses lugares. E o *Central* é um tipo de proposta que precisa da legitimidade de quem vivencia, como a Regina. [...] O Hermano, paralelamente, começou a fazer um estudo em torno do que ele chama de “indústria cultural popular”. E pensamos assim: chega de falar que tudo é legal! Passamos a ter uma postura mais política, a tomar uma posição na direção de uma outra política. Há hoje, um discurso mais amadurecido sobre a periferia, que não é partidário, mas que nos permite entrar na discussão em vários níveis, incluindo até o regional. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p. 333).

Ainda que a avaliação do observador o leve a concluir que em programas televisivos desse tipo o texto seja construído em favor de uma “moral da história”, o projeto *Central de Periferia* não corresponde integralmente aos modelos de enquadramento da mídia em relação à periferia: nos telejornais, pobre é violento, favelado é bandido; na ficção, pobre é pacífico e criativo. A contradição que gera a esquizofrenia nos discursos de TV sobre a periferia é

localizada nos polos factual – ficcional. No entanto, mesmo se pensarmos em enquadramentos dessa ordem, a classificação não se realiza de forma simples ou homogênea.

No âmbito do jornalismo, por exemplo, há muito tempo foi inserido, nas lógicas produtivas de determinados noticiários, o encerramento das edições com matérias que mostram histórias de vida como exemplos de coragem, honestidade e inventividade de pessoas pobres, faveladas. Já na ficção, nem sempre o pobre é mostrado como o bonzinho. Há ocasiões em que ele aparece como um ser humano que tem falhas, dúvidas, comportamentos condenáveis, ou seja, mentem-se uma complexidade psicológica nos personagens, conforme discutimos no capítulo anterior sobre a produção audiovisual.

Tendo em vista as características da emissora pela qual foi produzido e veiculado, o projeto *Central da Periferia* dirigiu-se ao telespectador de uma TV comercial, aberta e não a um público segmentado. Resultou da experiência e dos questionamentos de um grupo que pensa e defende a televisão como um meio capaz de gerar produtos que sejam ao mesmo tempo interessantes e importantes, ou seja, programas que atendam às demandas comerciais da emissora e também suas necessidades de experimentação, além das expectativas de criação do próprio grupo. *Central* não se estruturou com uma argumentação narrativa efetuada dentro de um esquema maniqueísta simples de oposição entre bem e mal, vítima e algoz, bandido e mocinho.

Desse modo somos provocados a aprofundar o entendimento sobre a lógica produtiva desses programas idealizados por Hermano, Regina e Guel, não só para compreendê-los em suas especificidades, mas principalmente para perceber o que eles podem refletir daquilo que identificamos como uma relação *sociocomunicacional* entre mídia e periferia, levando em conta não somente a ampliação das abordagens temáticas sobre a periferia na tevê, a variação das imagens visuais e públicas de uma realidade denominada periférica, como a realização de produtos midiáticos pelos próprios “periféricos”.

Uma análise dos programas, enquanto produtos televisivos, e da realidade social com a qual eles constituem vínculo, pode revelar algo além do que a constatação de que o discurso midiático constrói a sua retórica obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo, fazendo predominar seu próprio significado de cultura-produto “popular”, deixando para traz algum sentido histórico e/ou reivindicatório dos movimentos *sociocomunicacionais*, por exemplo.

No capítulo seguinte, dedicamo-nos à construção do objeto empírico desta pesquisa, a fim de especular sobre a possibilidade de haver caminhos os quais levem a investigação a percepções diversas daquelas vislumbradas na superfície.

5 FACES E FASES DA PERIFERIA NO CENTRAL DA PERIFERIA

O *Central da Periferia* não vai descobrir nada, não vai revelar nenhum novo talento desconhecido. A grande maioria das atrações musicais do programa é formada por ídolos de massa, já consagrados pelas multidões das periferias. Ou são projetos sociais que já influenciam decisivamente a vida de suas favelas, e contam com apoios internacionais. Mas, que em sua maioria nunca apareceram na TV em rede nacional.

O *Central da Periferia* não quer falar por esses ídolos e projetos periféricos, mas sim abrir espaço para amplificar as múltiplas vozes da periferia, para que elas conversem finalmente com o Brasil inteiro.

(Vianna, 2006).

O nome “*Central da Periferia*” apresenta uma contradição nos termos e ela começa com o próprio programa. Uma das grandes novidades da cultura da periferia nestes últimos anos foi ter se utilizado de meios alternativos de divulgação em vez das grandes redes nacionais. Dizer que a Globo, a maior rede de TV do país, se tornaria a central desta cultura era quase uma provocação e não fosse o título bem humorado do programa talvez nem tivéssemos coragem de fazê-la.

(Arraes, 2007).

Ainda hoje quando a história se passa na periferia, mesmo contada por alguém bem intencionado, os atores estão quase sempre divididos em dois papéis: “vítimas da sociedade” ou os que “escaparam do crime”. Depois deste ano de viagens por periferias de diferentes países, procurando semelhanças e às vezes encontrando enormes diferenças, sinto que nenhum desses papéis representa mais nada. Mas o que fazer com a paixão dessa descoberta? E o que fazer com toda essa potência, inexpressa (sic) e invisível?

(Casé, 2007).

Este capítulo expressa nosso processo de construção do objeto empírico da pesquisa, momento no qual realizamos sínteses reflexivas e apresentamos, inicialmente, pistas da análise do objeto referencial *Central da Periferia*. Análise esta aprofundada, à medida que se sucedem os tópicos.

Central da Periferia foi um projeto desenvolvido no interior da TV Globo pelo Núcleo de Produção Guel Arraes em parceria com a produtora Pindorama Filmes. Foi um tipo de série televisiva desdobrada em dois formatos: um quadro inserido aos domingos no Fantástico e programas gravados ao vivo, transmitido mensalmente nas tardes de sábado, sendo um misto de programa de auditório e show.

Os quadros e programas foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, e de setembro a dezembro de 2007, apresentando as seguintes denominações: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia* (2006) e *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007). Em novembro de 2008 a série foi retomada com as inserções de *Central da Periferia*

– *Lan House*⁵⁵ no Fantástico, para mostrar uma espécie de processo de inclusão digital realizado “na marra”, em localidades pobres, por iniciativa individuais e domésticas, de comerciantes locais – com a abertura de pequenas *lan houses* –, ou de organizações comunitárias. Esta fase não foi incorporada a nossa pesquisa, que estava há mais de um ano em andamento quando da estréia de *Central da Periferia – Lan House*.

A crítica feita ao *Central da Periferia* pela imprensa especializada, frequentemente registrou uma avaliação negativa dos programas, ao considerá-los exemplos de *glamourização* da miséria e da exposição de uma “periferia legal”, que só reunia coisas boas, o que representaria a expressão de uma visão parcial e não problematizadora de tal realidade. A construção do objeto referencial de análise desta pesquisa segue por caminhos que não levam direta ou exclusivamente a tal ponto de chegada.

A leitura de um conjunto de depoimentos, entrevistas e textos dos criadores de *Central da Periferia* sobre o projeto, confrontada com o ambiente produtivo em que surge o programa – conforme abordamos no capítulo anterior –, foi associada à captura de três eixos de fala da apresentadora inseridos no próprio produto: da apresentadora para o telespectador (dirigidas à câmera); da apresentadora para o público presente nas gravações (dirigidas à plateia, quando há) e da apresentadora para os entrevistados.

No tópico 5.2 deste capítulo, nos detemos em um elemento preservado e essencial nas diversas fases e formatos veiculados, o personagem, para analisar: 1) a periferia do *Central*, 2) a forma como a periferia foi apresentada nos diversos programas e 3) como a periferia foi delineada de acordo com as circunstâncias – passíveis de serem evidenciadas a partir do próprio produto televisivo e de algumas informações obtidas sobre os contextos de produção, bem como sobre as realidades socioculturais expostas.

Ainda que nesse tipo de produção televisiva o personagem não seja um sujeito que surja espontaneamente por que é convocado, autorizado a participar e a emitir sua voz – o que implica em um nível de acordo cooperativo com os interesses do campo da produção –, trata-se de um componente importante no conjunto da obra, que nem sempre se encontra submetido ao controle do sistema produtivo. Afinal, resistem pontos de fuga nas estruturas dos sistemas, mesmo naqueles considerados hegemônicos, sobretudo se consideramos a concepção gramsciana de hegemonia, segundo a qual a hegemonia não é uma condição estável, dada ou permanente. Ao retomar este conceito fundamental na obra de Gramsci (1976), Martín-Barbero reafirma que a hegemonia “se faz e desfaz, se refaz permanentemente num ‘processo

⁵⁵ As inserções do quadro *Central da Periferia Lan House*, em 2008, no Fantástico ocorreram nas seguintes datas: 16/11; 23/11; 30/11; 07/12; 14/12; 21/12, totalizando seis edições.

vivido’, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112). Constituiu-se, portanto, em constantes processos de negociação.

Assim, consideramos as enunciações das *personas*⁵⁶ como a expressão de um nível de negociação, neste caso, entre o sistema de produção e os sujeitos organizados da periferia. Entendemos que essa negociação se efetiva, também ancorada na percepção de que a cultura, além de manter suas características produtivas, se adapta a uma lógica midiaticizada, aportada na publicização e na visibilidade.

No campo da cultura, a negociação indica ainda uma intenção de interação, integrações culturais, trazidas para o interior das práticas, montando um mapa que representa a emergência de uma experiência nova. No exemplo da produção cultural classificada e difundida nos programas da série como “de periferia”, revela-se o aproveitamento de influências externas – no *funk*, no *rap*, no *hip hop*, no *tecnobrega* –, concomitantemente ao acionamento das marcas do lugar, como recurso para chancelar uma produção autoral e empreender uma forma de reexistência.

Novamente aproveitamos a retomada de Gramsci (1976) feita por Martín-Barbero (2009), sobre a relação entre “cultura popular e subalternidade” (temos clareza de que o conceito de cultura popular foi trabalhado por Gramsci como folclore), no sentido de que essa cultura realiza um tipo de inserção, que ao mesmo tempo em que é fragmentária e degradada, possui “uma particular tenacidade, uma espontânea capacidade de aderir às condições materiais de vida e suas mudanças, tendo às vezes um valor político progressista, de transformação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.112).

Aprofundamos uma reflexão a partir do objeto *Central da Periferia* e de suas interlocuções, sobre como esse resgate positivo da cultura popular participa do discurso difundido sobre a periferia. No universo constituído por 49 programas do projeto *Central da Periferia*, para selecionarmos os personagens cujas falas foram analisadas realizamos uma classificação das 25 inserções de *Minha Periferia* (2006) e geramos categorias de classificação por afinidade de temas e argumentos narrativos. Retiramos representantes de duas delas e acrescentamos um que não havia sido enquadrado em nenhuma das categorias, para constituirmos o seguinte escopo: *MC Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé; As mudanças sociais por meio da cultura e Menino de classe média no Morro Santa Marta. Dos*

⁵⁶ Na teoria da psicanálise de Jung, *persona* é a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas, que na verdade, é uma variante, às vezes muito diferente, da verdadeira. Aqui recuperamos a essência de sentido e nos referimos à *persona* para designar a imagem com que a pessoa se apresenta em público. No caso, nos programas de televisão em questão.

16 quadros veiculados de *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) escolhemos: *Periferia do México*; *Zona de Conflito* (França) e *O Haiti que existe no Brasil*.

Criadores e criação ofereceram elementos capazes de revelar que os mecanismos de produção de sentido acionados na execução do *Central da Periferia* da TV Globo convocaram aspectos da realidade apoiados nos valores positivos da condição de ser pobre favelado ou periférico, mas não se limitaram a isso, conforme mostraremos no decorrer deste e do próximo capítulo.

5.1 Os programas: processos produtivos e heranças de outros trajetos

Se por um lado, a periferia apresentada pela atriz Regina Casé emergiu diante dos telespectadores, sintonizados na tela da Globo, repleta de criatividade, alegria e honestidade, por outro lado suscitou discussões de viés político, questionadoras inclusive da hegemonia dos grandes sistemas de comunicação. Houve também uma fase da série em que os programas se remeteram a uma espécie de consciência de classe, expressa na capacidade de mobilização daqueles que rejeitam a condição social de excluídos ou subalternos. Aliás, este foi um dos motes do projeto como um todo, abordado como o potencial transformador da sociedade. Tais características refletem a linha de concepção declarada pelos criadores da série, que, como afirmou Guel Arraes, resultou “tanto de uma postura ideológica quanto de um discurso sociológico mais assumidos” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p.107) Arraes (2007), explica como a questão da cultura embasou a proposta de *Central da Periferia*:

[...] o objetivo era fazer um programa de tese, com um ponto de vista bastante evidente e defendido com vigor, mas utilizando a linguagem mais popular da TV: o programa de auditório [...]. O *Central da Periferia* acredita que propostas interessantes de solução estão aparecendo nas próprias periferias, que desenvolvem todos os dias novas formas de combate contra a exclusão. E um dos mais importantes campos de batalha é a cultura, desenvolvida muitas vezes por grandes indústrias paralelas, que traz inédita visibilidade para comunidades que antes eram muitas vezes percebidas apenas como produtoras de violência e lixo.

Envolvido por essa linha conceitual de criação, *Central* destacou, entre outras características da atuação política dos “periféricos” resistentes aos diversos processos de exclusão, a compreensão e a competência que eles passaram a ter em relação às lógicas de produção e funcionamento do sistema midiático, que segundo o argumento do programa, passaram a usar em benefício de seus próprios interesses.

Lembramos que a relação da mídia com os mais pobres no mundo globalizado foi observada por Santos (2008), que expressou sua avaliação sobre esse contexto social, econômico e político influenciado pelos paradigmas da globalização, afirmando que os movimentos de ação na periferia agem como o verdadeiro potencial transformador da realidade social.

Em suas análises sobre a realidade brasileira e mundial, Milton Santos identificava dentro da periferia, formas novas de solidariedade, inclusive com expressão econômica e política, as quais contrariam até mesmo a previsão de que a globalização conseguiria aniquilar o sentimento de solidariedade. Nesse sentido os múltiplos fenômenos e manifestações culturais e comunicacionais, para os quais a técnica representa uma “plataforma de libertação”, conforme defende o livre-pensador, assemelham-se a alguns dos casos selecionados para compor o painel do *Central da Periferia* como um todo, reforçando a tese afirmada pelos idealizadores do projeto.

Em entrevista no ano de 2007, ao cineasta Silvio Tendler, Milton Santos afirmava que ao mesmo tempo em que temos um “terceiromundismo” muito maior do que antes e apesar da globalização se converter em perversidade para a grande maioria da humanidade, vivemos “a grande novidade da nossa geração, que é a capacidade de conviver com o futuro possível”. Esse futuro possível estaria relacionado ao atravessamento das velhas tecnologias pelas novas, que trariam consigo confluências, simultaneidades, conexões diretas ou indiretas de um país com outro.

Reconhecer a tessitura e o funcionamento das redes de solidariedade organizacional, de redes interpessoais e redes institucionais na periferia, implica retornar à ideia de lugar como o espaço por onde revemos o mundo e ajustamos nossas interpretações. Aparentemente essa também foi uma das apostas dos programas da série *Central da Periferia*, que detalhamos a seguir.

5.1.1 Minha Periferia, características da série inserida no Fantástico

Minha Periferia teve 25 programas, com tempo médio de duração entre sete e dez minutos. Veiculado de abril a dezembro de 2006 como um quadro⁵⁷ dentro do Fantástico, foi encomendado pela TV Globo à Pindorama Filmes, a uma semana da estréia do programa principal *Central da Periferia*, cuja produção efetiva já durava aproximadamente quatro meses. É importante dizer que ao contrário do que ocorreu com o *Central* – que foi uma produção exclusiva da TV Globo –, o *Minha Periferia* é um produto da empresa de comunicação Pindorama Filmes, realizado segundo uma lógica de produção diferente daquela mobilizada na execução do programa *Central*:

A gente foi chamado para participar, digamos assim, em cima da hora. O pessoal do *Central* nos encomendou, literalmente do dia para a noite, um programa que fosse tratar da questão da periferia e que pudesse entrar no Fantástico no domingo seguinte [risos]. E aí uma estratégia que se criou – a Regina já veio com ela pronta –, era a ideia de pegar uma pessoa famosa, que veio da periferia e a gente ir conhecer a periferia dessa pessoa, junto com a Regina. É isso que tu vai encontrar (*sic*) no *Minha Periferia*, principalmente da primeira etapa. Se tu te lembrar (*sic*) bem do ano passado [2006], a gente vai ter duas etapas do *Minha Periferia*, na verdade três. Teve esse primeiro *Minha Periferia* que é focado em cima de personalidades [...]. Aí, claro, a gente elencou um caminhão de pessoas possíveis. Só que a gente tem que casar a agenda dessas pessoas com a agenda da Regina, com a agenda de todo o resto da produção. Naturalmente foi feita a seleção menos por um critério... A questão da produção foi fundamental, por que não adiantava tu ter (*sic*) uma pessoa genial que não tinha disposição nem tempo para fazer a matéria conosco. A gente também tem aquela coisa das pessoas que são geniais, mas a gente tem que pensar quem é que rende na televisão. A possibilidade de casar as agendas foi fundamental, até por que toda a produção do *Minha Periferia* no primeiro semestre foi muito do dia para a noite. A gente foi convidado na segunda-feira, para fazer um programa para domingo. (GODOLPHIM, 2010).

Conforme explicou Nuno Godolphim em entrevista concedida para esta pesquisa, toda a produção do *Minha Periferia* no primeiro semestre de 2006 foi marcada pela pressão do curto espaço de tempo disponível entre a realização e a exibição. Muitas vezes um programa ia ao ar sem que a equipe soubesse o que iria preparar para a semana seguinte.

O primeiro *Minha Periferia* foi transmitido no dia 02 de abril de 2006, como uma grande chamada para o programa principal *Central da Periferia*, que estrearia no sábado

⁵⁷ Seis desses programas, inclusive um compêndio com os episódios gravados na África, foram vendidos pela Pindorama Filmes ao Canal Futura, e exibidos como programas autônomos a partir de 2007, às quartas-feiras, mesmo dia da semana em que o canal veiculava a série intitulada *O Bom Jeitinho Brasileiro*, produzida pela produtora Filmes do Serro, com consultoria do antropólogo Roberto Da Matta. Confronte com o APÊNDICE A, sobre informações adicionais a respeito da produção citada e do Canal Futura.

seguinte. Essa inserção teve uma produção relativamente simples, cuja força estava nas palavras do discurso de Regina Casé, que se revelava deliberadamente vinculada a um posicionamento ideológico forte.

A apresentadora, vestida de calça, jaqueta e chapéu de tecidos camuflados⁵⁸, iniciou o programa de 06 minutos e 12 segundos, em cima de uma laje dirigindo-se diretamente para a câmera a fim de “dar o papo reto”⁵⁹ ao telespectador. Esse recurso de direcionamento direto ao telespectador foi alternado com a voz *over*, nos momentos em que Regina falava sobre as iniciativas sociais empreendidas nas periferias por ONG’s ou sobre os sucessos da indústria cultural nascidos na periferia:

Há duas semanas cê viu aqui mesmo no Fantástico o documentário *Falcão*. Até hoje tá todo mundo falando disso. Não sei se você gostou ou não gostou, como é que bateu em você [...].

A periferia não precisa mais de intermediários, ela tá dando um papo reto. Olha só a multidão que faz e acontece em tudo quanto é canto. Quer ver? [...] O Bill e o Celso, diretores do *Falcão* criaram também a CUFA, Central Única das Favelas, que é uma Ong que entre muitas outras coisas, tem um curso de audiovisual para ensinar muita gente da periferia a fazer cinema, televisão. [...] A periferia encheu o saco, cansou de ficar esperando essa oportunidade que nunca vinha. Eu não tenho nenhuma dúvida que a novidade mais importante da cultura brasileira nos anos 90 foi o aparecimento da voz da periferia falando bem alto em todos os lugares. [grifos nossos]

Cercada por crianças e adolescentes em uma caminhada acelerada pelas ruas limpas e asfaltadas de uma favela carioca e depois filmada em cima de um carregamento de tijolos, a apresentadora continuou a defesa do projeto *Central da Periferia* como um todo, sempre alternando a fala direta para a câmera e a voz *over*. A edição aproveitou diversos trechos dos programas já gravados para o programa *Central da Periferia* – como parte da contundente entrevista do *rapper*, Zé Brown, vocalista do grupo pernambucano de *hip hop* Faces do Subúrbio –, e imagens de shows em Recife e Belém. E Regina dava seguimento às explicações sobre o que viria a ser a série:

Ei, oi! **O *Central da Periferia*, esse programa que a gente vai mostrar a partir de sábado, ele surgiu exatamente pra isso: pra ampliar a voz de toda essa gente! E também pra discutir: o que é que centro, o que é que periferia?** Chegou a hora da gente saber quem é que tá dentro e quem é que

⁵⁸ Chamamos atenção para o figurino usado pela apresentadora em sua primeira aparição para falar sobre uma série voltada para a periferia: um traje assemelhado aos uniformes de selva do exército brasileiro. Não conseguimos informações dos produtores a esse respeito. Em um primeiro momento pensamos na associação da imagem da periferia com uma zona de guerra e no movimento de ocupação das favelas cariocas pelas Unidades de Polícia Pacificadora. No decorrer da série, no programa gravado na Cidade de Deus, ao falar sobre a moda nas periferias, Regina Casé mostraria como as roupas camufladas eram características da moda das periferias. Quanto a isso, nossas observações em algumas periferias no Brasil não confirmam tal generalização. Essa moda pode ser mais usual em se tratando das favelas do Rio de Janeiro.

⁵⁹ Na gíria, a expressão “dar o papo reto” significa: falar diretamente o que deseja dizer, sem fazer rodeios.

tá fora. Então, a *Central da Periferia* vai ser assim: de um lado todos **esses grupos culturais, Ong's, todo mundo que tá fazendo a periferia ser ouvida, mas com uma direção política clara**. Do outro lado, **as novas indústrias de entretenimento popular que pipocaram por todas as periferias** do Brasil e que **não precisa mais da grande mídia para ser ouvida**: faz o seu Cd, vende o seu Cd [...] [grifos nossos]

Para finalizar essa primeira inserção, de volta à laje na companhia de quatro garotos, a atriz pedia aos telespectadores que dessem uma chance aos programas que viriam pela frente, mesmo se os gostos de tais telespectadores fossem contrários ao que estava sendo mostrado e anunciado:

Periferia é maioria. O centro é que tá por fora. O centro é a periferia da periferia. [...] Mesmo que cê não goste de nada que cê viu, nada do que a gente ainda vai mostrar, vê! Não deixa de ver, não.
A gente não quer que ninguém goste disso, dessas músicas, desses lugares, dessas pessoas. Só acho que não dá pra ignorar o que a maioria gosta. E viva a maioria! Viva a periferia! [grifos nossos]

Os trechos acima transcritos correspondem a algumas partes da fala de Regina Casé na apresentação do primeiro *Minha Periferia*, no qual a apresentadora usou como deixa de abertura, o documentário *Falcão* realizado pelo *rapper* MV [Mensageiro da Verdade] Bill e o empresário Celso Athayde, exibido no Fantástico da noite de 19 de março de 2006⁶⁰. Regina afirmava que com a transmissão do vídeo era a primeira vez que cenas como aquelas apareciam na TV. Acompanhando sua fala, eram exibidas imagens do vídeo-documentário.

Apesar da referência inicial a *Falcão*, o conteúdo da periferia anunciada pela apresentadora, não remetia a questões relacionadas ao tráfico de drogas, à violência nas áreas pobres das grandes cidades ou ao envolvimento de crianças com organizações criminosas. Ao contrário, o audiovisual realizado por pessoas da CUFA, foi citado para mostrar que existem soluções alternativas àquela realidade perversa. Tais soluções viriam justamente por meio das organizações “com uma direção política clara”, originadas nas periferias – como a própria CUFA e o Grupo Cultural AfroReggae, mostrados nas imagens usadas para cobrir o discurso da apresentadora –, e dos investimento feito por elas em arte e cultura.

A outra perspectiva de mudança, defendida na argumentação da série, seria viabilizada por uma economia movimentada por produtos culturais, originados na periferia e consumidos, primeiramente, entre as periferias. Depois, expandindo-se para fora delas, sendo produzidos e

⁶⁰ Foi a primeira vez, desde sua estreia em 1973, que o Fantástico destinou mais da metade de seu tempo a uma “atração” desse tipo. O documentário causou impacto ao mostrar, como a miséria e a violência transformam a vida de crianças e jovens, que passam a trabalhar para o tráfico de drogas em diversas regiões do Brasil. Conforme o APÊNDICE B, com informações adicionais sobre o documentário e as discussões provocadas pela veiculação na emissora e Portal Memória Globo. (MEMORIAL GLOBO, 2008).

difundidos num circuito de “cultura paralela”, porém “da maioria”. Empreendimentos de sucesso nesse caso seriam movimentados por artistas vinculados a ritmos musicais como o *tecnobrega*⁶¹, o forró, o *funk* e o *hip hop*, com destaque dado pela apresentadora ao “maior fenômeno da periferia”, Racionais MC’s, de São Paulo.

Além da música, todos esses artistas das periferias foram destacados por articularem em torno de si, um conjunto de atividades relacionadas a performances corporais, coreografias, figurinos, cenografias e diversas formas de expressão, que contribuem para a criação do estilo o qual representam e para a venda dos produtos consumidos pelos fãs. Outro aspecto demarcador desses estilos é a forma de comercialização e divulgação dos trabalhos, driblando os sistemas das grandes gravadoras e da grande mídia.

Segundo Bourdieu (1997) existe uma série de mecanismos que fazem com que a televisão exerça “uma forma particularmente perniciosa de violência simbólica”, praticada com a cumplicidade tácita dos que a exercem e dos que a sofrem, sobretudo pela inconsciência de uns e de outros quanto ao fato de exercê-la e de sofrê-la. Uma parte dessa ação simbólica da televisão estaria no plano da informação, ao chamar a atenção do público para fatos capazes de interessar a todas as pessoas, mas sem chocar ninguém, sem dividir opiniões, sem provocar discussões em torno de algo realmente importante. Nesse contexto, afirma o autor, os apresentadores costumam falar “levianamente, sem ter a menor ideia da dificuldade e da gravidade do que evocam e das responsabilidades em que incorrem ao evocá-las diante de milhares de telespectadores” (BOURDIEU, 1997, p. 26).

No caso do projeto *Central da Periferia*, no quadro de estreia de *Minha Periferia*, a apresentadora interpela diretamente o espectador, reconhecendo-o como o interlocutor a quem expõe todas as justificativas para a existência dos programas, que colocariam a periferia no centro da tela: “periferia é maioria”; “o centro é que tá por fora”; “o centro é a periferia da periferia”; “a periferia não precisa mais de intermediários”. Não se trata de um conjunto de afirmações sobre as quais seja fácil obter consenso ou evitar discussões, uma vez que a trajetória do programa revelou justamente o oposto disso. De certa maneira, reside também nesse enunciado, uma operação na qual a “TV faz do próprio ato de enunciação aquilo mesmo

⁶¹ “O *tecnobrega* é a nova evolução eletrônica de um dos estilos mais populares que a música popular brasileira já produziu [...]. É o velho brega com batida mais acelerada, feito só com sons produzidos em computadores”. (VIANNA, 2006). Trata-se de um estilo nascido a partir das práticas de DJ’s, músicos e cantores envolvidos na produção de festas populares em Belém do Pará, na região norte do Brasil, denominadas “festas de aparelhagem”. Vemos Hermano Vianna como um intenso divulgador deste ritmo na região Sudeste e um dos principais motivadores da abertura de espaço na mídia nacional para esse estilo, que ultrapassa as fronteiras musicais e se completa a partir de uma conjunção de elementos, como figurino, comportamento dos artistas, equipamentos de sonorização e efeitos visuais utilizados nas apresentações.

que há para ser enunciado” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), o que indica a incorporação do processo produtivo no produto, uma das marcas das produções geradas no Núcleo Guel Arraes.

Por outro lado, há a responsabilidade da apresentadora ao assumir tal defesa, praticamente como avalista da proposta, o que se tornou possível devido ao reconhecimento público de sua identificação com projetos dessa natureza, construídos dentro e fora do Núcleo Guel Arraes – em grande parte graças às ideias defendidas por ela e pelo antropólogo Hermano Vianna, várias vezes traduzidas ou intermediadas junto à emissora por Guel (como vimos no capítulo anterior) –, e também ao envolvimento de Regina com algumas das ações geradas nas periferias, como na condição de madrinha do Grupo Cultural AfroReggae. Ou seja, na TV Globo e fora dela, Regina Casé tem realizado movimentos no sentido de legitimar sua condição de “porta-voz” dos pobres:

Só o fato de eu ter essa visão um pouco mais abrangente e tentar ver as coisas como um todo, já me tornou uma pessoa da periferia, que só fala da periferia. Acho que como ninguém olhava para esses lugares nem para essas pessoas, eu acabei sendo empurrada ao papel de, sei lá, porta-voz. Não era essa a minha intenção. (REGINA, 2007, p.26).

A afirmação de que “ninguém olhava para esses lugares, nem para essas pessoas”, ao ser expressa desta forma simplificadora, desconsidera, por exemplo, importantes fases do cinema brasileiro, nas quais as lentes foram direcionadas para o “outro de classe”, como no Cinema Novo e na produção de filmes documentários do cinema brasileiro contemporâneo. Até mesmo os programas populares de TV, conhecidos como “mundo cão”, direcionam o olhar para esse lugar a que se refere Regina, embora optem por mostrar a realidade dos excluídos de forma aberrante, com apelo ao grotesco.

Se problematizarmos a afirmação, podemos concordar que a forma dos programas apresentados por Regina Casé na TV, os distingue tanto dos noticiários e dos programas populares – que colocam o universo dos excluídos na linha da degradação –, quanto da visada do Cinema Novo na década de 1960 e do documentário ou da ficção produzidos no cinema brasileiro desde o início dos anos de 1990, ainda que em tais casos não seja possível identificar somente diferenças, pois também existem aproximações e influências.

5.1.1.1 “Atenção ao encontro”

Mais de um ano depois do início da veiculação dos programas temáticos sobre periferia, em maio de 2007 – por ocasião de um seminário organizado pela pesquisadora Heloísa Buarque, na cidade de Recife, para tratar sobre o mapeamento da produção artística na periferia de Pernambuco – Regina Casé reconheceu que algumas das atrações, apresentadas por ela nos programas transmitidos pela TV Globo, não a agradavam, e admitiu que várias dessas atrações já faziam parte de uma “cultura *mainstream*”⁶² ou não representam os conflitos de sua comunidade” (ALMEIDA, 2007). Tal posicionamento foi reafirmado pela atriz.

Acho maravilhoso que existam galerias de arte, museus, filmes-cabeça, orquestras, óperas e que isso também possa ser consumido por alguém da favela. Eu também não gosto de tudo da periferia; tem músicas que adoro, outras que detesto; tem movimentos que acho legais, outros não. Não é questão de uma cultura se sobrepor à outra, mas acho que deve haver uma avenida de mão dupla. (REGINA, 2007, p. 28).

Isso significa que nos deparamos com uma apresentadora, cujas articulações extrapolam o papel padrão do apresentador de TV: controlar o tempo, cortar, apressar, interromper, impor o assunto, dirigir a discussão segundo um processo que Bourdieu (1997) classifica como desigualdade de acesso à palavra entre os “profissionais da palavra e do estúdio” e os “amadores”. A diferença entre Regina Casé e os apresentadores formatados para (e pela) TV, deve-se a um conjunto de competências, desenvolvidas pessoal e profissionalmente por ela, que se considera, sobretudo, uma atriz – do mesmo modo como a vêm os companheiros mais próximos em todos os trabalhos desenvolvidos na televisão, Guel Arraes e Hermano Vianna –, e a dotam de um modo próprio de (inter) agir com o outro na televisão.

Passado o programa de estreia, nos cinco episódios seguintes, *Minha Periferia* se concentrou em acompanhar celebridades em visita às suas periferias de origem, para apresentar o lugar à Regina Casé e aos telespectadores. Como detalhou Nuno Godolphim, produtor executivo da Pindorama Filmes (em entrevista concedida para esta pesquisa, citada anteriormente), esses programas resultaram de uma estratégia sugerida desde o início por Regina Casé à empresa produtora. E o que pesou de forma determinante na definição inicial

⁶² A tradução literal da palavra inglesa *mainstream* é: fluxo principal, corrente principal. O termo *mainstream* associado à questão da cultura é utilizado para designar algo desenhado e comercializado pela indústria do entretenimento, destinado a cair no gosto e no consumo das massas.

para construir uma narrativa sobre a periferia que coubesse dentro do Fantástico, foi a disponibilidade de tempo para produzir. Por essa razão todas as periferias mostradas pelos artistas nessa etapa, foram gravadas no Rio de Janeiro. Exceção feita à participação do boxeador Popó, produzida fora do Rio de Janeiro por que a equipe aproveitou a presença de Regina Casé em Salvador, durante as gravações do *Central da Periferia*.

Nesse formato ‘celebridades’, todos os convidados iniciavam ou encerravam o quadro com a “assinatura”, assumindo, orgulhosamente, aquela periferia como sua. Assim aconteceu com MC Leozinho ao abrir um quadro anunciando: “Largo da Batalha, Niterói, Rio de Janeiro, Morro do Caranguejo, a minha periferia”. Assim foi com Thiago Martins – jovem ator estreante em novela do horário nobre da TV Globo, formado no projeto Nós do Morro; com os cantores Elza Soares e Luís Melodia e com Douglas Silva, o intérprete do personagem Buscapé, narrador do filme *Cidade de Deus* – fruto da oficina de preparação de elenco para o filme com moradores da favela, que posteriormente se consolidou na ONG Nós do Cinema.

Regina Casé refez com os entrevistados-anfitriões, moradores ou ex-moradores da “comunidade”⁶³, os caminhos que eles costumavam fazer quando moravam na favela ou que eles continuavam a percorrer mesmo depois de serem “famosos”, em razão de terem escolhido permanecer ali. Nessas incursões, a apresentadora levou aos telespectadores outro tipo de construção sobre a vida cotidiana das favelas, periferias e subúrbios. Um cotidiano sem polícia e sem bandido, protagonistas freqüentes nas matérias jornalísticas dos telejornais, que se “enriquecem” com uma suposta expressão da realidade, obtida a partir de imagens e sons capturados em conflitos entre facções criminosas, invasões policiais, etc.

Ao analisar a operação de ocultamento, realizada pela mídia ao mesmo tempo em que ela aparentemente revela, insistindo no mais visível e destacando algo insignificante, sem aprofundar nem informar sobre aspectos relevantes da realidade, Bourdieu (1997) retoma uma discussão presente em *La Misère du Monde*, de Patrick Champagne, sobre a representação dos subúrbios na mídia. Na referida obra, o autor observa que em razão de um conjunto de fatores, tais como: o tipo de formação dos jornalistas, suas disposições e a própria lógica profissional, a cobertura jornalística da vida dos subúrbios realiza uma seleção muito particular dos acontecimentos, baseada no sensacional, no espetacular, naquilo que possui potencial à dramatização e ao exagero. Segundo essa visada Bourdieu (1997, p.27) prossegue:

⁶³ A dificuldade com o modo de nomear o lugar como “periferia” torna-se evidente durante as entrevistas, por que os entrevistados só aderem a essa denominação quando são convocados pela apresentadora a fazê-lo. Caso contrário, é mais frequente identificarem seus lugares de origem como “comunidade”. Discutimos as implicações conceituais de uma opção e de outra nos dois primeiros capítulos desta tese.

A visão cotidiana de um subúrbio, em sua monotonia e seus tons cinzentos, não diz nada a ninguém, não interessa a ninguém, e aos jornalistas menos ainda. Mas, caso se interessassem pelo que ocorre realmente nos subúrbios e desejassem realmente mostrá-lo, isso seria extremamente difícil, em todo caso. Nada mais difícil do que fazer sentir a realidade em sua banalidade. Flaubert gostava de dizer: “é preciso pintar bem o medíocre”.

No caso dessa fase de *Minha Periferia*, a “pintura” ao “medíocre” era a figura da pessoa famosa. Porém, é importante enfatizar que essa personalidade não se constitui como um elemento permanente nos episódios da série.

Seguindo um caminho inverso ao da pauta dos noticiários, a atriz-apresentadora encontrava com as pessoas na rua, entrava nas casas delas ou conversava com elas sobre suas vidas, os afazeres e os prazeres do dia a dia. Regina comprava coisas para comer na rua, “batia um papo” numa roda de amigos e dessa maneira conduzia uma espécie de mediação das mediações, da família e do microcosmo do bairro: o barbeiro, a manicure, o pintor das faixas de tecido, estendidas na “comunidade” para divulgar os bailes *funk*; o forró e o *hip hop*, a rádio comunitária, os pontos de encontro, o lutiê, as experiências vividas de acordo com as práticas do lugar.

A inversão de foco e o experimentalismo de linguagem, empregados num gênero híbrido de jornalismo e entretenimento, são características da série, bem como de outras produções do grupo capitaneado por Guel Arraes. Mas, no projeto em que o posicionamento político-ideológico é explicitamente assumido, de forma inédita pelo núcleo, o acúmulo de experiências e experimentações do grupo, assim como o reflexo desses processos nos próprios sujeitos produtores, projeta-se na concepção de *Minha Periferia* e de *Central da Periferia*, destacando a influência maior de alguns legados, como o do cinema político e o do cinema etnográfico, no sentido de buscar “os invisíveis sociais”.

No depoimento do diretor Guel Arraes, publicado pelo grupo de pesquisadores pernambucanos que estuda sua obra (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), ele conta sobre como a experiência de sete anos no Comitê do Filme Etnográfico e o Cinema Verdade, de Jean Rouch, o ajudaram a encontrar o caminho para fazer um cinema político, sem a obrigação do engajamento partidário ou militante nos moldes do Cinema Novo⁶⁴, por exemplo, o que foi incorporado ao modo como ele passou a fazer televisão.

Enquanto *Programa Legal* é apontado, dentre as produções do Núcleo Guel Arraes, como um caso exemplar de “retorno ao mestre francês” ao reunir “jornalismo, documentário,

⁶⁴ Sobre o Cinema Novo, as características do Cinema Verdade e a produção audiovisual brasileira contemporânea com ênfase no “outro”, ver capítulo 3.

humor e ficção [...], colocando lado à lado realidade e representação” (BEZERRA, 2008, p.131), *Central da Periferia* é considerada uma produção distante desse ideário por que abordaria somente o polo positivo e romântico da vida dos moradores das periferias, ponto de vista do qual discordamos.

Reconhecemos no conjunto de programas do projeto *Central da Periferia*, principalmente nos quadros *Minha Periferia*, marcas do legado *rouchiano*, como o olhar interessado pelas manifestações populares e a visibilidade positiva daqueles tradicionalmente excluídos ou degradados do sistema que se pretende hegemônico.

Em *Minha Periferia* predominou o ritmo e o tom documental influenciado pelo *cinéma vérité* no que diz respeito a aspectos como **a relação com o outro**. As filmagens não se limitaram à mera captura de uma personagem típica para representar o grupo, sobretudo, por que mesmo as pessoas anônimas presentes nos programas são permeadas pela cultura midiática contemporânea, que faz com que mesmo em circunstâncias nas quais elas não possuam um nível elevado de educação formal, elas detenham consciência sobre sua imagem pública.

Ainda que tal consciência seja muitas vezes alimentada pelos clichês do universo televisivo, são comuns os casos em que as pessoas-personagens não se subordinam a tais clichês e, além disso, consigam captar as intencionalidades daquele que filma, bem como os sentidos desejados pela produção (LINS; MESQUITA, 2008). Desse modo constatamos que as personagens encontradas nos quadros *Minha Periferia* situam-se na fronteira entre a realidade e ficção, compõem para si muitos “outros”.

Sem menosprezar o fato de tratar-se de um produto audiovisual, no qual a imagem é valorizada como elemento fundamental, destacamos a **oralidade**, presente na força expressiva da palavra articulada na fala da apresentadora, nas interlocuções entre ela e os entrevistados e nas declarações dos personagens, como estruturante na tessitura do programa.

O **humor** não é um ingrediente utilizado da mesma maneira como nos programas que lidam com paródias e esquetes, mas permeia os encontros registrados em *Minha Periferia*, seja por que as pessoas acentuam “espontaneamente” essa característica – ao inventarem a si próprias no exercício de se tornarem mais reais quanto melhor se inventam, como observa Deleuze (1990), seja por causa da competência humorística da atriz-apresentadora, que consegue fazer o humor fluir.

O riso surge sem o caráter depreciativo do deboche. Em geral, a apresentadora e os personagens riem de si, riem uns dos outros, riem das situações – apesar da conotação de

crítica social, que orienta a concepção dos programas. Também nos surpreendemos com o efeito do riso ao exibirmos diferentes episódios de *Minha Periferia* em turmas dos cursos de graduação em Jornalismo, Publicidade e Administração de Empresas. As exhibições tinham a intenção de estimular debates sobre questões sérias levantadas pelos temas tratados direta ou indiretamente nos programas. Mas, em todos os casos os estudantes riram de cenas aparentemente banais: uma senhora de aproximadamente 60 anos, cantando e dançando o *funk* “Se ela dança, eu danço”; uma jovem que recebia a equipe usando *bobs* nos cabelos, e muitas vezes riram da apresentadora. O **antiilusionismo**, que no Cinema Verdade correspondia à exposição do processo de produção, também deixa suas marcas nessa produção.

Ao comparar as influências do filme etnográfico em *Programa Legal* e em *Central da Periferia*, o pesquisador Bezerra (2008) afirma que “a Regina Casé, multifacetada, irreverente, atuando e sentindo na pele o jeito de ser do ‘outro’” (BEZERRA, 2008, p. 144), dá lugar a uma apresentadora que se deslumbra com o outro em *Central*, assumindo uma atitude “acolhedora e maternal”, beijando, tecendo elogios, pedindo bênçãos. Devemos considerar que tais conclusões são obtidas a partir da análise dos episódios de *Central da Periferia*, embora fosse possível que se estendessem também ao *Minha Periferia*. Entretanto, o que percebemos de maneira mais acentuada neste caso, é que a atitude da apresentadora, ao invés favorecer a diluição das influências do cinema etnográfico, é responsável por conectar os pontos que se constituem como contribuições dessa herança.

Ao ser mostrado na televisão, o passeio de Regina com o artista “da comunidade” sugeria a espontaneidade dos encontros casuais – como se não houvesse uma pré-produção, como se tudo transcorresse naturalmente, sem a presença de equipe ou equipamentos de gravação. Como se fosse possível revelar a rotina das pessoas, mesmo depois de colocar no ambiente uma câmera e uma apresentadora de televisão conhecida.

Depreendemos que o tipo de intervenção ativa e interativa exercida por Regina Casé, a retira da condição exclusiva de apresentadora quando está na presença dos entrevistados principais ou secundários, que vão surgindo no meio do caminho. É nesse sentido que o modo de agir a aproxima do outro, inclusive fisicamente: nos gestos de beijar, abraçar, afagar, andar de braços dados e principalmente de “falar a mesma língua”, dizendo na televisão as mesmas expressões que cabem na boca de seus interlocutores “periféricos”, agregando às palavras a postura corporal, o modo de andar, de rir, de falar, de usar as mãos para materializar os códigos.

Esse tipo de atuação exercida pela atriz extrapola o dispositivo da entrevista utilizada frequentemente como um recurso banal no telejornalismo e quase como um “cacoete” nos filmes documentais, nos quais sem conseguir estabelecer, verdadeiramente, um diálogo com o entrevistado, na maioria das vezes o entrevistador faz perguntas, cujas respostas são consideradas válidas somente pelo fato de serem conferidas ao pobre (BERNADET, 2003).

Nos programas da série *Minha Periferia*, notamos que a apresentadora participa da gravação atenta à observação do não dito, às situações reais em transformação ou repetitivas. É assim que o produto final consegue incorporar a inversão do foco televisivo, abordando a periferia, a favela, o subúrbio pela via do cotidiano e não com o apelo ao espetacular ou ao grotesco.

Na dissertação de mestrado intitulada “*Tenho Cara de Pobre*”: Regina Casé e a Periferia na TV, Chaves (2007) conclui que a espontaneidade de Regina é parte do personagem que a atriz assume publicamente. Esse elemento comporia sua *persona* junto com outros que a ajudam a posicionar-se como uma popular. “Ela é uma boa atriz que finge que improvisa. Está tudo escrito”, afirma Hermano Vianna em entrevista à pesquisadora (CHAVES, 2007, p.54). Guel Arraes confirma a indiscutível competência de Regina em deixar o entrevistado à vontade e destaca a importância disso para os programas:

No “cinema verdade”, a equipe costumava ficar um mês no lugar, até morando, para os personagens se acostumarem com o equipamento, até se esquecerem da presença da câmera. Com Regina, a gente conseguia fazer isso rápido, sem maiores problemas. Como ela é uma pessoa muito informal, ela fazia o entrevistado esquecer que estava diante de uma atriz de televisão. Ela entrava na conversa, contava alguma coisa e ninguém mais olhava para a câmera, todo mundo se entregava para ela. Ela não era uma entrevistadora comum, ela se integrava completamente, as pessoas ficavam meio fascinadas, e ao mesmo tempo se abriam com ela. O temperamento dela funcionava como uma espécie de atalho: em uma tarde, a gente conseguia o que os caras do “cinema verdade” levariam um mês para conseguir. (FECHINE; FIGUEIRÓA, 2008, p. 143).

Foi sobre essa competência comunicativa da apresentadora, resultante de sua vivência junto às culturas populares, que nos falou em depoimento concedido para esta pesquisa, um de seus entrevistados no *Central da Periferia*, em Belém, DJ Zenildo, da aparelhagem⁶⁵ Brasilândia:

⁶⁵ *Aparelhagem* é o nome dado ao conjunto de equipamentos de som de alta potência, incluindo computadores, que sonoriza um tipo específico de festas, geralmente realizadas na periferia da cidade de Belém e nas cidades do interior do Pará, que recebem este mesmo nome. As festas de aparelhagem, além de se caracterizarem pela execução da música brega, em suas diversas atualizações (sendo as mais recentes, o *tecnobrega* e o *tecnomelody*), carregam como marcas peculiares, a utilização de iluminação feita por canhões de raio *laser*, a

O jeito dela é muito popular. A gente passeou de calhambeque por essa periferia toda [aponta o entorno da casa onde mora]. Ela almoçou aqui com a gente, tomou suco de cupuaçu... Foi igual como eu tô conversando aqui com você agora. Ela conversa com a gente, parece que não tem câmera e aquela gente toda. A gente até se esquece, que tá falando pra televisão. (FONSECA, 2008).

Apesar de se valer da entrevista aberta para estabelecer uma espécie de conversa alinhada aos princípios da antropologia participativa, a produção dos programas também empregou recursos do documentário tradicional, como a fala da apresentadora dirigida diretamente à câmera, fazendo asserções “inequívocas” sobre a realidade, além do uso da *voz over*, fabricando, desta maneira, as interpretações.

Na fase internacional da série, esse padrão do documentário clássico foi reforçado pela inclusão da figura do especialista, para referendar as afirmações da apresentadora. Contudo, em *Minha Periferia* houve uma aposta na “atenção ao encontro” entre quem filma e quem é filmado e no processo de gravação como algo essencial para alcançar o produto final (LINS, 2004), característica que permeia a construção de todo o projeto *Central da Periferia* nos dois anos em que o observamos.

Para facilitar a visualização do conjunto de programas inseridos ao longo do ano de 2006, no Fantástico, organizamos quadros, apresentados abaixo, que relacionam a sequência por data de exibição e incluem as chamadas, utilizadas para anunciá-los como parte da programação da revista eletrônica dominical da TV Globo.

QUADRO 02 - MINHA PERIFERIA (2006)		
Episódio	Texto da chamada	Data de exibição
01	Seguindo os exemplos de grupos culturais como CUFA e <i>Afroreggae</i> , diversas comunidades carentes do país estão usando todo tipo de arte para construir uma vida melhor.	02/04/2006
02	Tiago Martins e a favela do Vidigal.	09/04/2006
03	Elza Soares de volta às origens.	16/04/2006
04	MC Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé.	23/04/2006
05	Douglas Silva apresenta sua periferia.	30/04/2006
06	<i>Minha Periferia</i> : o morro de São Carlos, no Rio de Janeiro. [Artista anfitrião: Luís Melodia]	07/05/2006
07	<i>Minha Periferia</i> : as mudanças sociais por meio da cultura.	14/05/2006

apresentação dos DJ's em grandes palcos móveis, também iluminados com raio *laser*, fã-clubes e dançarinos levados pelos proprietários das aparelhagens para ensinar ao público as coreografias das músicas executadas.

08	O Batuque nas periferias.	21/05/2006
09	<i>Minha Periferia</i> : gente que faz arte.	04/06/2006
10	Periferia Digital.	18/06/2006
11	<i>Minha Periferia</i> : Popó apresenta a Baixa de Quintas.	13/08/2006
12	<i>Minha Periferia</i> : Bochecha mostra o Morro do Coronel.	20/08/2006
13	<i>Minha Periferia</i> : Regina Casé chega a Moçambique.	27/08/2006
14	<i>Minha Periferia</i> : Regina Casé continua em Moçambique.	03/09/2006
15	<i>Minha Periferia</i> : Regina Casé visita Maputo.	17/09/2006
16	<i>Minha Periferia</i> : a história e os segredos da Cidade de Deus.	24/09/2006
17	<i>Minha Periferia</i> : Porto Alegre.	29/10/2006
18	<i>Minha Periferia</i> : badminton na Chacrinha	05/11/2006
19	<i>Minha Periferia</i> : os surfistas da periferia de Fortaleza.	12/11/2006
20	<i>Minha Periferia</i> : hip-hop no viaduto de Madureira.	19/11/2006
21	<i>Minha Periferia</i> : uma campeã na Vila do João. Priscila, de 12 anos, estuda na Escola Municipal Teotônio Vilela, mora na vila do João, uma das favelas da Avenida Brasil e com muito empenho e dedicação é mais uma vitoriosa no esporte.	26/11/2006
22 ⁶⁶		02/12/2006
23	<i>Minha Periferia</i> : menino de classe média no morro Santa Marta, Rio de Janeiro. Um menino de classe média visita a favela, pela primeira vez, com Regina Casé e um morador, um menino que é boleiro na academia onde o primeiro aprende tênis.	10/12/2006
24	<i>Minha Periferia</i> vai até a floresta Amazônica.	17/12/2006
25	<i>Minha Periferia</i> : a economia informal. Por todo o país há muita gente se virando em busca de oportunidades sem apelação. Aqueles que encontram os meios honestos de sobreviver são os homenageados no quadro deste natal.	24/12/2006

⁶⁶ Não conseguimos recuperar as informações sobre este programa junto às fontes a que recorremos: TV Globo e Pindorama Filmes, nem em outros espaços, como internet.

Na primeira fase de produção dos quadros inseridos no Fantástico, mesmo sem recorrer ao modelo do personagem típico e estereotipado, *Minha Periferia* abordou o coletivo, a partir da narração das histórias de vida de sujeitos individuais (a parte), que conquistaram outro lugar no mundo – não mais o ‘periférico’–, conseguiram êxito profissional, reconhecimento público e dinheiro, contrariando a trajetória comum a da maioria daqueles que vivem em lugares (o todo) configurados, em grande parte, por condições de pobreza, violência e preconceito.

Com base na observação desses episódios, gravados com celebridades oriundas da periferia, mais concentrados na etapa inicial das exibições, classificamos os programas em função da afinidade com esse tipo de abordagem, em uma categoria que denominamos “metonímia social”, em razão do modo como trabalhou a representação do todo (as populações da periferia) pela parte (a celebridade entrevistada).

QUADRO 03 - MINHA PERIFERIA (2006) – FASE CELEBRIDADES METONÍMIA SOCIAL		
Episódio	Texto da chamada	Data de exibição
02	Thiago Martins e a favela do Vidigal	09/04/2006
03	Elza Soares de volta às origens.	16/04/2006
04	MC Leozinho apresenta a periferia à Regina Casé.	23/04/2006
05	Douglas Silva apresenta sua periferia.	30/04/2006
06	<i>Minha Periferia</i> : o morro de São Carlos, no Rio de Janeiro. [Artista anfitrião: Luís Melodia]	07/05/2006
11	<i>Minha Periferia</i> : Popó apresenta a Baixa de Quintas.	13/08/2006
12	<i>Minha Periferia</i> : Bochecha mostra o Morro do Coronel.	20/08/2006

Realizamos a classificação dos episódios em categorias geradas por afinidades de temas e abordagens, com o propósito de apontar semelhanças e distinções, que ajudassem evidenciar linhas definidoras na elaboração dos conceitos de periferia agregados à produção. Dentre os quadros exibidos semanalmente, de abril a dezembro de 2006, destacaram-se outros dois formatos, os quais reunimos nas tipologias, “coletividade reativa” e “etnografia midiática”.

Em “coletividade reativa” estão os episódios nos quais a construção da imagem positiva da periferia partiu das referências ao coletivo organizado politicamente e consciente de seu poder de transformação social. Em tais programas o peso das organizações não

governamentais aparece e a carga ideológica permeia as vozes transmitidas num tom de crítica mais contundente.

QUADRO 04 - <i>MINHA PERIFERIA</i> (2006) COLETIVIDADE REATIVA		
Episódio n°	Chamada/ Temática	Data
1°	Seguindo os exemplos de grupos culturais como CUFA e <i>Afroreggae</i> , diversas comunidades carentes do país estão usando todo tipo de arte para construir uma vida melhor.	02/04/2006
7°	<i>Minha Periferia</i> : as mudanças sociais por meio da cultura.	14/05/2006
8°	O Batuque nas periferias.	21/05/2006
9°	<i>Minha Periferia</i> : gente que faz arte.	04/06/2006
10°	Periferia Digital.	18/06/2006
18°	<i>Minha Periferia</i> : <i>Badminton</i> na Chacrinha	05/11/2006
20°	<i>Minha Periferia</i> : <i>hip-hop</i> no viaduto de Madureira	19/11/2006
22°	<i>Minha Periferia</i> vai até a floresta Amazônica	17/12/2006

O planejamento inicial da produção de *Minha Periferia* sofreu uma reviravolta causada por uma viagem de Regina Casé a Moçambique, na África, para a gravação de *Um Pé de Quê?*⁶⁷, à procura de três árvores: Pau Preto, Baobá e Canhoeiro, para a edição comemorativa de número cem. Na ocasião, Regina comprou uma *capulana*⁶⁸ onde estava escrito: Nyagoya, Xiphamanini, Mafalala e Hlamankulu. A apresentadora descobriu que aqueles eram os nomes de quatro bairros da periferia moçambicana, que a equipe decidiu conhecer e filmar, mesmo sem ter previsto um esquema de pré-produção.

Teve início uma inesperada fase internacional do programa. O caráter etnográfico das incursões foi acentuado, provavelmente pelo fato da equipe alegar não ter um planejamento prévio para executar tais gravações e as ter realizado num contexto de explorações e descobertas, que não foram antecipadas por um produtor local, por exemplo, em virtude da temática da periferia não ter sido a razão do trabalho que motivou a viagem.

Essa experiência, que em 2006 rendeu a realização de três programas em Moçambique, interferiu na decisão da TV Globo de dar continuidade ao projeto no ano de 2007, com programas internacionais. Tal fato demonstra a importância dos deslocamentos nas lógicas formais de produção, pois, em virtude dos objetivos norteadores do trabalho da equipe

⁶⁷ Programa sobre árvores realizado, desde 2001, pela empresa de comunicação Pindorama Filmes, veiculado pelo Canal Futura.

⁶⁸ Pano que as mulheres usam como adorno na cabeça ou no corpo, como vestimenta, como sacola ou para carregar os filhos, amarrados junto aos seus corpos.

que estava na África, da competência comunicativa, produtiva e cultural das pessoas envolvidas no processo de produção, surgiram inovações, e nesse caso específico, uma nova alternativa para se trabalhar o mesmo assunto.

Nos três episódios gravados na África, predominou o tom expedicionário da descoberta. As incursões filmadas valorizavam as observações, os olhares e os pontos de vista de Regina Casé, que adentrou periferias africanas, até então desconhecidas para ela, sem a companhia de personalidades famosas. Seguindo moradores locais, anônimos na África e no Brasil, a apresentadora chegou aos locais escolhidos, dentre os escritos na *capulana* comprada por ela, e desenvolveu o mesmo tipo de entrevista aberta realizada nos programas feitos no Brasil.

O encadeamento e as circunstâncias da produção que reforçaram os contornos de uma espécie de *etnografia midiática* nos ajudaram a reunir o último grupo de programas, sob uma categoria com essa designação. Além das produções feitas no continente africano, incluímos nesta classificação, o *Minha Periferia* sobre o conjunto habitacional Cidade de Deus, situado em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, por que também neste programa a construção do argumento focalizou elementos da Sociologia e da Antropologia urbana, que se tornaram estruturantes dos programas internacionais, responsáveis pelo seguimento da série no ano seguinte.

QUADRO 05 - MINHA PERIFERIA – FASE INTERNACIONAL E CIDADE DE DEUS ETNOGRAFIA MIDIÁTICA		
Episódio nº	Chamada/ Temática	Data
13	<i>Minha Periferia:</i> Regina Casé chega a Moçambique.	27/08/2006
14	<i>Minha Periferia:</i> Regina Casé continua em Moçambique.	03/09/2006
15	<i>Minha Periferia:</i> Regina Casé visita Maputo.	17/09/2006
16	<i>Minha Periferia:</i> a história e os segredos da Cidade de Deus	24/09/2006

5.1.2 Central da Periferia, o programa que deu início ao projeto

Em continuidade ao nosso processo de construção do objeto desta pesquisa, detalhamos aspectos constitutivos do programa *Central da Periferia* (2006), que representa o início desse projeto de afirmação positiva do sujeito da periferia.

Central da Periferia é o carro-chefe da proposta de desenvolver um produto audiovisual, que levasse ao telespectador uma fala explicitamente mais ideológica, com ênfase na crítica social e nas produções culturais da periferia, difundidas num circuito paralelo ao da indústria do entretenimento. “O Hermano costuma dizer que, com o *Central*, temos, pela primeira vez na história da televisão brasileira, a tentativa de fazer um programa em que a indústria fica de fora”, afirma o diretor Guel Arraes, que também reconhece tratar-se de uma tentativa, que nem sempre foi exitosa, por que as determinações da indústria acabam aparecendo (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p. 334).

Central da Periferia é classificado pela TV Globo como um programa de variedades. O foco era a divulgação da produção musical da periferia, do *funk* carioca ao *tecnobrega* paraense, objetivo este que se reflete no *slogan* usado na venda do DVD, lançado pela empresa Globo Marcas, com os quatro primeiros programas: “a música que você ouviu”.

Transmitido no primeiro sábado de cada mês, durante uma hora, a partir de 16h45min., o programa teve oito edições, com direção geral de Luiz Villaça, direção de Estevão Ciavatta, Leonardo Netto, Mário Meirelles, Mônica Almeida e Patrícia Guimarães. Os textos eram assinados por Hermano Vianna, Maurício Arruda, Mônica Almeida, Patrícia Guimarães, Regina Casé, Mariana Reade e Jorge Furtado, com redação final de Hermano Vianna.

O apelo popular pensado para o programa fez com que a equipe optasse pelo formato de “programa de auditório”, porém gravado ao vivo, fora de um estúdio, ao ar livre, na presença de plateias constituídas por multidões, em áreas consideradas periféricas. Nesse sentido é oportuno informar que a concepção de periferia que orientou as escolhas dos lugares, geralmente levou a bairros periféricos nas principais capitais das regiões Sul, Sudeste e Nordeste. No caso do Norte o processo foi diferente, por que o conceito de periferia estendeu-se à região como um todo, inclusive à capital do estado escolhido para representá-la. Por essa razão, o *Central da Periferia* em Belém não foi gravado em um bairro pobre ou no subúrbio da cidade, e sim no centro histórico, às margens da baía do Guajará, onde situa-se a maior feira livre do país, o mercado do Ver-o-Peso.

Ao serem veiculados, além de transmitirem os shows, os programas incluíam reportagens especiais, realizadas por Regina Casé antes da gravação do espetáculo. Nessas matérias, dirigidas por Estevão Ciavatta, a apresentadora visitava a casa de seus convidados, geralmente personalidades da cultura local, ou projetos sociais bem sucedidos das periferias, ocasião em que a equipe de produção registrava depoimentos de pessoas do lugar.

As gravações dos shows, que atraíam públicos de milhares de pessoas, requereram ações interventoras da produção nas localidades, com apoio técnico das afiliadas da TV Globo e apoio logístico de órgãos municipais, como companhias de trânsito, das capitais brasileiras em que foram realizadas: Recife, São Paulo, Belém, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Fortaleza. Em algumas ocasiões foi necessário contratar empresas produtoras locais. Esse foi o caso de Belém, onde o contingente de pessoal disponível na emissora afiliada não era suficiente, para atender às demandas de uma produção ao vivo de grandes proporções, se considerarmos a infraestrutura mobilizada, a interferência na rotina da cidade (desvios no trânsito, por exemplo) e o público presente⁶⁹.

QUADRO 06 - CENTRAL DA PERIFERIA (2006)		
Episódio n°	Locais/Cidades	Data
01	Morro da Conceição – Recife/PE (Nordeste)	08/ 04/2006
02	Favela de Heliópolis – São Paulo/SP (Sudeste)	13/05/2006
03	Praça do Relógio – Belém/PA (Norte)	03/06/2006
04	Periperi – Salvador/BA (Nordeste)	12/08/2006
05	Cidade de Deus – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	30/09/2006
06	Restinga – Porto Alegre/RS (Sul)	21/10/2006
07	Barra do Ceará – Fortaleza/CE (Nordeste)	25/11/2006
08	Praça da Apoteose – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	23.12.2006

No grande palco construído no Morro da Conceição, sob as coordenadas do engenheiro de produção Alfredo Campos, do gerente de produção Fernando Costa e da cenógrafa Lia Renha, apresentaram-se, para uma plateia de 15 mil pessoas: o grupo de *hip hop* Faces do Subúrbio, a banda de *tecnobrega* Vício Louco, DJ Dolores (um dos fundadores do movimento *Manguebeat*), Michelle Melo (chamada de “madona do Nordeste”, cantora do ritmo brega), o maracatu A Cabra Alada, o maracatu Estrela Brilhante e o cantor Silvério

⁶⁹ As informações sobre o processo de produção e de gravação do programa em Belém nos foram repassadas pela jornalista Alessandra Barreto, responsável pelo Núcleo de Rede da TV Liberal, emissora paraense afiliada à Rede Globo, em entrevista para esta pesquisa. A jornalista integrou a equipe de trabalho da edição paraense de *Central da Periferia*. (BARRETO, 2008).

Pessoa, juntamente com o coletivo de música livre *Re:Combo*. Mas, Regina não abriu o programa de estreia no palco. O *Central da Periferia* em Recife foi o único no qual ela esteve no meio da multidão, de onde sentenciou a abertura: “Oi! Eu tô aqui embaixo! Eu tô no meio do povo. Sabe por que é que eu tô aqui? É por que esse lugar nunca aparece direito na televisão”.



FIGURA 02 – Regina Casé na abertura de *Central da Periferia* (2006), em Recife.
Fonte: Central da Periferia, 2007.

De Recife, *Central da Periferia* foi para a zona sul da cidade de São Paulo, aos distritos de Capão Redondo (berço do grupo Racionais MC’s), Tucuruvi, Heliópolis (a maior favela da cidade) e Grajaú. O palco, montado em um conjunto habitacional na favela de Heliópolis, recebeu dentre as atrações: os cantores Jair Rodrigues e Lendro Lehart, os *rappers* Rappin’Hood e Criolo Doido, os grupos Exaltasamba, Turma do Pagode e DMN além do vocalista da extinta banda *punk* Cólera. Os projetos sociais tiveram participação de destaque no show, com a COOPERIFA – sarau cultural criado por Sérgio Vaz nos botecos das periferias de São Paulo, tendo como ponto de partida e de referência o bar Zé Batidão; a Dança Comunidade, do coreógrafo Ivaldo Bertazzo; a Orquestra Sinfônica Heliópolis – um dos projetos realizados pelo Instituto Bacarelli, criado pelo maestro naquela que é considerada a maior favela de São Paulo e a segunda maior da América Latina. Em Heliópolis, durante show, a apresentadora acentuou o tom de suas assertivas dirigidas para a plateia e/ou para a câmera:

Eu acho que se existe gueto é por que existe opressão. Se existe gueto é por que existe preconceito. Eu não gosto de gueto, eu gosto de quem luta contra o gueto. Todo mundo tem que circular pelo mundo inteiro, livremente [...]. Arte não é supérfluo. Arte é artigo de primeira necessidade para todos os seres humanos.

Em Belém, *Central da Periferia* abordou exclusivamente os ritmos musicais com apelo popular, no sentido massivo do termo. Focalizou o *tecnobrega*, executado pelas aparelhagens e por bandas como Calypso, primeira a conseguir repercutir o estilo em nível nacional, na grande mídia. As aparelhagens Rubi (com formato de nave espacial e efeitos luminosos, comandada pelo DJ Gilmar) e Tupinambá (igualmente equipada e iluminada, sob a operação de DJ Dinho) foram escolhidas para marcar a abertura do programa.

Além das equipes de som, houve a apresentação de outros DJ's e cantores de *tecnobrega*, como Gaby Amarantos e banda Tecnoshow, Renato e seus Bluecaps, e os guitarristas da “velha guarda” chamados de Mestres das Guitarradas – um gênero influenciado por ritmos caribenhos. Essa programação atraiu para o local da gravação um público estimado em 20 mil pessoas, que começou a se concentrar na área desde o meio dia (o início das filmagens estava marcado para 14h.), sob o sol forte, a uma temperatura acima dos 35 graus, permanecendo no local até a noite.



FIGURA 03 - Imagens da aparelhagem Tupinambá, do DJ Gilmar e vista aérea do público, no dia da gravação do *Central da Periferia* em Belém (2006).

Fonte: Central da Periferia, 2007.

Ao contrário do ocorrido nos demais programas da série, a sessão de matérias especiais não tratou sobre projetos sociais de nenhuma natureza. Manteve-se nas entrevistas gravadas, o tema da música brega. Regina Casé visitou a casa e os empreendimentos do DJ Zenildo Fonseca, proprietário da aparelhagem Brasilândia, especializada em bregas antigos, e por essa razão, chamada de “Calhambeque da Saudade”.

Salvador encerrou o circuito das primeiras capitais agendadas para receber o programa. A quarta edição do *Central da Periferia* (2006) contou com a participação especial do ator Luís Fernando Guimarães, companheiro de Regina desde a época do grupo de Teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e parceiro dela em várias outras produções do Núcleo Guel Arraes.

Na capital baiana, o show foi gravado na Praça da Revolução, em Periperi, com as apresentações musicais do bloco afro Ilê Ayê, do cantor Jerônimo, da cantora de brega Mara

Costa, do compositor Riachão, das bandas Pagodarte, Guig Gueto, Saravada e Bicho da Cana – todas de uma vertente de pagode conhecido como “quebradeira” ou *swingueira* – e do grupo Araketu, nascido em Periperi como um bloco de carnaval e transformado em banda pop.

O discurso da apresentadora, durante o show e nas gravações das reportagens, foi de valorização da cultura negra. Esse foi o tema da entrevista com “Vovô”, presidente do Ilê Ayê e com as mulheres que participavam de um concurso de beleza negra. Dentre os quatro primeiros episódios de *Central da Periferia* (2006), lançados em DVD pela empresa Globo Marcas no ano seguinte, o programa feito em Salvador foi o que menos teve a afirmação dos bordões ideológicos da proposta. Nos shows, houve poucas falas nesse sentido. Predominou o tom de festa, sem os pronunciamentos longos da apresentadora, que marcaram as edições anteriores.

Na parte dedicada às matérias especiais, o programa fez uma conexão entre as atividades dos grupos musicas e dos grupos religiosos, com a educação e a cultura. Regina esteve no bairro de São Gonçalo, considerado a periferia mais antiga de Salvador, para visitar o terreiro de Candomblé *Ilê Axé Opo Afonja*. Dentro do terreiro, não entrevistou nenhum Obá, mãe-de-santo ou algum líder espiritual da religião. O encontro foi com um grupo de aproximadamente dez crianças, que moravam na área do terreiro, fundado em 1910, onde as famílias cultivam a terra e ajudam a desenvolver várias funções sociais.

A entrevista aberta com as crianças mostrou o quanto elas eram “cultas”, conhecedoras da cultura religiosa do Candomblé, de disciplinas escolares e de produtos da indústria cultural da periferia, como o *funk* carioca e a “quebradeira” baiana. Mantendo o foco na educação, a apresentadora entrevistou também em Salvador, a ex-diretora do Colégio Estadual José Augusto Tourinho Dantas, Heloisa Costa, professora aposentada, idealizadora de uma escola pública modelo de qualidade.

De volta à região Sudeste, *Central da Periferia* comemorou os 40 anos do conjunto habitacional Cidade de Deus, com direito a um bolo de três andares, no palco de 12 metros, onde a atriz era acompanhada por dez câmeras. No show, o *funk*⁷⁰ foi atração principal e Regina Casé aproveitou para comemorar os 15 anos do episódio sobre *funk* no *Programa Legal*, que, segundo ela, foi a primeira vez que televisão brasileira fez um programa sobre o assunto.

Na Cidade de Deus a dupla Cidinho e Doca abriu a noite de show cantando o orgulho de ser da comunidade com o *funk* *C.I.D.A.D.E. D.E. D.E.U.S.* e complementou com o sucesso

⁷⁰ Entre 2008 e 2009, Cidade de Deus passaria oito meses sem baile *funk* ou qualquer outro evento ligado ao *funk*. Ver informações detalhadas sobre a criminalização do *funk* em Apêndice C.

Rap da Felicidade. Fernanda Abreu, uma carioca zona sul, homenageou Big Boy – o precursor dos bailes *funk* na década de 1970 – com a música Baile da Pesada, cuja letra cita os nomes das comunidades que organizavam os bailes mais tradicionais da época. DJ Marlboro⁷¹, também se apresentou no espetáculo e na sessão de entrevista, onde conversou com Regina e Hermano Vianna sobre o início do *funk* carioca, totalmente eletrônico, que Marlboro diz ter começado em 1989. O DJ situou o momento no qual os bailes deixaram a música americana de lado para tocar um *funk* totalmente produzido no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro.

A fanqueira Tati Quebra-Barraco – que recebeu Regina Casé em casa e falou sobre o papel da mulher na sociedade – também participou da festa cantando seu *hit* Boladona. Apresentaram-se ainda MC Marcinho, grupo Os Caçadores, MC Sapão, Bonde dos Havaianos, Amilckar e Chocolate, Bonde dos Saradinhos e MC Frank, entre outros.

Durante a gravação do espetáculo, Regina Casé explicou que as primeiras famílias removidas de outras comunidades do Rio de Janeiro – como da Favela do Pinto, no Leblon, e da Catacumba, na Lagoa – chegaram na CDD em 1966⁷². Nas entrevistas, conversou tanto com moradores que foram levados à Cidade de Deus nos anos 1960 – como com outros moradores, que foram ocupando espaços menos “nobres” dentro da comunidade e vivem nas zonas mais pobres da Cidade de Deus. Desta forma, o telespectador “aprendia” que dentro da mesma favela existiam áreas com diferentes graus de pobreza e que a realidade do lugar não é homogênea, como aparenta o discurso da mídia, frequentemente.

No dia 21 de outubro foi ao ar a *Central da Periferia* da Restinga, bairro situado a aproximadamente 22 quilômetros do centro da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Para esta edição a equipe gravou uma reportagem especial sobre a cultura gaúcha, com o tradicionalista Pedro Vargas, avô dos integrantes do grupo Tchê Guri, uma das atrações da parte musical, cujo estilo mistura a tradicional música gaúcha com instrumentos elétricos e um ritmo *pop*, que faz com que o gênero tenha sido nomeado como *tchê music*. Outro

⁷¹ Marlboro é um dos DJ's mais famosos do Rio de Janeiro, com projeção nacional e internacional. Marlboro é também empresário e produtor musical, dono de uma dos principais escritórios de agenciamento de fanqueiros. O outro escritório é Furacão 2000, de Rômulo Costa. Segundo integrantes da Associação de Profissionais e Amigos do *Funk*, ambos formam um cartel, responsável pela inserção comercial e difusão apenas do *funk* que adota a temática sexual, excluindo aqueles de crítica social. Como dispõe de boa entrada nos grandes sistemas de mídia – desde a década de 90 já trabalhava no Xou da Xuxa (1986-1992), na TV Globo – o DJ e empresário milionário, é acusado pela associação, de controlar os principais programas de rádio e TV. Nos contratos com os artistas, relativos ao fonograma, por exemplo, Marlboro cobra 96% do valor, entregando apenas 4% ao artista (ou à dupla). Vitalício, o contrato é imposto como documento padrão.

⁷² A política habitacional de remoção dos moradores de favelas situadas em áreas consideradas nobres da cidade, foi implementada em diversos governos. A época da transferência compulsória dos moradores para o conjunto habitacional Cidade de Deus ocorreu na gestão do governador Carlos Lacerda.

representante da *tchê music* foi o grupo Tchê Garotos. O show dos “guris” contou com a participação especial do potiguar Dorgival Dantas, interpretando o forró Coração, que teve repercussão nacional e cuja primeira versão foi gravada pelo grupo gaúcho.

Na única edição realizada na região Sul do Brasil, o programa não conseguiu destacar nenhuma manifestação cultural “nascida na periferia, para a periferia”, conforme defendia o mote principal do projeto. Durante as filmagens, a população estava agasalhada para se proteger do frio e a apresentadora expressou admiração pela elegância e beleza das pessoas do bairro, ao afirmar na abertura do show, que não se tratava de uma periferia como as outras. Regina afirmou que aquele lugar não parecia periferia, por que as pessoas eram loiras, de pele clara e usavam roupas mais cobertas. Era, nas palavras de Regina Casé, uma “periferia encasacada”.

Apesar do surgimento do bairro, hoje um dos maiores de Porto Alegre, ter ligações com uma política de remoção do Estado – assim como em Cidade de Deus, mas por motivações diferentes –, essa história não foi recuperada nas entrevistas realizadas com personalidades apresentadas como ícones da cultura regional, cujas figuras reforçaram estereótipos do gauchismo e nada mostravam de relação com a realidade da periferia enfocada. A Restinga, mais do que qualquer outra periferia mostrada no *Central*, apareceu como uma espécie de locação, usada na filmagem de um show para pobre ver.

Pela terceira vez no Nordeste, a região com maior número de capitais visitadas pelo *Central*, a equipe gravou o show no dia 21 de outubro de 2006, a partir das 15 horas no Polo de Lazer da Barra do Ceará, área periférica de Fortaleza. O programa, que seria veiculado no sábado, 25 de novembro, destacou dois pontos bastante conhecidos da cultura cearense: o forró e o humorismo. Entre os artistas convidados estavam: banda Aviões do Forró, Felipão e Forró Moral, banda Calcinha Preta, os cantores Costa-Costa, Paulinho Roots, Messias Holanda e a banda de *rock-eleto-funk* Montage. Apesar de cinco das sete atrações musicais serem de forró – do eletrônico ao tradicional –, o programa prometia mostrar a diversidade da música cearense. Além da falta de diversidade, destacamos o fato de que Calcinha Preta e Aviões do Forró são bandas com forte apelo comercial e sem nenhuma relação de origem ou atuação sociocultural na periferia.

A Barra do Ceará teve ainda apresentações especiais do grupo Nas Garras da Patrulha e do balé da Edisca, um dos projetos visitados por Regina Casé, no bairro Pirambu, sinônimo de periferia para os fortalezenses. Em Pirambu, Regina mostrou-se impressionada com trabalho desenvolvido pelo projeto de dança e pelo Condomínio Digital. Nas duas

organizações ela gravou matérias especiais com os grupos que expressaram suas opiniões sobre o fato de a periferia forçar o centro a enxergá-la. Além de Pirambu, Regina também percorreu outras áreas da periferia de Fortaleza, como Bom Jardim, Conjunto Palmeiras, Comunidade das Quadras e o *point* do comércio popular, Beco da Poeira.

Na capital cearense *Central da Periferia* encerrou a temporada 2006. Entretanto, para comemorar o êxito do projeto – que o Núcleo Guel Arraes já sabia que iria continuar em 2007, com outro formato – a produção realizou um especial de fim de ano, que iria ao ar às vésperas do Natal. A gravação, realizada no dia 06 de dezembro de 2006, levou mais de 14 mil pessoas à Praça da Apoteose, no sambódromo do Rio de Janeiro. Exercendo o papel de mestre de cerimônia, Regina Casé apresentou as atrações musicais: Zeca Pagodinho, Marcelo D2, Leandro Sapucahy, Exaltasamba, AfroReggae e Os Havaianos. Também estiveram presentes a apresentadora Ana Maria Braga, os atores Reynaldo Gianecchini, Pedro Cardoso, Juliana Paes e Thiago Martins e a jogadora de vôlei Isabel, responsáveis pela entrega de uma premiação aos “personagens inesquecíveis que apareceram no *Central da Periferia*”, o que servia para exibir uma retrospectiva dos melhores momentos.

Diante do painel construído pela síntese dos episódios de *Central da Periferia* 2006, observamos um esforço de agregar ao programa a ideia de militância política partidária, bem como um emblema identitário, acionado a partir da valorização das produções coletivas, marcadas pelos sucessos “da periferia, para a periferia”, que conseguiram repercutir além das áreas periféricas, graças ao consumo e apreciação por parte dos próprios sujeitos do lugar.

O fato de se apresentar como um espaço para ampliar a voz de artistas que já faziam sucesso, apesar de não serem executados nas rádios e de sequer terem um CD lançado por uma gravadora, revela o quanto *Central da Periferia* complexificou a produção, mas pasteurizou a ideia do projeto, que vinha sendo colocado em cena na TV Globo, via Núcleo Guel Arraes, nos programas apresentados por Regina Casé desde o início da década de 1990: *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Na Geral* (1994), *Brasil Total* (2003) e *Mercadão de Sucessos* (2005), que mostramos no tópico 4.2 do capítulo anterior.

5.1.3 Central da Periferia - Minha Periferia é o Mundo

Em 09 de setembro de 2007 estreou no Fantástico a série *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*. Produzidas em HDTV (TV de alta definição, com imagens capturadas por câmeras digitais), as reportagens internacionais de Regina Casé, foram feitas na Cidade do

México (México), em Luanda (Angola), nos subúrbios de Paris (França) e no Rio de Janeiro (Brasil fazendo uma ponte temática com o Haiti), com excelente qualidade técnica.

Regina Casé afirmou, em entrevista, que inicialmente a opção da equipe por esses países baseou-se numa escolha geográfica: um país da América, outro da África e outro da Europa. Cidade do México teria sido escolhida pelo tamanho “e para não escolher os Estados Unidos⁷³; Luanda porque fala português e Paris porque aconteceram aquelas manifestações [de revolta popular] da periferia”. Ainda sobre os critérios de seleção Regina mencionou os aspectos econômicos:

[...] a gente escolheu um país muito mais rico que o Brasil e que tem uma periferia muito mais rica, que é a França. Um conjunto habitacional de lá é um prédio de classe média nosso – e eles acham uma pobreza... Angola, que é muito mais pobre que a gente – lá, você vai a uma favela e parece que você é francês, americano, que é rico. A Rocinha perto de qualquer favela de Luanda é um condomínio de luxo de São Paulo. E o México, que também é um país grande, tem a mesma grana, a mesma relação com os Estados Unidos [...]. (REGINA, 2007, p.26).

Os 16 episódios, veiculados até o dia 23 de dezembro no Fantástico, tiveram roteiro de Alberto Renault, Hermano Vianna e Regina Casé, com direção de Mônica Almeida e direção geral de Estevão Ciavatta. A exemplo de *Minha Periferia* (2006), a produção foi feita pela Pindorama Filmes, com participação de profissionais do Núcleo Guel Arraes da TV Globo. Mônica Almeida, do Núcleo Guel Arraes, era responsável pelo contato com os produtores de cada lugar e por fazer uma espécie de reconhecimento das áreas, antes do restante da equipe chegar ao país, para confirmar as informações repassadas pelos produtores locais ou garimpar outras possibilidades.

Na fase internacional de 2007, o formato adotado deixou de lado o show e as multidões das plateias, conformando-se como um híbrido entre a reportagem e o documentário. O mais provável é que a principal razão para se optar por esse outro caminho, tenha sido os altos custos de produção envolvidos na realização do *Central da Periferia*, contrastando com a produção realizada pela Pindorama Filmes, com uma estrutura menor, mais leve e mais barata.

A nova etapa do projeto colocou no ar um produto audiovisual que lembrou o estilo experimentado na década de 1970, no *Globo Repórter* – quando a equipe, então formada por jornalistas e cineastas, como Eduardo Coutinho, conseguiu driblar a censura da ditadura

⁷³ Nuno Godolphim, produtor executivo da empresa Pindorama Filmes, afirmou, em entrevista já mencionada neste capítulo, que a opção inicial era gravar nos Estados Unidos, o que se tornou inviável por causa de impedimentos colocados pela burocracia norte-americana.

militar e da própria emissora, para realizar filmes cuja forma se diferenciava do padrão já em vigor no programa. “Câmera na mão em muitas cenas, longos planos-sequência, ausência de narração *over*, personagens fugindo das tipificações, mistura de ficção com documentário” (LINS; MESQUITA, 2008, p.24), foram algumas das características marcantes das matérias naquela época do programa de reportagens da emissora. No caso de *Minha Periferia é o Mundo*, foram mantidas as narrações *over* de Regina Casé ou do locutor, que traduzia as falas dos especialistas (geralmente pesquisadores de renome internacional), sobre os temas que orientaram a construção da série: periferia, globalização, pobreza, cultura e mídia.

A atriz manteve o estilo de entrevista aberta com os interlocutores e pelo que percebíamos diante das câmeras, a reação dos entrevistados pobres estrangeiros diante da atriz era semelhante a dos pobres brasileiros: uma entrega desarmada. Essa fase internacional privilegiou a discussão do significado de periferia e dos processos que levam à formação de periferias. Nesse sentido, o telespectador assistiu à explicitação de muitos dados quantitativos e qualitativos levantados pela produção. Tais informações eram dispostas diretamente como inscrições colocadas na tela – sobre montagens de imagens feitas pelo departamento de artes gráficas –, eram declaradas pela apresentadora, em fala direta ao telespectador ou por meio da voz *over* da própria apresentadora ou do intérprete.

Nas periferias de outros países, Regina Casé tentava identificar e apontar semelhanças e diferenças em relação ao Brasil, observadas nos produtos e práticas culturais das periferias brasileiras, que circulam (em sentido de bem simbólico e de consumo), nas periferias da Angola, México, França e Haiti. Um dos casos exemplares foi o da novela brasileira, que mobiliza tanto a audiência em si, como a venda de produtos ligados aos personagens das tramas.

O maior mercado popular a céu aberto da África, apresentado por Regina Casé, chama-se Roque Santeiro, em alusão à novela brasileira. Lá, todos os produtos comercializados são “muambas” compradas no Brasil. Também nas lojas de comércio popular em Luanda, o programa registrou a presença expressiva de comerciantes brasileiros, que lucram com a venda da moda brasileira exibida nas novelas da TV Globo.

No episódio sobre o comércio popular em Luanda, um desses comerciantes brasileiros mostrou para Regina Casé, um conjunto de prédios com dezenas de apartamentos, onde era possível ter uma visão de muitas antenas parabólicas. Em seguida, o jovem afirmava que se um homem em Angola quisesse ter algo de uma mulher “tem de dar Globo a ela”.



FIGURA 04 - Antenas parabólicas em edifício de Luanda (2007).
Fonte: Jornal de Angola.

Ainda para mostrar a importância das novelas brasileiras (leia-se, novelas da TV Globo), na capital de Angola, *Minha Periferia é o Mundo* foi ao bairro dos Ossos, um lugar sem energia elétrica e sem nenhuma infraestrutura, para mostrar um “novelódromo”. Um homem ligava um gerador de energia na hora da novela, colocava um televisor pequeno e antigo num quintal, diante de uma plateia formada por aproximadamente 70 pessoas, entre crianças, mulheres e homens de todas as idades, que tentavam se acomodar, sentados no chão de terra batida. Um dos espectadores – um homem alto, negro, vestido com um *blazer* de cor clara – contou à Regina Casé que era morador de outro bairro, distante dali, mas que ia onde estava a TV, por que diante da falta de opções, era através das novelas brasileiras, que ele sabia o que estava acontecendo no mundo.

Depois de acompanhar uma sessão de audiência da novela *Cobras e Lagartos*⁷⁴, na qual o par romântico protagonista era um casal negro, interpretado pelos atores Lázaro Ramos e Thaís Araújo, Regina mostrou um vídeo para a plateia, com uma mensagem de Lázaro Ramos para “o pessoal do bairro dos Ossos”. As cenas da recepção deste “recado” revelaram o tipo de “interação” do público com a televisão e o ator, que aparecia no monitor. Os telespectadores do bairro acenaram para a TV e responderam as saudações e perguntas de Lázaro Ramos como se ele estivesse fisicamente presente, como se ele pudesse vê-los e ouvi-los em tempo real. No encerramento, ao despedir-se, a apresentadora cumprimentou o dono do “novelódromo”: “parabéns, você é dono de um centro cultural muito importante!”.

A falta de condições básicas do bairro dos Ossos interferiu inclusive na gravação do programa, cujas imagens foram obtidas em um ambiente iluminado apenas pelos faróis do carro que transportava a equipe de produção e pelos equipamentos de iluminação levados por

⁷⁴ *Cobras e Lagartos*, novela de João Emanuel Carneiro e direção geral de Wolf Maia, foi exibida de abril a novembro de 2006, no horário das 19h, pela TV Globo.

ela. Apesar das circunstâncias, questões como a falta de políticas públicas para atender necessidades elementares da população, não foram levantadas no episódio. Não houve nenhuma expressão de crítica diante dos problemas, nem de incentivo para que as mesmas pessoas que se reúnem para ver televisão, também se organizassem em torno de causas sociais que ajudassem a melhorar suas vidas. Ao contrário, o papel da televisão é exaltado tanto nas falas da apresentadora como na dos entrevistados.

Na temporada de 2007, o programa adotou uma forma mais séria, mais documental, inclusive recorrendo com mais frequência aos dados e às entrevistas com intelectuais, políticos e ativistas. Mas, edições como a do bairro dos Ossos revelam que as discussões de problemas mais estruturais, que envolvem interesses de grupos mais poderosos não vão além da superfície.

Com o objetivo de facilitar a observação, relacionamos, no quadro abaixo, o conjunto de episódios de *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*, que foram ao ar em 2007, com suas respectivas chamadas, datas de veiculação e tempo de duração dos quadros, dentro do Fantástico.

QUADRO 07 - CENTRAL DA PERIFERIA – MINHA PERIFERIA É O MUNDO (2007)		
Episódio n°	Chamada/ Temática	Data
01	Central da Periferia: Minha Periferia é o Mundo Ao começar a viagem para um longo e maravilhoso aprendizado, Regina Casé entende que as dificuldades das periferias são as mesmas em qualquer lugar. Ela antecipa um pouco do que vai mostrar no quadro. Tempo: 07'41''	09/09/2007
02	Central da Periferia: Os mercados das periferias Casé mostra os mercados mais exóticos do mundo. Tempo: 07'55''	16/09/2007
03	Central da Periferia: Central da Periferia está em Angola Regina Casé chega à capital, Luanda, e mostra o que realmente está na moda no país. O país pára numa hora considerada sagrada: a hora em que as novelas brasileiras entram no ar Tempo: 09'42''	23/09/2007
04	Central da Periferia: Periferia do México Conheça a cidade que era um lamaçal, se organizou e hoje é a maior periferia do mundo. Tempo: 07'04''	30/09/2007
05	Central da Periferia: Os mexicanos e a luta livre Na maior periferia do mundo, o principal programa das classes populares é assistir os combates da luta	07/10/2007

	livre. Os esportistas são ídolos e modelos para as crianças Tempo: 07'40''	
06	Central da Periferia: A Periferia de Paris Paris, a cidade mais chique do mundo, também tem periferia. Regina Casé mostra o que acontece por lá. Confira! Tempo: 09'29''	14/10/2007
07	Central da Periferia: A festa do alambamento, em Angola Regina Casé mostra a festa do alambamento, em Luanda, Angola. O alambamento é o dia da negociação do dote entre as famílias dos noivos. Tempo: 9'34''	21/10/2007
08	Central da Periferia: zona de conflito Regina Casé deixou Paris e foi até Clichy-Sous-Bois, um dos subúrbios mais problemáticos da França. Lá, ocorreu um grande conflito após a morte de dois jovens causada por policiais, em 2005. Tempo: 07'41''	28/10/2007
09	Central da Periferia: As zungueiras de Angola Regina Casé chega à cidade de Luanda, onde metade da população vive abaixo da pobreza. No meio de um cenário desolador, surgem as zungueiras, mulheres que se viram para se sustentar com alguma alegria. Tempo: 10'02''	04/11/2007
10	Central da Periferia: No ritmo do Kuduro Regina vai mostrar semelhanças entre a dança do Kuduro e o funk das favelas cariocas. Mostra também, que o Kuduro, nascido na periferia da África chega a Paris, pelos descendentes africanos que migram para a França. Tempo: 06'51''	11/11/2007
11	Central da Periferia: Os megabailes mexicanos Regina Casé viaja até a periferia da Cidade do México e mostra os bastidores da maior equipe de bailes do país. Um show de luzes, explosões e até um robô que lança fogo são as atrações. Tempo: 08'52''	18/11/2007
12	Central da Periferia: A dança que tomou conta das boates de Paris Regina Casé mostra imigrantes africanos que inventaram uma dança, chamada Coupe de Calé que está associada a um ambiente frequentado por imigrantes que cultuam o dinheiro e o luxo. Tempo: 08'21''	25/11/2007
13	Central da Periferia: Os devotos de uma santa chamada morte.	02/12/2007

	A relação dos mexicanos com a morte, para eles considerada uma santa. Tempo: 09'51''	
14	Central da Periferia: O Haiti que existe no Brasil Tempo: 09'29''	10/12/2007
15	Central da Periferia: Uma periferia diferente Conheça a favela onde não há tiroteio, nem tráfico e onde as crianças conhecem os policiais pelo nome. Tempo: 08'27''	17/12/2007
16	Central da Periferia: Cidade do México Regina Casé mostra como o povo mexicano é festeiro. Sua aventura ao redor do mundo chega ao fim hoje, em clima de festa. Tempo: 11'01''	23/12/2007

5.2 Personagens, opções discursivas e a designação de uma cultura de periferia

O processo de construção do objeto empírico da pesquisa, que procedemos acima, ajuda a evidenciar como no interior de *Central da Periferia* coexistiram formas distintas de forjar um discurso de retorno à comunidade. Embora, nos diversos formatos da série tenha resistido o pronunciamento em defesa do argumento gerador do projeto, de contraposição a uma visão negativa da periferia e também a uma concepção *glamourizada*, a elaboração de uma narrativa que se pretendia problematizadora da realidade dos “periféricos” recorreu a estratégias diferentes nas temporadas que se sucederam. Seguidas vezes essa diferença tornou-se evidente inclusive no conjunto de programas exibidos em uma mesma temporada.

Certamente o trânsito de entrevistados de Regina Casé, na condição de personagens principais ou coadjuvantes, nos episódios mencionados acima, alinhou-se às lógicas de produção requeridas. Porém, nos detivemos nas falas dessas pessoas sobre: 1) sua condição de periféricos, 2) a realidade da periferia e 3) a relação entre mídia e periferia. Concentramo-nos principalmente nas enunciações expressas de maneira explícita a respeito desses três eixos de questões e atentamos para o fato de que a maioria dessas manifestações se dá em resposta aos questionamentos feitos pela entrevistadora-apresentadora. Assim sendo, observamos esse nível de diálogo com a personagem, interpretada pela atriz, que se compõe a partir de características de uma “popular”.

5.2.1 Orgulho de ser periferia

Uma das questões mais recorrentes no diálogo com os entrevistados em todas as temporadas do projeto como um todo é: “você tem orgulho de ser da periferia”? Esse sentimento de orgulho está embutido no nome *Minha Periferia* – que representava justamente o modo como as pessoas da periferia assumiam aquele lugar, geralmente relegado, como seu – e pode ser considerado o mote principal desta fase da série, o elemento que dá unidade ao conjunto.

A estratégia utilizada para explorar esse sentimento se valeu, inicialmente, da exposição do sentimento das celebridades – conforme mostramos nos programas classificados como “metonímia social” – mas não se limitou a esse grupo, ao contrário. A trama foi enriquecida ao ser tecida no duplo, pessoa famosa/pessoa anônima. O personagem famoso era enquadrado numa narrativa de pessoa comum e o personagem anônimo ganhava *status* de celebridade, ao ser entrevistado por uma apresentadora de TV conhecida, que se mostrava interessada pela “banalidade” de seu cotidiano. Enquanto MC Leozinho, por exemplo, levava Regina Casé a conhecer as pessoas simples da comunidade, ele emitia sinais de sua própria simplicidade, como quando Regina Casé perguntou: “Que horas que ‘cê’ falou assim: ‘cara, eu tô famoso’?” E ele respondeu: “Agora, que Regina Casé ‘tá’ na comunidade e que eu vou passar no Fantástico”.

Antes de fazer essa pergunta, a apresentadora aproveitou a conversa para explicar ao telespectador o que havia desencadeado o sucesso do *funk* Se ela dança, eu danço: durante uma entrevista coletiva do jogador de futebol Ronaldo, o celular dele tocou o refrão, divulgando em rede nacional (conforme frisou a apresentadora), o *funk* de MC Leozinho, elevando-o à categoria das celebridades.

Leozinho admitiu a existência de seu sucesso local anteriormente. Mas, teria sido o episódio do toque de celular de Ronaldo, o motivo de um convite para participar do programa Domingão do Faustão, no domingo seguinte, conforme recordou o MC durante a entrevista com Regina Casé. Ainda assim, mesmo depois de já ter um nível de visibilidade midiática e de ter conseguido emplacar um sucesso fonográfico nas rádios FM do país, o faneiro afirmava, que só se reconhecia como “famoso” naquele momento em que Regina Casé estava ali, na comunidade e que ele e sua comunidade iriam “passar” no Fantástico.

A afirmação de MC Leozinho demonstra o possível entendimento que ele detém sobre o sistema midiático. Sendo autêntica, a assertiva indicaria o quanto Leozinho compreendia o

papel daquela apresentadora-atriz na construção de um protagonismo da periferia no interior da grande mídia, com destaque para o registro que ele faz do programa por onde se daria essa entrada, o Fantástico. Leozinho revelaria sua percepção do Fantástico como um programa diferente de Domingão do Faustão⁷⁵, pois diante do telespectador mais simples, o Fantástico ainda ostentaria uma aura de seriedade, de respeitabilidade. Segundo esse princípio, aquilo que é pautado na revista eletrônica dominical da TV Globo seria considerado importante, enquanto no Domingão do Faustão tudo seria entretenimento.

Por detrás da aparente sinceridade, a resposta de *Leozinho* reflete um aspecto do saber gerado nesse universo da cotidianidade popular e a influência da cultura midiática sobre tal universo. Ao desencadear um processo no qual pretende submeter, a mídia acaba por contribuir com o desenvolvimento de competências, as quais levam pessoas sem formação técnica específica e sem instrução ou educação formal, a captarem o sentido que determinada produção deseja construir. Dessa forma, ao invés de ser conduzido pelas intencionalidades de quem filma, o interlocutor se mostra capaz de reorganizá-las com sagacidade.

Ao contar à Regina Casé que antes de ser conhecido nacionalmente, já usufruía de um sucesso local, MC Leozinho falou sobre os recursos de que se valeu para conseguir tornar-se conhecido na sua periferia: “A propaganda é a alma da parada, a alma do negócio”. Por isso foi necessário saber utilizar os meios de comunicação mais eficientes disponíveis no lugar, como a rádio comunitária e as faixas⁷⁶.

As imagens e o som da rádio comunitária, convidando a população local para o baile com *Leozinho* e Regina Casé, foram incorporados ao episódio, porém a apresentadora não entrevistou ninguém da equipe. O personagem escolhido foi Jason das Faixas, de quem Regina Casé tentou debochar perguntando se a mãe dele havia se inspirado no Jason do filme (um *thriller* de terror) para escolher seu nome. Sem achar graça, Jason imediatamente respondeu: “Não, eles é que copiaram o meu nome, que já tem mais de 40 anos”. E no esforço de não perder a piada, a atriz dirigiu-se à câmera, ironicamente, reportando-se ao telespectador: “Eles copiaram Jason das Faixas, aqui de Niterói, de Pendotiba. Hollywood copiando Pendotiba”.

⁷⁵ Programa de entretenimento apresentado por Fausto Silva desde 26 de março de 2009, antes com quatro horas de duração, atualmente com cinco. Apresenta atrações musicais, quadros feitos com atores, apresentadores e humoristas do *casting* da TV Globo e quadros de pegadinhas, como o chamado Videocassetada.

⁷⁶ Daniela Rotti, então coordenadora de comunicação do Grupo Cultural AfroReggae, nos falou sobre a importância de utilizar os meios de comunicação eficientes em cada comunidade, pois se em uma favela a informação pode chegar pelas páginas de *O Dia* (jornal popular do Rio de Janeiro), por exemplo, na outra, a assessoria de comunicação tem de contratar um carro de som para difundir a informação ou mandar pintar faixas.

O papel de “Jason das Faixas” foi o de ajudar a apresentadora a desenhar o painel das “prioridades” comunicacionais do lugar, afinal tratava-se de um profissional procurado na comunidade para fazer a divulgação dos eventos locais, confeccionando em média 60 faixas por semana, destinadas a anunciar a realização dos bailes de *funk*, *hip hop*, charme, pagode e forró. Diante da informação sobre a produção semanal de faixas para bailes, Regina Casé reportou-se mais uma vez ao telespectador: “Você ouviu?! 60 faixas por semana!”. Depois retornou para Jason e MC Leozinho: “Isso é que é periferia, né? O pessoal gosta de dançar! Vai pro baile!”.



FIGURA 05 - Regina dirige-se ao telespectador; Regina, Jason e MC Leozinho.

Programa *Minha Periferia*, 2006.

Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.

A participação do pintor de faixas foi uma deixa para Regina ecoar a ideia de que periferia gosta de festa e de que esse estado festivo é uma das marcas definidoras do lugar periférico. Colocada nos moldes simplificadores do discurso televisivo, essa afirmação alinha-se a visões estereotipadas e preconceituosas, as quais impregnam na sociedade a noção de que as pessoas da periferia festejam ao invés de trabalhar para mudarem a condição em que vivem.

Repetido várias vezes nos programas, o discurso verbalizado por Regina Casé acionou a alegria como força motriz de transformação e a própria apresentadora fez uso de elementos como o riso, no contato com seus interlocutores. Ainda assim são flagrantes os momentos em que atitudes e afirmações deslizam no sentido oposto àquele que o projeto *Central* supostamente intencionava defender.

De modo geral, no conjunto de programas do projeto *Central da Periferia*, o sentimento de orgulho foi trabalhado juntamente com a exibição de um “estilo de vida periférico”, às vezes evidenciando as especificidades de uma periferia, às vezes destacando as características comuns a todas elas. A festa foi uma dessas características exploradas no

sentido de dar unidade ao universo periférico, mesmo quando ele se configurava em espaços geográficos distintos e fisicamente tão distantes entre si, como Belém do Pará e Cidade do México.

Nesse tipo de processo há o acionamento de princípios que se contrapõem mutuamente. De um lado, o argumento propulsor de *Central da Periferia* parece assumir o caminho da crítica cultural contemporânea, de resgate do discurso da diferença como ato transgressor, que implica uma inversão do cânone cultural (PRYSTHON, 2003). De outro, refere-se às zonas de contato, entre os mundos periféricos e à presença bolsões de periferia, aderindo à perspectiva de conformação de um mundo cada vez mais parecido na sua diversidade, submetido às condições do capitalismo transnacional.

No episódio *Periferia do México* foram ressaltadas as semelhanças entre as festas de aparelhagem realizadas no Pará e as festas organizadas com estruturas gigantescas na periferia do México, por equipes itinerantes, que reúnem milhares de pessoas. Os pontos em comum justificaram a comparação: tecnologia sonora de última geração, canhões de raio *laser* e outros aparatos de iluminação, grupos de dançarinos, DJ, fogos *indoor* etc.

Para falar sobre tais festas, Regina Casé entrevistou Apolinar, um homem na faixa dos 50 anos, dono da equipe de som Poly Marchs e de um patrimônio vultoso, erguido “na periferia da periferia da Cidade do México”, em Tlauhuac, “muito, muito longe do centro”. O DJ-empresário contou sobre sua origem pobre, mostrou as cinco carretas usadas para transportar os equipamentos às festas, apresentou o espaço (um prédio, semelhante a um clube) no qual os dançarinos ensaiam as coreografias e onde ele e seus funcionários montam os equipamentos de som, de iluminação e criam os cenários.



FIGURA 06 - Cenas do complexo Poly Marchs na mansão de Apolinar: sala de ensaios, carretas e galpão de equipamentos. 2007.

Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.

Apolinar contou que em cada show levava uma equipe formada por 45 pessoas e fez declarações de “amor desmedido” por seu trabalho, que é de fazer as pessoas dançarem. Ele ressaltou seu empenho para fazer tudo com muita qualidade: “eu quero oferecer o melhor do

melhor. O melhor som, a melhor luz, o melhor cenário. Se o cara é pobre e não pode pagar uma discoteca, vem para o Poly Marchs. Aqui ele vai ter tudo do mesmo jeito”.

Como o programa forneceu indícios da conexão entre as periferias, tendo em vista as destacadas similitudes entre as festas de Belém e da Cidade do México, a apresentadora perguntou a Apolinar se ele acreditava que as periferias do mundo se comunicam. Ao concordar, ele deu o exemplo do *reggaeton*, que segundo afirmou, “antes só tocava nas periferias do México e depois passou a tocar no centro”. Essa ideia de disseminação generalizada dos bens simbólicos da periferia atende à perspectiva de mercado de consumo internacional e à cultura de massa, que se abrem ao multicultural. O patrimônio construído por Apolinar comprova o bom negócio que é investir na produção desses bens, para serem consumidos pelo público “pobre” da periferia.

O fundamento camuflado por trás de tal discurso é a concepção do multiculturalismo como fenômeno ligado à difusão em massa das culturas locais, impulsionada por interesses de empresas, grupos políticos e indivíduos, que provocam um efeito de homogeneização da diversidade. Ou seja, trata-se de um processo de produção de sentido que minimiza o poder das iniciativas independentes ou populares de rearticulação do local no global, pois simultaneamente afirma e abandona a singularidade cultural da periferia.

5.2.2 Uma dose de subversão

Há personagens atuam de forma contrária a esse tipo de construção e situam o periférico como um lugar privilegiado para efetuar arranjos, os quais não mais pretendem somente subverter ou descartar os termos e hierarquias da cultura dominante, senão questioná-los em sua essência. Regina Casé deparou-se com esses personagens no episódio *As mudanças sociais por meio da cultura (Minha Periferia, 2006)*, cujas passagens⁷⁷ ela gravou em um espaço de tablado, na presença dos alunos da Kabum! – uma ONG com sede no Rio de Janeiro e filial em Salvador, que funciona como escola de arte e tecnologia. A apresentadora iniciou o quadro situando a discussão que nortearia aquela edição:

Hoje existem duas maneiras de organização muito fortes nas periferias do Brasil. A primeira é essa enorme indústria de entretenimento periférico, que apareceu mais ou menos nos anos 90 e que a gente já mostrou aqui [cobertura com imagens dos shows *Central da Periferia*]. A outra coisa impressionante é a quantidade de pessoas que junta, se organiza nas periferias, pra melhorar sua vida. Muitos grupos descobriram que produzir cultura é uma das melhores armas pra acabar com a desigualdade social. Em

⁷⁷ Momento em que a apresentadora ou o repórter (quando é o caso de jornalismo), aparece na imagem.

todo o Brasil tem grupos propondo mudanças sociais com a música, teatro, dança e vídeo. Eu, agora, por exemplo, estou sendo, neste momento, filmada, toda filmada pelo pessoal da Kabum!

Depois de mencionar o fato de estar sendo filmada pelo pessoal da Kabum!, a apresentadora dirigiu-se ao cinegrafista da Kabum! E perguntou: “e aí eu tô bem na fita?”. O rapaz disse que ela estava bem e Regina Casé indagou o nome dele e o porquê dele ter escolhido o vídeo. O jovem Emanuel respondeu e na sequência Regina determinou: “Vamo fazer alguma loucurinha pra mostrar o que é que cê aprendeu. Dá um *zoom in*, um *zoom out*⁷⁸ ... Faz um troço aí qualquer”. E o jovem retrucou com tom de desdém: “Ah! isso é coisa de amador, né?”. Com essa resposta Emanuel provocou a reação da plateia que o aplaudiu, deixando a apresentadora notadamente desconcertada.

Uma parte das filmagens desse episódio foi feita sem a participação da atriz, que não se deslocou para fazer entrevistas em Salvador e São Paulo. Nessas capitais somente as falas dos jovens foram incluída na edição final. Destacamos como um dos personagens mais contundentes um jovem de nome não identificado, que fazia parte do grupo baiano da Kabum! Ele expressou sua avaliação sobre a periferia, o centro e a mídia:

O periférico foi um rótulo criado para dizer que a gente tá longe do centro. Não tem o padrão [sinaliza aspas com os dedos] adequado para frequentar esse dito centro, que até hoje eu não sei onde é, né? A gente tá ao redor do centro, mas não pode chegar ao centro. Mas, contrariando, a gente chega no centro, por que a gente é gaiato.[...] Hoje a periferia tá em foco. A grande mídia trabalha com a gente da periferia como jovens, como se fosse assim, animadores de plateia, tá entendendo? Tocando tambor, tal... Falando coisas bonitas. Mas, a gente quer mostrar o nosso trabalho. O fundamental é mostrar que a gente é capaz de produzir as nossas ideias.

Declarações desse tipo exemplificam as formações subalternas e as tendências emergentes, apontadas por Hall (2003) como “efeitos inesperados da globalização”, aqueles que conseguem escapar ao controle e à tendência cultural predominante, embora persistam as tentativas de homogeneizar, para compor um sistema de “conformação” da diferença.

A reflexão do jovem contesta a ideia de que a periferia necessite de uma representação, pois o que ele reivindica nos remete a possibilidade de reescritura da história por parte dos “periféricos”, sem intermediários. O mesmo viés é adotado no conjunto de falas da apresentadora, em afirmações como “a periferia não precisa mais do centro para se comunicar”. Em ambos os casos, reside a crença utópica no lado positivo da cultura global, que abre espaços para encenação da diferença singular.

⁷⁸ Efeitos de câmera que aproximam e afastam a imagem capturada, como em um movimento de vai e volta.

A visão de mundo expressa pelo aluno da Kabum! dá sinais de um processo vislumbrado por Santos (2008), como uma das conseqüências imprevistas da globalização, que seria a possibilidade de transformação a partir das ações organizadas pelos “de baixo”. Ao discutir sobre um outro mundo possível, apesar das operações planetárias do sistema global, o autor mostrava-se convencido de que as classes subalternas passavam a tomar os equipamentos popularizados pelo barateamento das tecnologias, para constituírem uma plataforma tecnológica libertadora, útil a outros interesses que não mais, ou não exclusivamente, os da cultura dominante do sistema global.

A complexidade da interação entre o cultural e o político emerge nas avaliações que os alunos baianos da Kabum! fazem sobre o papel das ONGs:

Essa é a imagem mesmo da ONG, de jovens que estão enterrados até o pescoço na lama e que se não fosse a ONG a gente ia atolar completamente. A ONG ajuda, mas a gente também tem nossa autonomia. Eles não querem dizer assim, que o jovem produz algo produtivo. Eles querem passar assim, que se o jovem não tivesse naquela ONG ali, taria trocando tiro com a polícia. (jovem 01).

[...] Mas, na verdade também é por que existem ONGs que pegam só pessoas desse tipo. Tem ONGs que só trabalham com pessoas carentes. Então talvez por isso que passa uma imagem assim de todas as ONGs. (jovem 02).

Eu acho que na maioria das vezes é para conseguir recursos mais facilmente. (jovem 03).⁷⁹

Eu também me questiono muito essa história de ONG. É um negócio complicado a existência delas. Isso de você oferecer o mundo e depois você não vai manter para a vida toda. Você oferece por um tempo específico, e depois o que é que eles fazem com o que aprenderam? Então, isso eu me questiono o tempo inteiro. Por outro lado, eu acho que parar de fazer não resolve não. Eu acho que é bom ir pensando enquanto está fazendo. Eu tenho duas alunas de foto que hoje estão na faculdade de comunicação da UFBA e eu tenho certeza que no caso, a participação delas numa ONG fez diferença. (Danilo Scaldaferrri, instrutor de vídeo da Kabum! Em Salvador).

Perguntamo-nos o que significa a inclusão dessa discussão num projeto como *Central da Periferia*, cujo programa de abertura exaltava justamente a capacidade de mobilização e o poder de transformação das ONGs. Kaplún (2007) ao defender a necessidade de repolitização de palavras como “desenvolvimento”, “tecnologia”, “projeto”, “comunidade”, afirma a necessidade de desmistificação de alguns dos dispositivos atuais de intervenção na vida social, como as organizações não governamentais. É justamente essa problematização das organizações que vem à tona nas falas acima.

⁷⁹ Utilizamos esse tipo de identificação “jovem 01”, “jovem 02”, “jovem 03”, por que os nomes deles não são identificados quando eles aparecem no programa, nem são mencionados durante a gravação dos depoimentos.

O conjunto de programas exibidos em 2006 e 2007 traça um caminho tortuoso, vacilante entre aquilo que explicita como seus propósitos e as intencionalidades que tenta ocultar. Se por um lado existem brechas, pelas quais penetram as falas mais contestadoras, por outro, existe uma gama de discursos embasados no aspecto mercantilizado e estereotipado da cultura de massa, que acionam figuras constituídas de representações e apelo dramático ou mítico.

Por esse caminho surgem alguns personagens, que coatuam de maneira mais ingênua em suas participações, tal como os meninos dos episódios *Menino de classe média no Morro Santa Marta (Minha Periferia, 2006)* e *O Haiti que existe no Brasil (Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo, 2007)*. Steve Clotaire e Stanley Joseph, moradores da periferia do Haiti, conversaram com Regina Casé, no Morro do Cavalão, em Niterói (RJ), sobre as semelhanças e diferenças que identificaram entre as periferias dos dois países.

O programa exibia cenas da pobreza e da falta de estrutura do Haiti, enquanto a apresentadora narrava dados da ONU, que denunciavam a situação “catastrófica” do país. Nesse contexto surgiram as forças militares brasileiras, que compõem o principal contingente de soldados enviados ao Haiti. Em virtude da convivência com os soldados brasileiros, as crianças aprenderam a falar português, principalmente poderem pedir comida e ganhar algum dinheiro como tradutoras.

Durante a conversa com Regina Casé, Stanley Joseph, o mais jovem dos garotos, contou que achava que no Brasil não havia energia elétrica e que seria tudo escuro, como nos bairros pobres do Haiti. A apresentadora perguntou: “qual é a melhor coisa pra pessoa fazer quando tem energia?”, esboçando um ar de quem prevê a resposta. Stanley respondeu depois de rir timidamente: “ver televisão, jogar videogame”. Steve, mais determinado, afirmou que gostaria de falar na internet com os amigos. E foi Steve quem colocou a “cereja no bolo” de Regina Casé, quando disse que sabia também sobre o BOPE, por que assistira ao filme *Tropa de Elite* de José Padilha de 2007, no Haiti, em DVD “pirata”.

Para completar o deleite da apresentadora, Steve interpretou uma cena do capitão Nascimento, reproduzindo as falas – inclusive com o “pi”, que bloqueia os palavrões na versão que ele havia assistido. Regina perguntou quantas vezes ele assistiu ao filme para conseguir decorar as falas. Steve disse que “só assistiu cinco vezes”. Então a apresentadora concluiu: “gente! Eu não acredito nisso. Não é mais globalização, é uma loucura. Ele sabe de ‘cor’ os diálogos do *Tropa de Elite* e do *Cidade de Deus*”.

A propósito, em *Zona de conflito, Minha Periferia é o Mundo* (2007) mostra que a equipe de produção só conseguiu entrar no bairro Clichy-Sous-Bois, definido por Regina Casé como “um dos subúrbios mais problemáticos da França”, graças à repercussão internacional do filme *Cidade de Deus*. Naquele episódio, a narração em *off* de Regina Casé explicava ao telespectador que todo mundo na França dizia que eles (da produção) não iam conseguir entrar em Clichy e que a equipe havia combinado encontrar com um documentarista francês, que se comprometera a facilitar a entrada do grupo no bairro. Mas, chegando em Clichy, o documentarista não estava no lugar acertado e uma turma de jovens cercou o carro da equipe, mandando desligar as câmeras e fazendo uma série de perguntas. Regina Casé explicou, em francês, que era do Brasil, do Rio de Janeiro.

Os jovens, franceses e negros, do subúrbio, perguntaram se a apresentadora estava com medo e ela respondeu que estava tranquila. Então, retirou da bolsa um *palm top* e mostrou ao grupo cenas do programa *Central da Periferia* gravado na Cidade de Deus. Até aquele momento, ela e o restante da equipe permaneciam dentro do carro. Depois que os jovens entenderam que aquela era a mesma Cidade de Deus do filme, deixaram de lado a desconfiança inicial, mostraram-se animados, sorriram e pediram a Regina Casé que saísse do carro, para que todos eles pudessem ver melhor as imagens. Ainda no *off* da edição que foi ao ar, Regina Casé relata: “aí eu tava em casa”. Com sotaque francês, os jovens pronunciavam entusiasmados os nomes Dadinho e Zé Pequeno, personagens antagônicos no enredo do filme. Um dos rapazes do grupo chegou a apresentar para as câmeras, o “Dadinho da França”.

A partir de então, Regina conquistou o acesso à Clichy na companhia de Lad, um dos jovens presentes no cerco. Ele contou que fazia parte de um coletivo de curta-metragem e assumiu o posto de anfitrião da equipe, dedicando-se a explicar à Regina Casé todas as razões que levaram os moradores do bairro a externar o ódio que sentiam, lançando bombas, queimando carros e enfrentando a polícia em cenas de violência pouco associadas à imagem de Paris.

Hall (2003) nos afirma que as lutas incorporadas pelas políticas culturais são travadas em todos os níveis da cultura – desde a vida cotidiana até a cultura de massa, passando pela cultura popular – e que os fatores decorrentes da mercantilização e das estereotípias da cultura de massa são agravantes, no sentido de constituírem representações com as quais as audiências se identificam mais por uma experiência de fantasia, do que de autoreconhecimento. Refletindo sobre esse pensamento, nos remetemos aos casos dos jovens haitianos e franceses.

A forma com as circunstâncias, descritas acima, foram assimiladas ao programa recupera uma tendência cultural predominante, ao sugerir que o processo desencadeado pelo sistema global é de caráter uniforme, como se ele afetasse todos os lugares de maneira igual, sem produzir desigualdades e instabilidades, que, na realidade, se tornam mais profundas e acentuadas, à medida que se expandem as operações do sistema, em escala mundial.

A tendência à homogeneização é mantida no texto até mesmo quando o argumento principal do programa é desencadeado pela diferença, como no episódio de *Minha Periferia* (2006), no qual Ivan – um garoto de classe média, que jogava tênis em um clube de Botafogo –, foi ao morro Santa Marta, conhecer a casa de Anderson, que trabalhava como “boleiro”⁸⁰ no mesmo clube.

Inicialmente no clube onde um praticava esporte e o outro trabalhava, Regina Casé fez uma entrevista pingue-pongue⁸¹, com os meninos para saber o que eles imaginavam sobre a casa um do outro. Ivan disse achar que na casa de Anderson não tinha computador, videogame e televisão, surpreendendo-se ao descobrir que o garoto da favela tinha tudo isso. Anderson ficou sabendo que na casa de Ivan havia três quartos, assim como na sua e não quarto, como ele imaginava. Com a vantagem de que na casa de Anderson o quarto era só dele, com uma sacada de frente para o Pão de Açúcar e uma janela com vista para o Cristo Redentor, enquanto que na casa de Ivan, o quarto era dividido com um irmão e sem as mesmas paisagens na janela.



FIGURA 07 - Regina com Ivan e Anderson, no clube e na subida do morro; vista da janela do quarto de Anderson. 2006.
Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.

Uma das descobertas que deixou Ivan admirado, no morro Santa Marta, foi ver uma criança de aproximadamente cinco anos, que aprendia tocar violino. Do mesmo modo, Regina Casé se declarou surpresa, quando ao visitar o Morro do Caranguejo, com MC Leozinho, soube que ao lado do barracão onde se realizavam os bailes *funk*, ficava a casa de Jonas, um

⁸⁰ Boleiro é o nome dado a quem assume a tarefa de recolher as bolas que caem na quadra durante o jogo.

⁸¹ Modalidade de entrevista estruturada em perguntas e respostas breves e seguidas.

lutiê, que foi criado na FUNABEM dos seis aos 18 anos. Lá ele aprendeu o ofício repassado aos filhos, que além de saberem fabricar os instrumentos, também sabiam tocar violino. “Isso é pra mostrar que na periferia não rola só MC Leozinho, MC Marcinho, não. Também rola um Bethoven, um Schubert”, dizia Regina Casé ao telespectador, que assistiu à interpretação do *funk* *Se ela dança eu danço*, ao som de violinos e violões, dentro do barraco na favela onde funcionava a luteria.



FIGURA 08 - Cena do episódio no Morro Santa Marta (RJ). 2006.
Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.



FIGURA 09 - Regina Casé na casa do lutiê Jonas, no Morro do Caranguejo, Niterói (RJ). 2006.
Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.

A periferia, que se descortinava diante do telespectador da TV Globo, oscilava entre os estereótipos (como o do pobre feliz e festeiro, que gosta de *funk*) e a multiplicidade, que confirma a inexistência de homogeneidade nas práticas populares. Ao buscar um modelo do estilo de vida da periferia para definir a favela, o programa forma uma bipartição entre “eles” – os periféricos–, e “nós” – os telespectadores –, e assim oferece elementos que indicam os reflexos da cultura de massa no cotidiano das periferias.

Simultaneamente, o processo de produção dos programas em si, com suas oscilações discursivas mostra a necessidade de olharmos esse produto da indústria cultural, destituídos da tendência maniqueísta, predominante nas produções desse tipo e na visada de seus analistas. Dessa maneira vislumbramos que a designação da periferia pelo programa,

materializa uma crítica de Canclini (2008), retomada por Martín-Barbero (2009, p.114): de que “nem toda assimilação é submissão, nem toda recusa é resistência”.

6 INTERLOCUÇÕES ENTRE PERIFERIA E MÍDIA

No capítulo anterior nos concentramos no processo de construção de nosso objeto empírico a partir do objeto referencial, constituído pelo conjunto de programas e quadros integrantes do projeto *Central da Periferia*. Fornecemos algumas pistas de análise, no intuito de chamar a atenção para a maneira como *Central da Periferia*, assumido em seu caráter ideológico, acionou esse sentido ao reivindicar as contribuições advindas das periferias – e, portanto, das classes subalternas – para compor, de forma supostamente mais justa e ampliada o painel da cultura nacional, denunciando, nesse processo, o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia.

Diante da atmosfera veiculada de engajamento, buscamos identificar nos programas analisados mais detalhadamente, como as características de imagem, som, foco narrativo, se colocaram como respostas a demandas oriundas das esferas do político e do social. Atentamos ainda, para a maneira como elementos de outra natureza entraram no jogo de constituição do objeto enquanto produto televisivo.

Analisamos quatro edições do programa *Central da Periferia* (2006), reconhecendo que cada etapa da série construída e transmitida adotou um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo produto de múltiplas determinações. Decorre deste reconhecimento, o fato de considerarmos: 1) os modos como são contadas as histórias que compõem o programa, 2) os meios colocados à disposição da produção e dos autores, 3) as limitações impostas pelo veículo ou as possibilidades abertas por ele, 4) as convenções de linguagem aceitas ou recusadas e 5) a inscrição, ou não, em um determinado gênero.

Para realizar uma “escuta” mais atenta das vozes ecoantes nas produções, selecionamos os episódios de *Central da Periferia* (2006), gravados em Recife, Belém, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Escolhemos um representante de cada região onde ocorreram os shows e para tal adotamos alguns critérios de caráter qualitativo.

Recife foi a primeira capital a receber o programa. Correspondeu à abertura da proposta, serviu para estabelecer parâmetros, apresentar a projeto ao público, testar o formato etc. Concentramo-nos nesse episódio de maneira mais minuciosa e a partir dos elementos inaugurados nessa edição, discutimos alguns pontos dos outros programas analisados.

O programa feito em Belém foi o único gravado na região Norte. Foi produzido segundo uma concepção de periferia distinta daquela que orientou os demais episódios e trouxe algumas peculiaridades em razão de tal orientação.

Três programas foram realizados no Sudeste do país, sendo dois no Rio de Janeiro e um em São Paulo. Detivemo-nos naquele gravado no conjunto habitacional Cidade de Deus (CDD), no Rio de Janeiro, por que se tratou de uma edição comemorativa, em homenagem aos 40 anos de existência da CDD, o que oportunizou a recuperação de alguns aspectos sobre o processo de expulsão dos pobres favelados das áreas nobres da “Cidade Maravilhosa”, por iniciativas assépticas do governo fluminense.

Na região Sul houve apenas uma edição do programa, na periferia da capital gaúcha. Por essa razão selecionamos o *Central da Periferia* de Porto Alegre, que foi dentre todos os episódios, o que teve menos afinidade com o argumento gerador da proposta como um todo.

Tomamos os programas como textos, mas procuramos ir além da análise do produto televisivo, a fim de revelar, de que forma foram apresentados alguns dos dilemas estéticos, políticos e sociais do Brasil (principalmente dos anos de 1990 e da primeira década dos anos 2000), em relação às estratégias culturais engendradas por grupos da chamada periferia, que pressionam posições de poder. Que reverberações sociais podem ser reveladas sobre a relação entre mídia e periferia, em um programa veiculado pela maior emissora comercial do país ao assumir, explicitamente, a periferia como sua temática central? Como o programa se estrutura, mediante o diálogo com os agentes *sociocomunicacionais* da periferia e os imperativos de uma origem no interior do sistema de comunicação de massa, alinhado aos princípios hegemônicos, homogeneizadores e dominantes do sistema capitalista, atualizados pelo processo de globalização?

Em busca de um caminho para responder tais questões, analisamos os programas, discutindo o sentido político de sua “encenação”, o modo como foram expostas distintas concepções de periferia e como essas concepções ganharam expressão no estilo de construção incorporado, ora “desestabilizando” seu próprio lugar de fala (a grande mídia), ora enfraquecendo suas justificativas de existência, por meio de discursos e gestos contrários aos argumentos *pro* periferia.

O principal argumento apresentado, para justificar um olhar positivo da grande mídia em direção à periferia e seus atores, foi a capacidade demonstrada por eles, na organização de ações culturais. Curiosamente, *Central da Periferia* (2006) foi anunciado como um espaço de exibição de um conjunto de falas dos “periféricos”, ao mesmo tempo em que tais falas diziam sobre a superação da necessidade de disporem do espaço na grande mídia, para assegurarem sua existência social ou conseguirem ecoar suas reivindicações.

Em nossa análise sobre a relação entre mídia e periferia buscamos o auxílio de categorias, tais como: posição/deslocamento, acomodação/transformação e escassez/solidariedade, abordadas principalmente a partir de perspectivas teóricas discutidas por (SANTOS 1979,1997, 2008), (Martin-Barbero 1996, 2004, 2008, 2009) e (Hall 2003).

Desde a estreia do *Central da Periferia*, gravado em Recife, o texto de abertura dito pela apresentadora, imprimia força no discurso da revolução midiática, da mudança de posição e do reconhecimento do poder do outro: “se você pensa que periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é a maioria e aqui é a *Central da Periferia!*”.

No esforço de se manter coerente com a linha de concepção do projeto, a escolha das atrações musicais foi, predominantemente, por artistas da chamada cena cultural alternativa da cidade, como Silvério Pessoa e o coletivo Re:Combo⁸² (que disponibilizava toda sua produção gratuitamente na internet, permitindo interferências dos internautas nas composições). Regina aproveitou as participações musicais, para falar sobre a migração de nordestinos para o “Sul”, com seus radinhos de pilha “acoplados à orelha” e citou seu avô, Ademar Casé como um desses migrantes. A apresentadora se mostrou tão extasiada com a recordação, que se dirigiu à plateia com um pedido para o qual não teve retorno: “Salve ele! Salve meu avô, Ademar Casé!”.

Na companhia de Silvério Pessoa, Regina Casé discutiu a importância de Jackson do Pandeiro para musicalidade brasileira. Jackson, na definição dela, “é o que há de mais *pop* na música brasileira”. Silvério avaliou que Jackson estava à frente de seu tempo, tanto na musicalidade, como na composição e na interpretação das músicas. A apresentadora aproveitou essa deixa, para a apresentadora perguntar a Silvério: “mas você não acha que o pessoal ia dizer que era baixaria, que nem dizem hoje em dia do brega?”. O músico enveredou por respostas evasivas e a questão não foi a diante.

O maracatu *Estrela Brilhante*, original da região da Zona da Mata, não subiu ao palco, mas esteve no programa transmitido, por que a produção fez imagens do grupo e também gravou o depoimento de Mestre Siba, que abriu a discussão sobre a relatividade do conceito de periferia:

Essa história de centro tem duas maneiras de olhar: uma é o centro no sentido de você atingir maior quantidade de pessoas. Nesse sentido você precisa, realmente, estabelecer conexões com as grandes cidades. Por outro

⁸² Em mensagem divulgada pela equipe do projeto, fãs e colaboradores souberam que no dia 05 de fevereiro, na terça-feira de carnaval, de 2008, aconteceu a última ação coletiva, distribuída e organizada pelos membros do Re:Combo espalhados pelo Brasil e pelo mundo, que “celebraram, cada um ao seu modo, o fim do coletivo”. (CAETANO, 2010).

lado, existe o centro para aquilo que você faz. No meu caso, como a principal história para mim é cantar maracatu, cantar ciranda, então o centro é aqui.

Durante a apresentação de DJ Dolores, integrante do movimento *manguebeat*⁸³ e do maracatu A Cabra Alada, com a participação de Silvio Meira (cientista responsável pela formação do Porto Digital⁸⁴, no Recife), a apresentadora recordou (utilizando a cobertura de imagens de arquivo), que em 1995, Chico Science “levantou tanto a bola de Pernambuco”, que ela fora a Olinda, conhecer a mistura de maracatu com *hip hop* feita pelo artista precursor do movimento musical.

As apresentações de apelo mais popular, no sentido massivo do termo, não foram muitas, mas tiveram seu espaço. A reação entusiasmada do público – filmado tanto na área da plateia, quanto nas lajes, nos quintais e nas calçadas das casas – evidenciava que eram esses os artistas responsáveis por atrair a multidão para o Morro da Conceição: grupo Vício Louco, de *tecnobrega* (ritmo importado das periferias do Pará) e a cantora Michelle Mello, intérprete de brega e *calypso* (um gênero musical originalmente caribenho, difundido em uma adaptação brasileira pela banda paraense *Calypso*, que alcançou sucesso internacional). A entrada de Michelle no palco foi antecedida pela encenação de uma lenda indiana, coreografada pelos dançarinos que a acompanhavam (vestidos com alegorias que faziam alusão à Índia). Após a performance, a “Madona do Nordeste” entrou em cena com a música Toda Nua e interpretou de forma sensual frases como: “*Vem, meu nêgo safado/ Tá bom demais*”

⁸³ O *manguebeat* surgiu na década de 1990, em Recife (PE), a partir da mistura de ritmos regionais pernambucanos (maracatu, frevo, coco, cavalo marinho) com Música Popular Brasileira (MPB), *rock*, *hip hop*, *funk* e música eletrônica. O músico Chico Science – ex-vocalista, já falecido, da banda Chico Science e Nação Zumbi – se tornou o ícone no movimento. Chico idealizou o rótulo “mangue” e foi o principal divulgador das ideias, ritmos e contestações do *manguebeat*. Outro grande responsável pelo crescimento desse movimento foi Fred 04, vocalista da banda Mundo Livre S/A e autor do primeiro manifesto do Mangue, em 1992, intitulado Caranguejos com cérebro. A referência ao mangue deve-se ao fato de ser este, o ecossistema biologicamente mais rico do planeta. Assim, o *manguebeat* precisava formar uma cena musical tão rica e diversificada quanto os manguezais. Como a principal bandeira do *manguebeat* era a diversidade, a agitação na música contaminou outras formas de expressão cultural como o cinema, a moda e as artes plásticas. O movimento musical influenciou muitas bandas de Pernambuco e do Brasil, sendo o principal motor para Recife voltar a ser reconhecida como um centro musical importante. Em 2010, o festival *REC-BEAT*, considerado um dos principais festivais independentes do país, completou 15 anos.

⁸⁴ O Porto Digital é um Arranjo Produtivo de Tecnologia da Informação e Comunicação, com foco no desenvolvimento de *software*, cujo investimento inicial, da ordem de R\$ 33 milhões, foi feito pelo governo do estado de Pernambuco. Segundo dados de 2010, o Porto Digital ocupa 100 hectares do Bairro do Recife (no centro histórico da cidade), reúne 167 organizações, gera 4,5 mil empregos, hospeda duas incubadoras, possui oito quilômetros de fibra ótica, é responsável por 3,5% do PIB de Pernambuco. (PORTODIGITAL, 2010).



FIGURA 10 - Imagens do DVD *Central da Periferia em Recife* (2006).
Fonte: Central da Periferia, 2007.

Começava a se desenhar no palco pernambucano uma das principais dificuldades da proposta arrematada no interior do sistema Globo de televisão: definir a representação do que seria *cultura de periferia* e os anseios estéticos de seu público.

A tentativa de construir uma referência, passível de ser bem compreendida pelo telespectador, parece ter sido ancorada na concepção de *cultura comum* – elaborada por Williams (1992), a partir da desconstrução do conceito de cultura como um *valor* de acesso restrito às elites, frequentemente confundido com a formação educacional superior, ligada às artes e às humanidades. Em sentido oposto, o eixo da *cultura comum* é a cultura da classe trabalhadora, na qual Williams (1992) observava a emergência de elementos populares, captados justamente na articulação das práticas. Desta forma, é que o projeto *Central da Periferia* demonstrava fazer, ao recorrer às práticas cotidianas dos moradores da favela como matrizes das criações artísticas e como inspiração, para as manifestações culturais ditas periféricas.

Em Recife a presença de artistas como Dedesso e Michelle Melo, no *Central da Periferia*, foi associada ao fato deles terem obtido sucesso graças à pirataria, consentida e estimulada por eles próprios – com a reprodução dos CD's por parte dos camelôs, responsáveis pela difusão dos trabalhos, seguindo uma estratégia de divulgação comum aos artistas das periferias, para tornar suas músicas conhecidas e atrair público para os shows que realizam. Contudo, o discurso construído no programa, tangencia o fato de se tratarem de estilos musicais, estética e politicamente afinados com um gosto cultivado pelo circuito da indústria cultural, exaustivamente executados nas rádios comerciais dirigidas às classes populares.

O conteúdo erótico das músicas interpretadas por Michelle Melo, levaram Regina Casé a dizer, com seu modo divertido e “inofensivo”, que a cantora era uma “mulher safada”. Em seguida, perguntou para Michelle se ela iria “continuar na safadeza”, mesmo depois de ter

dado à luz sua primeira filha. A cantora confirmou que “sim”, que continuaria na safadeza por que “o povo gosta”.

Já na gravação da cena brega paraense, exibida no *Central da Periferia* filmado em Belém, durante a preparação de uma coreografia, a apresentadora pediu que o figurino e a dança tivessem “bastante baixaria”, “por que o povo gosta de baixaria”. Ou seja, ao mesmo tempo em que se pronuncia como uma combatente das visões estereotipadas sobre esses gêneros, a atriz incorre em deslizes discursivos, que reforçam tais concepções e revelam o quanto a apresentadora é influenciada por elas.

A tentação de atribuir a coerência de uma estética sistemática às tomadas de posição estética das classes populares, não é menos perigosa que a inclinação a se deixar impor, sem nos darmos conta, a representação estritamente negativa da visão popular que está no fundo de toda estética culta (BOURDIEU, 2007, p.33).

No episódio de estreia, em Recife, Regina Casé abordou as diferenças entre os grupos musicais Vício Louco e Faces do Subúrbio, grupo de *hip hop* que abriu o show no Morro da Conceição. No palco, ao posicionar-se entre os vocalistas de ambos os conjuntos, a apresentadora explicou à plateia e aos telespectadores (dirigindo-se à câmera), que Dedesso e Zé Brown cantavam músicas com “ideologias completamente diferentes”, por que “o *hip hop* quer conscientizar as pessoas, e o brega quer divertir as pessoas”, por que “o brega quer fazer o carnaval agora” e “o *hip hop* quer fazer a mudança agora”.

Para anular a necessidade de uma tomada de posição, Regina se apresentou como exemplo de alguém que gostava das duas coisas, alguém que desejava fazer o carnaval e a mudança “tudo ao mesmo tempo, agora”. Mas, ela teve o cuidado de declarar, que não possuía nenhuma intenção de unir um lado a outro. De acordo com essa lógica, a atriz difundia a crença de que a periferia abriga, harmoniosamente, as duas concepções, sem nenhum problema e sem ninguém precisar escolher entre uma coisa ou outra.

Se não são estilos antagônicos, por que afirmar a despreensão de uni-los? E, se são construídos a partir de “ideologias completamente diferentes”, como podem ser tão harmônicos? A fim de comprovar que a favela é o lugar legítimo de ambos os gêneros, onde predomina o espírito de conciliação entre os opostos, a apresentadora delegou a si própria, a missão de conhecer as comunidades de Dedesso e de Zé Brown, durante a realização das matérias especiais que, conforme ela garantiu aos telespectadores, seriam capazes de mostrar o porquê de eles dois pertencerem a realidades semelhantes e terem seguido caminhos artísticos – e por que não dizer políticos – diferentes.



FIGURA 11 – Regina acompanhada por Dedesso e Zé Brown. *Central da Periferia*, em Recife (2006).
Fonte: *Central da Periferia*, 2007.

Na companhia de Dedesso, Regina seguiu pelas ruas da favela Campo Grande, em direção à casa do rapaz, para conhecer a família dele. Durante a reunião familiar, a apresentadora falou sobre a popularidade de ritmos como o brega e o *funk*. Iniciava-se ali a campanha *pro funk* de Regina Casé, reivindicando o gênero como uma espécie de símbolo da cultura periférica. Nos programas que viriam pela frente (exceto no programa gravado em Belém, onde o ritmo não havia emplacado entre o público da periferia, por causa da força do brega local), a apresentadora perguntaria aos seus entrevistados sobre o *funk* e os levaria a cantar e dançar, principalmente os *hits* de MC Marcinho, citado pela apresentadora em diversas ocasiões, como uma espécie de caso de sucesso nacional e internacional, alcançado sem ter nenhum CD lançado por gravadora ou por vendas em lojas.

Na casa do vocalista da banda Vício Louco, Regina perguntou quem da família havia influenciado o jovem a seguir carreira artística. O pai, Seu Luiz, disse que gostava de samba e que fora intérprete de samba-enredo. Neste momento, houve um ‘corte’ e a edição passou do samba de Seu Luiz à irmã de Dedesso, respondendo que gostava de *funk*. “Quem no *funk*?”, perguntou Regina e a jovem respondeu: “MC Marcinho”, para deleite da apresentadora, que cantou o refrão: “*Vou catucar/Eu vou catucar/Vem minha gostosa/Que hoje eu vou te barulhar/Jogue o tambor pro alto/Que eu quero bater/Que eu quero fuca na futchuca com você*”. Enquanto a apresentadora entoava o refrão, a jovem se agachava e requebrava na sala de visitas, diante das câmeras, dos pais, dos irmãos e da apresentadora sorridente.



FIGURA 12 - Irmã de Dedesso dançando *funk*. *Central da Periferia* em Recife (2006).
Fonte: Central da Periferia, 2007.

Esse *funk* voltaria a ser cantado pelo próprio Marcinho, no show realizado na Cidade de Deus – que vamos discutir em seguida – no qual Regina abordou o problema da gravidez precoce das adolescentes, inclusive em um encontro com jovens mães a quem advertiu sobre a importância do uso do preservativo. Da mesma forma como tentava mostrar a harmonia entre *rap* e *brega*, a apresentadora também lidava de uma forma contraditória ao exaltar os sucessos de apelo erótico de MC Marcinho e, por outro lado, questionar as mães adolescentes da favela, sobre a prática sexual sem proteção.

Ou seja, discursos que, num paradoxo sempre intrigante, almejam uma certa harmonia nas diferenças. E assim como a utopia depende da impossibilidade da sua realização, o teórico periférico (e da periferia), do entrelugar, sabe que está permanentemente, denunciando a impraticabilidade de seu projeto. (PRYSTHON, 2003. p.45).

Regina Casé não é uma teórica, nem é da periferia. Mas, como vimos no capítulo 4 desta tese, essa carioca, nascida e educada na zona sul, soube converter os onze anos de estudo no tradicional colégio de freiras *Sacré-Couer de Marie*, a formação em História, o ambiente familiar – constituído por trabalhadores-artistas do rádio, da televisão e do teatro –, a sua experiência teatral, enfim, toda a sua vivência, na construção de uma trajetória que a permitisse experimentar várias culturas, adentrar em diversas *tribos* e trabalhar com elas artística e midiaticamente. Regina, portanto, conseguiu assumir o papel de alguém que pode falar sobre a periferia com conhecimento de causa, balizada pela confiança das pessoas do lugar. Uma conquista adquirida ao longo de quase duas décadas de convivência.

Desse modo, tanto para o telespectador, quanto para o público – que se dirigiu aos locais de gravação, atraído pelos artistas convidados, pela curiosidade provocada com a mudança da rotina local e pela possibilidade de aparecer na ‘tela’ da TV Globo –, boa parte das contradições resistentes nos enunciados da apresentadora eram camufladas pelos modos

de narrar assimilados do “periférico”. Nesse sentido, Regina Casé demonstra uma compreensão estratégica, sobre elementos como a organização social da temporalidade desse lugar, sem evidenciar os antagonismos existentes entre tal organização e a temporalidade da TV.

Para produzir as matérias especiais, a equipe do programa (e não das emissoras locais afiliadas à Globo) entrava em contato com os entrevistados e cuidava de toda a parte de pesquisa, seleção dos entrevistados, gravação de alguns depoimentos usados na edição final, dentre outras informações⁸⁵. Regina Casé encontrava-se com os convidados somente nos dias marcados, para realizar as entrevistas principais. Munida da competência já mencionada, de deixar as pessoas à vontade e ao seu dispor, a apresentadora demonstrava interesse pelas histórias do entrevistado, com paciência e disponibilidade, que costumam ser raros nas produções televisivas, por que frequentemente o sistema televisivo tenta submeter pessoas aos seus próprios regimes de tempo, determinando horários adequados exclusivamente aos seus esquemas produtivos, em detrimento do tempo do outro.

Esclarecemos que as afirmações feitas, acima, sobre o comportamento da apresentadora são referentes, especificamente, à atitude assumida por ela junto a esse interlocutor “periférico”. Temos indícios de que a “simpatia” de Regina Casé seja seletiva, pois conversamos com pessoas que participaram das gravações do programa *Um Pé de Quê?*, que relataram sobre a antipatia e hostilidade da apresentadora, tanto em relação às fontes (pesquisadores da área da Botânica, principalmente), quanto em relação às pessoas das comunidades visitadas, as quais teriam se deparado com as exigências de produção da apresentadora: tinham de vestir determinada roupa, passar por algum caminho, falar de tal forma etc⁸⁶.

⁸⁵ Fazemos essa afirmação com base nas informações apuradas em entrevistas que realizamos com pessoas que participaram das matérias especiais e do show do *Central da Periferia*. A experiência relatada por eles foi confirmada também em entrevista que fizemos com a jornalista Alessandra Barreto, responsável pelo Núcleo de Rede da TV Liberal (PA), afiliada à Rede Globo. Alessandra, que recebeu a equipe do programa em Belém, disse que todas as vezes em que o Núcleo Guel Arraes apresentou a demanda por pautas e personagens de apelo mais popular, para dar visibilidade à região Norte, ela sempre foi a pessoa contatada por Hermano Vianna ou Mônica Almeida para fazer uma espécie de pré-produção para a equipe, muitas vezes atendendo solicitação de localizar pessoas que Hermano Vianna já conhecia e já havia escolhido para participar de programas como *Brasil Total* e *Brasil Legal*.

⁸⁶ A obtenção de tais informações não se deu em entrevista concedida para nossa pesquisa, mas em conversas informais com o pesquisador Mário Jardim, do Museu Paraense Emílio Goeldi, com uma pesquisadora do Paraná e com integrantes de comunidades das Ilhas do Combu (PA), que receberam Regina Casé para gravar um programa sobre os açazeiros. A pesquisadora paranaense e os ribeirinhos que conversaram conosco pediram para não terem seus nomes identificados em nosso trabalho.

O *rapper* Zé Brown, um dos entrevistados de Regina, em Recife, apesar de integrar o movimento *hip hop*⁸⁷ – do qual, alguns dos principais expoentes rejeitam participar de programas da grande mídia, principalmente da TV Globo – cultivava uma boa relação com os veículos de comunicação, desde o início da carreira. Porém, diz não se sujeitar às exigências e necessidades dos veículos, pois negocia com eles. Na entrevista que nos concedeu, Zé Brown contou sobre a ocasião em que uma equipe de TV havia marcado para fazer uma reportagem com seus alunos de *break*: o grupo de jornalistas se atrasou e em função disto, pediu para que ele “segurasse os meninos”. O *rapper* afirma ter recusado, por que os meninos tinham hora para voltar às casas e cumprir esse compromisso com as famílias era mais importante do que a matéria da televisão, apesar da “ameaça” da produtora que teria afirmado que se eles não recebessem a equipe naquele dia, não fariam mais parte da reportagem e perderiam a chance de ter visibilidade.

Segundo Zé Brown, com a produção de *Central da Periferia* todos os acordos combinados foram cumpridos e a apresentadora ficou até o anoitecer no Alto José do Pinho, atualmente o bairro de maior densidade populacional da cidade de Recife, com 299,57 habitantes por km², segundo dados divulgados no *site* da prefeitura municipal. A entrevista de Regina com Zé teve um tom diferente daquela feita com Dedosso e família. Como era de se esperar de um *rapper*, ele assumiu um discurso mais enfático ao avaliar o papel de grupos culturais organizados na periferia, em resposta à pergunta feita por Regina: “Por que você acha que o *hip hop* virou o porta-voz [da periferia]?”.

Eu acho que o que é interessante é o lado de conscientização. É o lado de mostrar às pessoas, a positividade que quem é de periferia tem para mostrar. A primeira geração que eu fiz, que eu comecei a dar aula de *break*, aqui em cima, na praça, hoje em dia **já tá dando aula. Já tá formando outra geração.** E muitos meninos aqui da periferia já estão envolvidos com *hip hop*, com grafite, com DJ, com *break*, com maracatu, com dança popular, com teatro. **Daqui de dentro da periferia é que tá saindo as soluções, que muito tempo esperaram vir de fora e nunca chegavam.** [grifos nossos].

⁸⁷ O *hip hop* é um movimento social da juventude pobre e excluída. Surgiu nos guetos de Nova York, entre os jovens negros (muitos migrantes jamaicanos) e hispânicos, em meados da década de 1970. Foi criado pelas equipes de bailes, com o objetivo de apaziguar as brigas, que costumavam ocorrer entre os jovens agrupados em gangues. A mais famosa organização foi a *Zulu Nation*, cuja história afirma ter reunido 10 mil membros em todo o mundo. Essa “nação” tinha como líder Afrika Bambata, reconhecido como fundador oficial do *hip hop*. Contemporaneamente, o movimento retrata o universo dos jovens da periferia, dos excluídos das cidades, dos sub e desempregados, que lutam contra várias formas de violência. O movimento *hip hop* é constituído por um conjunto de ações que envolvem a música (*soul*, *rap*, *funk*, *hip hop*), o desenho (grafite) e a dança (*break*, também criado nos guetos americanos no período pós-guerra do Vietnã e por isso caracterizado por “vôos” de braços, pernas e cabeças girando em alusão aos helicópteros da guerra). No Brasil a periferia da cidade de São Paulo é apontada como berço do *hip hop*. Na periferia de Capão Redondo surgiu um dos principais expoentes do movimento no país, o grupo Racionais MC’s. MV Bill, Rapin’Hood, Sabotage, Dexter e GOG são outros representantes nacionais importantes.

Após alguns minutos, a “marra”⁸⁸ do *rapper* se desmanchou diante de Regina Casé. Ele abriu as portas de sua casa, mostrou cada cômodo, apresentou a filha e a mãe adotiva, de um modo tão satisfeito quanto o do risonho cantor de *tecnobrega*, Dedosso.

Reencontramos Zé Brown pessoalmente, também no Alto Zé do Pinho, mas não fomos recebidos na casa dele. Nossa entrevista transcorreu na calçada de um boteco, situado na entrada principal do morro, em frente ao ponto final de uma linha de ônibus, ou seja, em meio ao burburinho local.



FIGURA 13 – Fotos tiradas durante a entrevista com o *rapper* Zé Brown, no bairro Alto Zé do Pinho, em Recife (2006). Fotos: Luís Flávio Lima.

Perguntamos a Zé Brown sobre reação das pessoas do lugar no dia da gravação, sobre a produção e a postura da apresentadora:

Quando a equipe veio para gravar, pra você vê como é a questão da referência e do respeito, a comunidade não foi avisada que Regina Casé ia subir o morro, ia subir o Alto Zé do Pinho, pra me entrevistar. O povo foi encontrando na rua, mas não teve nenhum problema, nenhum tumulto. Mas, é claro, Regina Casé, com o nome que tem, parou a comunidade [...]. Foi um dia bem agitado no Alto, mas uma agitação que trouxe benefícios: São Paulo, Rio de Janeiro, **o Brasil todo conheceu, através do *Central da Periferia*, a comunidade do Alto Zé do Pinho, que não é diferente das demais, mas onde acontece uma cultura, frequentemente.** [...] O legal foi que tinha uma produção, mas ela [Regina] disse: “deixa eu conversar com o Zé. Olha, Zé é assim, é assado, e tal. Conheço o Happin’ Hood [...] Vamo fazer a coisa naturalmente, a produção tá aí, pra dá uma força pra gente, mas vamo conversando”. Por isso que eu digo que não teve: “não, isso aí não entra!”. Eu acho que eu também não ia concordar se tivesse um roteiro, por que é assim: **como é que eu vou seguir um roteiro, se é o meu cotidiano, se é a minha casa? Não, não tenho que seguir roteiro. Se fosse pra seguir roteiro, eu é que tinha que escrever o roteiro, por que sou eu que vivo, eu que sinto o calor da comunidade.** Você pode até entrar num acordo: “não Zé, esse local, por causa da luz...” aí tudo bem eu concordo. [grifos nossos].

⁸⁸ No universo *hip hop*, os *rappers*, geralmente interpretam letras com críticas incisivas, diretas contra problemas sociais e o *status quo*. Assim, a fisionomia dura geralmente faz parte de uma composição coerente com a interpretação. Na gíria, essa expressão facial é chamada de “marra”, que deriva de outro adjetivo da gíria, “marrento”, quer dizer: zangado, bravo.

Na fala de Zé Brown percebemos a expressão do contentamento dele pela chance de ter visibilidade nacional, através da principal emissora de TV aberta do país e, concomitantemente, indícios da consciência que ele possui sobre os interesses em jogo, o que desencadeia um nível de diálogo e negociação entre as partes, viabilizada pela presença e influência de uma cultura midiática que no ímpeto de dominar, promoveu – sem desejar ou controlar as consequências – a difusão de conhecimentos antes restritos aos seus domínios.

Se ampliarmos essa visada a perspectivas socioeconômicas e políticas do mundo contemporâneo, podemos vislumbrar a possibilidade de negociação entre o representante do sistema de poder estabelecido e o representante das classes destituídas de poder pelas estruturas dominantes, como uma espécie de antídoto, sintetizado a partir do veneno da globalização, que ao empreender suas ações pretensamente homogeneizadoras, acentuou heterogeneidades, atribuindo-lhes um caráter ainda mais estrutural e com isso produziu as condições “necessárias à reemergência das próprias massas” (SANTOS, 2008, p.143).

[...] **É assim: eu quero me aproveitar da mídia, lógico, por que a gente tem coisa boa pra mostrar. E a mídia se aproveita de mim, por que um projeto como o que eu realizo, quando eles mostram, já desperta interesse em outras comunidades. Ô, legal!** [...] Eu achei o *Central da Periferia* legal, por que mostrou o que a gente queria, entendeu? Eu falei o que eu queria falar. Eles não cortaram. Você tá entendendo? Muita gente veio e questionou: “porra, Brown! Vocês são do *rap*! Por que o Racionais não vai na Rede Globo!”. Eu disse: “Eh! Velho, Racionais é Racionais. Os Racionais moram numa terra que é muito frienta, eu já moro numa terra que é muito calor, então **até na questão do clima já tem uma diferença**”. Respeito os caras, são meus amigos, conheço, quando eles vêm em Recife, vêm na minha casa e tal. Mas, os caras têm a ideia deles e eu respeito, e eu tenho uma ideia e os caras respeitam também. Não tem que achar que por que o trabalho dos Racionais não vai na Globo, que todo mundo do *hip hop*, do *rap*, não tem que ir na Globo. Eu não penso dessa maneira. [...] No dia do show, no mesmo palco com Michelle Melo, que é brega; com Dedesso, que é *tecnobrega*; com Silvério, que é uma proposta mais regional de frevo com forró-pé-de-serra, e o *rap* do Faces do Subúrbio lá. Legal! O mesmo público que gostava do Dedesso aplaudiu o som do Faces, por que é tudo periferia. [grifos nossos]. (BROWN, 2010).

Ainda que a fala de Zé Brown misture resistência e encantamento, como ao mencionar a estrutura montada para o show – “era um mega palco. Tinha tudo, tudo. Negócio de primeiro mundo. Negócio pra show de Roberto Carlos no fim de ano. Estrutura gigante, gigante mesmo” –, algumas constatações são notáveis, como a necessidade simbólica de estar na grande mídia televisiva, para mostrar os valores presentes em seu lugar aos circuitos de que dispõem de maior visibilidade midiática.

A declaração do *rapper*, sobre as críticas que recebeu por ter participado de um programa da Rede Globo, exemplifica como o meio de comunicação é um campo de produção

onde resistem conflitos e lutas. Rodrigues (2000) refere-se ao poder do campo dos media, de fazer emergir, nas fronteiras dos outros campos, questões capazes de mobilizar o debate público, de problematizar a realidade, de criar ‘efeito de realidade’ sobre nossa experiência do mundo. Nessa abordagem o autor liga o campo dos media a um vínculo bem mais restrito, com a função de mediação entre os outros campos sociais, o que seria sua função principal e legítima.

De acordo com essa interpretação, a legitimidade do campo midiático não se exerce sobre um domínio específico da experiência, “mas um domínio constituído por uma parte dos domínios da experiência que o restante dos campos nele delegam” (RODRIGUES, 2000, p. 204). Neste sentido, mesmo autor define a legitimidade do campo dos media como “delegada” ou “vicária”, concedida pelos outros campos na forma de “uma parte de sua função discursiva ou expressiva”. Não concordamos com a constatação de que a legitimidade do campo seja simplesmente delegada pelos demais campos, pois esse processo não é algo que se realize sem tensão. Vemos na aproximação em direção a movimentos como o *hip hop*, um sinal de como o campo disputa sua legitimidade.

Na entrevista com Zé Brown também observamos que o lugar identificado por ele como “periférico” não se limita ao Alto José do Pinho, ao Morro da Conceição ou à Campo Grande. A periferia destacada por Zé Brown situa a cidade de Recife e a região Nordeste, em relação a cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e a regiões como o Sudeste e o Sul. Por outro lado, a recordação do *rapper* sobre a formação de um público com gostos diversos e até antagônicos, surge reforçada pela explicação de que “é tudo periferia”. No entanto, ainda que um dos motes do *Central da Periferia* seja o fato de que as periferias se comunicam e que em muitos aspectos da vida cotidiana elas são semelhantes, a fala de Zé Brown nos leva a pensar sobre o quanto essas verdades simplificadoras das complexidades entranhadas nos lugares periféricos, são obtusas.

Por exemplo, com a ocupação de algumas comunidades pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), favelas que possuem vistas privilegiadas do Rio de Janeiro, além de experimentarem um processo de especulação imobiliária, passaram a disputar a condição de melhor *set* de gravação para clipes, filmes, novelas e seriados nacionais ou internacionais, como acontece entre os morros Santa Marta (Dona Marta), no bairro de Botafogo, e Tavares Bastos, no bairro do Catete, ambos em áreas nobres do Rio de Janeiro⁸⁹.

⁸⁹ Citamos aqui algumas produções que usaram os referidos morros como locações. **Morro Santa Marta: Escrito nas Estrelas** (Novela. Globo, 2010); *Viver a Vida* (Novela. Globo, 2010); *Put it in a love song* (Clipe da cantora Alicia Keys, 2010); *Tropa de Elite 2* (Filme. José Padilha, 2010); *They don't care about us* (Clipe do

Os moradores destes morros alugam seus barracos e lajes para servirem como locação ou como camarim. Eles trabalham como figurantes ou contrarregras e chegam a adotar uma postura *blasé* no convívio com equipes de filmagem e artistas. Já os atores ficam deslumbrados com as vistas maravilhosas e com a possibilidade de estarem em lugares antes proibidos, em virtude de controle exercido pelos traficantes (DALE, 2010). Basta, portanto, observar um fato simples como este, para constatar que nem todas as “periferias” carecem igualmente de visibilidade, ainda que em algumas circunstâncias, como no caso das favelas cariocas, essa visibilidade em grande escala ajude a reforçar estereótipos.

Assim, quando Zé Brown enfrenta a crítica, ao defender sua participação no *Central da Periferia*, argumenta sobre a importância de difundir, para um público formado por pessoas de outras regiões, cidades e culturas. Dessa forma, Zé Brown expressa a necessidade de existir midiaticamente, mas seu interesse parece menos relacionado a uma realidade concreta e objetiva, de existência social, do que a uma espécie de estrutura de sentimento e subjetividade: “você, que é de Recife, que é do Nordeste, tem aquela dificuldade, aquela discriminação... Poder mostrar o que tem... Eu fui lá, mostrei o *maracatu* – um cara do *hip hop* ir lá e mostrar o que tem na terra dele é legal pra caramba!”. Vimos aí a “alma do negro” Zé Brown, que grita suas dores e denúncias, através das rimas agressivas do *rap*, como se uma espécie de *banzo*⁹⁰ ressurgisse com a indignação de ser excluído de um universo simbólico dominante.

Acreditamos que aspectos dessa natureza, menos tangível, mais sensível e invisível, tenham sido capturados por Regina Casé e Hermano Vianna, ao longo dos anos de contatos e convivência com as pessoas que vivem nas favelas, nas baixadas, nas vilas. Tal constatação seria uma das explicações para o programa existir, apesar da ideia propulsora de que a “periferia não precisa mais de intermediários para se comunicar” (VIANNA, 2006). De fato precisa cada vez menos. Conforme situamos no capítulo 02, desta tese, o mundo contemporâneo experimenta um conjunto de transformações *sociocomunicacionais* e culturais que têm construído caminhos alternativos aos da grande mídia e viabilizado a comunicação dos grupos, organizados em torno dos interesses das populações subalternizadas pelas estruturas de poder do sistema dominante.

cantor Michael Jackson, 1996). **Morro Tavares Bastos: A Lei e o Crime** (Seriado. Record, 2009); *Cinquentinha* (Minisérie. Globo, 2009); *O Incrível Hulk* (Filme. Louis Leterrier, 2008); *Tropa de Elite* (Filme. José Padilha, 2007); *Maré, Nossa História de Amor* (Filme. Lúcia Murat, 2007); *Vidas Opostas* (Novela. Record, 2006).

⁹⁰ *Banzo* é o nome dado a uma moléstia, que acometia os negros africanos escravizados no Brasil, os quais padeciam com saudade de suas raízes. Essa espécie de doença se caracterizava por uma tristeza profunda, desânimo e desgosto, que hoje, talvez, fosse identificado como depressão.

O Brasil é um bom caso a ser citado como exemplo de tais mudanças. A estabilidade econômica alcançada pelo governo brasileiro e as políticas públicas de estado, desencadeadas com maior vigor no início dos anos 2000, criaram um cenário no qual o poder de compra dos pobres aumentou, bem como o ingresso deles no mercado de trabalho formal e de consumo, principalmente de equipamentos ligados às tecnologias da informação e da comunicação, como aparelhos de celular e computador.

De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), realizada em 2009 e divulgada em setembro de 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 57% dos brasileiros afirmaram possuir telefone celular, o equivalente a 94 milhões de pessoas. Esse número aumentou em mais de 21% entre os anos de 2005 e 2009, segundo os dados do IBGE. A mesma pesquisa que identificou o índice de 20,3% de brasileiros na condição de analfabetos funcionais (aqueles acima de 14 anos, com menos de quatro anos de escolaridade, que sabem ler e escrever frases simples, sem conseguir interpretar textos), indicou também, que em 34,7% dos lares do país há computador e que a internet chega a 27,4% das casas.

Certamente a apresentação desses dados requer aprofundamento para fins de análise, tendo em vista, por exemplo, as concentrações dos equipamentos (bem como os acessos à internet) nas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste, repetindo o cenário de desigualdades regionais, que existe em áreas essenciais como saúde, educação e saneamento básico. Contudo, é inegável que termos como “MPX”, “SMS”, “MP3”, “MSN” incutiram mais do que novas siglas no vocabulário de faxineiros, porteiros, motoboys, auxiliares de escritório, empregados domésticos. Esses trabalhadores, que nas grandes cidades chegam a gastar mais de duas horas no deslocamento de casa para o trabalho e vice-versa, incorporaram as suas rotinas, hábitos como ouvir rádio e assistir televisão através do aparelho de celular, enquanto estão no ônibus ou no metrô. O uso de câmeras digitais, rádios digitais, TVs digitais, internet, etc., contidos, às vezes, em um único equipamento, o celular, tornou-se comum entre as pessoas de menor poder aquisitivo.

O domínio desse conjunto de tecnologias e de suas linguagens gerou uma espécie de perda da aura de “segredo do gigante” em torno do “saber fazer” da mídia. As filmagens amadoras proliferaram tanto, que a grande mídia rendeu-se a elas. Além de receber as imagens enviadas pelos “telespectadores”, elevados à categoria de cinegrafistas amadores, alguns noticiários passaram a requisitar dessas pessoas, a colaboração com o envio de

filmagens, que muitas vezes são as únicas a registrar relatos de acontecimentos imprevistos e importantes.

Os “periféricos” interessados por música, também se apoderaram das tecnologias e passaram a criar fenômenos de massa a partir de gravações “caseiras” dos sem-gravadora e sem acesso às grandes rádios, como mostraram alguns DJ’s e cantores, nos episódios de *Central da Periferia* na Cidade de Deus e em Belém.

Tais sintomas de transformação revelam a força do “proceso a través del cual la tecnología há pasado de ser tenida por um mero instrumento a convertirse em razón, en una dimensión constitutiva de nuestras culturas y nuestras sociedades” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.23), contrariando sua própria análise, a tradição filosófica, que historicamente se negou a pensar a técnica para além de sua dimensão instrumental, operativa, sem nenhuma verdade ou algo a se pensar.

Frente a esse contexto, a proposição de uma série como *Central da Periferia* se faz no limiar do duplo material/prática – imaterial/simbólico, por que evidencia as práticas culturais, impulsionadoras de ações comunicacionais engendradas na periferia, que driblam os grandes sistemas de comunicação midiática, no sentido de não dependerem exclusivamente deles para alcançar êxito nas manifestações culturais e nos ganhos materiais. Porém, o mesmo movimento, sob outro ângulo, revela que o êxito de tais ações não suplanta a necessidade de existirem, em outro campo, aquele que acaba legitimando uma existência simbólica.

Como diagnosticou certa vez, com muita precisão, a Regina Casé falando sobre os motivos para fazermos o *Central da Periferia*, num momento em que não estávamos nem um pouco confiantes nas virtudes/necessidade do programa - ela dizia algo mais ou menos assim: "o fato de essas músicas viverem esse sucesso popular todo e não aparecerem na mídia, cria uma sensação de irrealidade para tudo, é como se o sucesso fosse um sonho facilmente convertido em pesadelo, como se todo mundo naquele show tivesse tomado uma droga pesada; eles sabem que não precisam da mídia para fazer sucesso, mas o sucesso sem estar na TV - espelho importantíssimo para a cultura popular contemporânea do Brasil - parece oco, virtual; é incrível que a mídia, sendo aparentemente tão virtual, ainda tenha esse poder de conferir realidade às coisas[...]" (VIANNA, 2007, p.1).

Quanto à constatação, reafirmada permanentemente na elaboração do texto *Central da Periferia*, de que as periferias se comunicam entre si e que um dos motivos para o sucesso das iniciativas seria, justamente, a resistência de uma rede paralela de difusão, ouvimos a avaliação de Brown:

[...] Eu acredito que as periferias se comunicam, por que são pessoas de uma realidade bem próxima, que têm aquela coisa da dificuldade, da repressão policial, da falta de saneamento... Eu acho que esses problemas que

acontecem, despertam as pessoas a querer acabar com esses problemas e uma das saídas é a cultura, entendeu? Então, o Alto do Paschoal é aqui [aponta na direção], o Alto Santa Terezinha, Brasília [Teimosa] é ali, mas a gente não tinha comunicação, por causa da fama do lugar e tal, tinha medo de subir. Quando começou essa cultura a ter uma movimentação, aí a comunicação ficou mais direta: os meninos vão lá, fazem evento, me chamam. Eles participam de eventos aqui, como no Morro da Conceição, todos com um discurso semelhante: “vamos protestar para o saneamento básico vir, para os políticos passarem a respeitar”. Então, essa comunicação vai acontecendo.

Os constantes pronunciamentos de Regina Casé sobre a implementação desse circuito periférico de comunicação, destacavam as condições técnicas que o possibilitaram: o barateamento de equipamentos, o acesso a tecnologias da informação e a popularização do uso, o que acarretou um aprendizado das linguagens midiáticas. Essa é uma faceta importante, mas o fator motivacional do processo não é discutido. Já no trecho da entrevista transcrito acima, Zé Brown refere-se ao estabelecimento de uma rede de ligação direta – “mano a mano”, literalmente – e aponta a força-motriz que congrega os desiguais em torno desse movimento comunicacional: a escassez.

No fundo a questão da escassez aparece outra vez como central. Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações (SANTOS, 2008, p. 144).

No programa de Recife, Regina Casé propôs a Zé Brown, que o Faces do Subúrbio apresentasse o *rap* “Homens Fardados”, junto com a banda da Polícia Militar de Pernambuco. O pedido surgiu quando a atriz soube que em 1997, a PM prendeu os *rappers*, durante um show, enquanto eles tocavam essa composição. No Morro da Conceição, Regina anunciou o encontro do Faces do Subúrbio com a banda da PM como a “primeira vitória do *Central da Periferia*”. A apresentadora prosseguiu seu discurso, esclarecendo que não era boba e que sabia que a relação da polícia com as pessoas da periferia, principalmente com os negros da periferia, era uma relação violenta e que ao longo da história a polícia já havia acabado com muito terreiro de candomblé, com rodas de samba, etc. E aproveitou o momento

para mandar um “um beijo para o AfroReggae de Vigário Geral, que teve essa ideia linda de levar a periferia para junto da polícia.”⁹¹

Ao assistir àquele conjunto de falas da apresentadora, o telespectador poderia acreditar estar diante de um programa revolucionário, alocado na grade da emissora. No entanto, o jogo de cena da atriz situa-se no limite tênue entre posições antagônicas. As declarações explícitas sobre as atitudes que excluem ou escondem a periferia chegam a levantar questões problemáticas, mas não aprofundam a discussão, entrando em jogo, também, os limites impostos pelas condições do próprio veículo: o ritmo impresso na linguagem televisiva e a estrutura do formato, por exemplo. Mantendo-se no limite do que é ‘dizível’ na TV, ao comemorar a aproximação do *hip hop* com a polícia, Regina não mencionou o fato de que os policiais integrantes de bandas de polícia possuem um perfil muito diferente dos policiais de rua, que reprimiram os integrantes do grupo de *rap*, exatamente por lidarem com outra matéria e possuírem outro tipo de rotina.



FIGURA 14 - Ensaio do grupo Faces do Subúrbio com a banda da PM e apresentação no dia do show, em Recife (2006).

Fonte: Central da Periferia, 2007.

Do mesmo modo como alinhou o *rap* e o brega, depois de expor de forma superficial as diferenças entre ambos – ou simplesmente omitir tais distinções –, a apresentadora realizou um procedimento de acomodação das coisas, neutralizando antagonismos e possíveis disputas.

Sem divulgar nenhuma informação capaz de dizer ao telespectador o que significa o movimento *hip hop* – as atividades que engloba e a relação de origem com as lutas do

⁹¹ Regina referia-se aos projetos desenvolvidos pelo Grupo Cultural AfroReggae junto à Polícia Militar de Minas Gerais, que já foi considerada a mais violenta do país. Em parceria com a Pindorama Filmes e o Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Cândido Mendes (CESeC/UCAM), o AfroReggae fez o documentário *Polícia Mineira, Youth and Police*, dirigido por Estevão Ciavatta.

movimento negro – e ainda, sem situar o *funk* como um gênero nascido nesse contexto, a narrativa simplificadora torna possível conciliar *rap* com brega, samba com *funk*, *hip hop* com banda militar, por que esse “gostar” de todos só é viável quando não se ultrapassa o nível da diversão. Assim, vemos o “massivo trabalhando por dentro do popular”, nutrindo o funcionamento da hegemonia na indústria cultural por meio de um dispositivo, que ao mesmo tempo em que reconhece as produções culturais da periferia, realiza uma “operação de expropriação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.116).

O *Central da Periferia* de Recife destacou a ONG Cidadania Feminina e o Porto Digital como exemplos da organização de grupos da periferia capazes de promover a transformação de algum aspecto negativo da realidade social. Foi a única edição do programa em que a cobertura especial não se deteve em organizações de cunho artístico-cultural.

A ONG Cidadania Feminina, situada no Córrego do Euclides, dentro do bairro Casa Amarela⁹², existe há 12 anos e surgiu para orientar mulheres vítimas de violência doméstica sobre como agir em tal situação. No encerramento do show, no Morro da Conceição, as integrantes da ONG fizeram barulho, tocando os apitos usados pelas mulheres para denunciar as agressões sofridas. Regina narrou, ao vivo, as sínteses das histórias protagonizadas por elas. Cada uma das mulheres foi mostrada em *close*, quando a atriz a chamou pelo nome. Todas elas choraram no palco e juntas tocaram o apito, que se tornou símbolo da quebra do silêncio que era mantido pelas mulheres agredidas e envergonhadas.

A cena, rica em elementos melodramáticos, na qual Regina beijava as senhoras – a sonoridade ao fundo, o tom da narração da atriz com voz embargada, o enquadramento das mulheres lagrimando ou de cabeça baixa, segurando o choro – não evidenciava o fato de que a apresentadora só conhecia as mulheres no camarim, no dia do show. Todos os contatos anteriores com a ONG foram mantidos pela produção, mas a ausência de Regina Casé parece ter sido compensada pelos momentos em que elas se sentiram “estrelas por um dia”, como descreveu a presidente da ONG, Carla Galdino, em entrevista a nossa pesquisa, em 2010:

Regina a gente só viu no dia da gravação. No dia veio um ônibus buscar a gente. Parecia um piquenique. A gente disse que não era preciso buscar, por que é tão pertinho, o morro é bem ali. Mas, eles disseram que não, que vinham buscar a gente. A gente saiu do Cidadania umas 14h e voltou tarde da noite. Foi muito legal. A gente veio aparecer bem no final. Ficamos de

⁹² A ocupação dos morros da área conhecida, desde 1630, como Casa Amarela começou no início do século XX, com o aluguel de terras por parte das famílias que possuíam grandes propriedades no local. Desde então, tornou-se o espaço com a maior densidade populacional do Recife. Mas, em 1988, a lei municipal que redefiniu as coordenadas geográficas da cidade, criando os atuais 94 bairros, retirou de Casa Amarela suas áreas de morro, permanecendo apenas o Alto Santa Isabel. Morro da Conceição, Morro José do Pinho e Morro José Bonifácio se transformaram em bairros autônomos. Apesar da mudança, a população de Recife ainda identifica toda a imensa área como Casa Amarela.

camarote [sorri orgulhosa]. Regina é muito atenciosa. Toda hora perguntava se a gente estava precisando de alguma coisa, se estavam tratando a gente bem. Ela consegue deixar a gente muito à vontade.



FIGURA 15 - Encerramento do *Central da Periferia*, em Recife (2006).
Fonte: Central da Periferia, 2007.

Em 2006, a Cidadania Feminina reunia aproximadamente 60 mulheres, sendo que apenas 20 contaram suas histórias aos produtores que cuidaram da gravação dos depoimentos dias antes do show. Em 2010, na ocasião de nossa visita, a ONG tinha algumas conquistas importantes para mostrar. As mulheres conseguiram comprar uma sede própria, maior do que a pequena casa alugada, que ocupavam anteriormente. No novo espaço, havia um salão para as reuniões com os grupos, uma quadra de esporte e lazer, para atender principalmente os filhos das mulheres que trabalham como voluntárias, um estúdio de rádio (a programação era montada pelos jovens e difundida, através de caixas de som colocadas no alto dos postes, no Córrego do Euclides e adjacências), uma pequena biblioteca e uma sala de informática com três computadores ligados à internet, disponibilizados para as crianças e os jovens da comunidade fazerem pesquisas escolares.



FIGURA 16 - Sede da ONG Cidadania Feminina (2010). Fotos: Luís Flávio Lima.

Apesar da lembrança romântica, e até ingênua, impressa no relato de Carla Galdino sobre a participação das mulheres da ONG no *Central da Periferia*, a então presidente da Cidadania Feminina não relaciona os ganhos obtidos pela organização, ao fato de terem participado do programa de TV, mas ao engajamento político das mulheres, que buscaram se informar e elaborar projetos para concorrer em editais. Lembramos que os projetos, as necessidades e os desafios da ONG não foram mencionados no programa, que resumiu tudo ao “apitajo”. Desse modo, os processos que exploram as aspirações dos excluídos, esvaziando-as de seu sentido original, persistem, às vezes subvertendo as expectativas dos grupos envolvidos, em função da “complexidade das estruturas de subordinação que moldaram a forma como os pobres são inseridos no sistema da indústria cultural” (MARTIN-BARBERO, 2009, p.116). Perguntamos à Carla Galdino se algo havia mudado na rotina da ONG depois da projeção nacional na televisão e ela respondeu que, o maior ganho foi obter o respeito e o reconhecimento da própria comunidade, confirmando a importância da grande mídia na legitimação de alguns processos.

Já o Porto Digital foi exibido de forma tão apressada, que levou o telespectador a pensar que se tratava de uma ONG. Regina Casé conheceu e mostrou as instalações de um dos prédios do projeto e se referiu ao Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife (CESAR), como se fossem ambos a mesma coisa. Na realização da matéria sobre esse polo de tecnologia, a apresentadora entrevistou Silvio Meira, pesquisador pernambucano, referência na área de Engenharia de Software. Entretanto, nem nos créditos do entrevistado essa informação apareceu. Foi mais fácil confundir-lo com um mestre de maracatu, em razão da

participação dele, juntamente com o grupo A Cabra Alada durante o show no Morro da Conceição.

Em sua rápida participação no programa, já editado, Silvio Meira falou sobre um passado no qual Pernambuco “exportava cérebros”, por que não havia ofertas de emprego para mão de obra especializada, altamente qualificada. De forma objetiva, ele abordou a condição periférica do estado de Pernambuco e da região Nordeste em relação ao país, assim como o fez Zé Brown, de maneira indireta. Pareceu difícil incluir essa temática no programa, tendo em vista seu perfil voltado diretamente para o mundo dos negócios, para o universo profissional e não para ações sociais de caráter mais assistencial em prol dos pobres.



FIGURA 17 - Participações de Silvio Meira no *Central da Periferia*, em Recife (2006).
Fonte: Central da Periferia, 2007.

O lugar destinado à tecnologia no discurso do *Central da Periferia* seria outro, pois estaria vinculado à viabilização dos produtos culturais da periferia, no nível da produção e da difusão, que resultaria em benefícios particulares ou coletivos no interior de um universo periférico. Ou seja, serviria para um indivíduo ganhar dinheiro, ter fama, romper as fronteiras simbólicas que o apartam das emissoras comerciais, das boas casas de show, da audiência de classe média, etc., ou contribuiria para a formação de grupos que se valem da tecnologia para escrever a “história dos vencidos”, para defender uma imagem positiva dos invisíveis ou malditos da grande mídia, a partir de seu próprio ponto de vista, conforme explicita Celso Athayde, coordenador nacional da CUFA, revelando que os esforços concentrados da CUFA na formação de profissionais na área do audiovisual, se realizam com um propósito muito claro e considerando tensionamentos existentes entre centro e periferia.

Eu sou a favor de juntarmos as mãos para mudar a realidade, mas sem esquizofrenia e oportunismo. Favela é favela, elite é elite. E quando o assunto for favela, não vem querer me convencer que você entende mais que nós. Não vai querer se dar bem em cima da nossa foto. Porque depois de desatarmos as mãos, ao fim de uma reunião, cada um vai pra sua casa e a vida fica bem diferente. Faz um tempão que a intelectualidade escreve dezenas de livros, faz filmes e tem um monte de opinião sobre o que deve

ser feito. Bacana. Mas quem de fato começou a dar alguma espécie de solução para a favela foi ela própria. Movimentos como Afroreggae, Nós do Morro, Observatório das Favelas, Bagunçasso, Cine Periferia, MCR, são reconhecidos pelo poder público do Brasil e do mundo como iniciativas que criaram oportunidades inéditas, nunca sequer imaginadas. E não eram, porque as 'soluções' vinham da intelectualidade endinheirada. Hoje, estas instituições constroem modelos bem sucedidos e já começam a criar um embrião de geração de intelectuais de favela. Isso mesmo. Temos nossos próprios *proto-pensadores* pensando do nosso jeito. E a solução tá vindo por aí, pelo fato de fazermos as coisas do nosso jeito. [...] Essas Organizações criaram arduamente o conceito de "protagonismo social". Que significa que a própria favela se remoeu e arranhou suas próprias soluções, e isso só foi possível porque elas começaram a fazer as coisas do seu próprio jeito. Resumindo: se quiser me ajudar, irmão, deixa eu fazer meu próprio show. A favela já está bem grandinha em termos institucionais, políticos e estéticos, ela já pode falar por si, e negociar com as outras instituições de igual pra igual. (ATHAYDE, 2007, p.1).

Central da Periferia não adota um discurso tão enfático quanto o de Celso Athayde em relação aos intelectuais e às elites, entretanto, se aproxima dele ao referir-se à tecnologia como ponto-chave das transformações sociais e dos possíveis deslocamentos nas posições de poder. O programa aciona a concepção da técnica (não no nível do conhecimento, do saber, na acepção epistemológica do termo) e ao mesmo tempo revela como este “saber fazer” é gerador de consequências políticas e sociais, cujas reverberações tiveram tanta repercussão que o sistema não conseguiu negá-las.

Nos programas gravados no centro da cidade de Belém e na Cidade de Deus foram tecidas tramas discursivas, cujo fio condutor foi a tecnologia. Em ambos os casos, foi mencionada a quebra do poder das gravadoras, conquistada pela combinação de gravações “caseiras” e distribuição via “pirataria” consentida pelos autores. Apesar da semelhança entre os casos, segundo a ótica do programa, a questão não é tratada exatamente do mesmo jeito nas edições do Norte e do Sudeste.

Dentre todos os episódios de *Central da Periferia*, o da Cidade Deus foi aquele no qual Regina Casé demonstrou estar mais à vontade, mais feliz, mais emotiva, completamente “em casa”. Durante o show, a apresentadora contou para a plateia e para o telespectador, que passou uma semana na CDD por conta da produção. O programa que foi ao ar começou com Regina chegando à Cidade de Deus e fazendo uma espécie de enquete com os moradores, para saber quais fanqueiros eles desejariam ver no show de sábado. A apresentadora explicou que na área central da CDD, onde estão situados os blocos de apartamentos, seria montado o palco (imagens da montagem) em que aconteceria um “bailão *funk*” em homenagem aos 40 anos de existência da Cidade de Deus. E assim foi: predominaram as atrações do *funk* de

conotação erótica ou banal, mas houve exceções, como a apresentação da dupla Cidinho e Doca, com o *funk* C.I.D.A.D.E.D.E.D.E.U.S, questionando o modo como as pessoas de fora concebem a imagem do lugar:

C. I. D. A. D. E. D. E. D. E. U. S e vê se não esquece
 De Deus êêêêê Cidade de Deus
 Cidade de Deus e vê se não esquece
 Dizem que nós somos violentos/Mais⁹³ desse jeito eu não agüento
 Dizem que lá falta educação/Mais nós não somos burros não
 Dizem que não temos competência/Mais isso sim que é violência
 Que só sabemos fazer refrão/Se liga sangue bom/Mais não é assim
 Nós temos escola/Nós temos respeito/Se quer falar de nós/Vê se fala direito
 Estou documentado doutor/Cidadão brasileiro e tenho o meu valor
 Meu pai é pedreiro, mamãe costureira/E eu cantando *rap* pra massa funkeira
 O ritmo é quente é alucinante/ Êta povo do *funk*, êta povo gigante/Eu quero
 ouvir geral no refrão/Cidade de Deus êêêêê Cidade de Deus
 Mais se tu não sabe eu te conto/Mais eu não sei se tu está pronto/Nem tudo o
 que falam é verdade/Queremos paz, justiça e liberdade/Quando tiver um
 tempo sobrando/Se liga no que estou falando/Vai lá conhecer minha cidade
 Eu vou te dizer aí que começa/Tu vai se amarra vai se diverti/Depois que tu
 entra não vai quere sair/Vai ver alegria, vai ver sofrimento/Não escondemos
 nada o que temos lá dentro/Porque a comunidade tem fé/A vida que levamos
 e tipo maré/As vezes ta alta, as vezes ta baixa/Quem sabe navegando essa
 maré se acha/Esqueça a caneta escreva de lápis/Quando a maré mudar você
 passa a borracha/Porque a vida do povo é assim/As vezes ta tranqüila e as
 vezes ta ruim/Depois do cerol tem que dar estanque/Minha filosofia é paz,
 amor e funk/Depois do cerol tem que dar estanque/Minha filosofia é paz,
 amor e funk/Eu quero ouvir geral ae/Cidade de Deus êêêêê Cidade de Deus

Enquanto o *funk* tocava, as imagens da CDD eram mostradas ao telespectador e Regina dizia, em voz *over*, que a letra daquele *funk* dizia tudo o que ela queria mostrar na Cidade de Deus, por que “é a periferia falando o que pensa da periferia”. Nesse episódio, Regina desconstruiu a ideia comum, entre quem não conhece as favelas, de que todos os espaços que a constituem apresentam as mesmas características: “A CDD é um mundo, são vários bairros num só”, onde existem áreas pobres com casas de madeira, casas de alvenaria, apartamentos e áreas miseráveis, à beira do rio, com barracos de lona.

Seguindo o objetivo de desvelar a Cidade de Deus para além do que se viu no filme que a projetou para o mundo, Regina entrevista pessoas, que há mais de quatro décadas foram expulsas de seus barracos na zona sul. Uma das senhoras entrevistadas lembrou o incêndio, supostamente criminoso, que queimou os barracos da Praia do Pinto, e acelerou a remoção de seus moradores para, o então conjunto habitacional, Cidade de Deus.

Para transpor a dureza da realidade, o programa recorreu à festa *funk* conduzida por Regina, que exercitou mais uma vez toda sua competência midiática para atenuar diferenças

⁹³ Todas as distinções de grafia são originais da forma escrita da composição.

agudas, até mesmo quando se trata de algo aparentemente homogêneo como o mundo *funk*. No mesmo programa em que exaltava a visibilidade conquistada pela favela, a partir do momento em que os artistas começaram a ter autonomia e não necessitaram mais das gravadoras para difundir suas produções, Regina Casé convidou para subir ao palco, com toda “honra”, DJ Marlboro, apresentado como seu “grande amigo”, “rei dos *scrats*”, “o cara que fundou o *funk* Brasil”.

O DJ tem mais de quatro milhões de discos vendidos, é dono de uma das duas produtoras de *funk* que consegue emplacar sucessos nacionais comercialmente rentáveis e apresenta um programa de rádio apontado como detentor de um dos maiores índices de audiência no país, com 350 mil ouvintes por minuto. Ou seja, muito diferente da produção caseira, da distribuição pirata, da vida pobre dos fanqueiros que continuam morando em casas modestas nas favelas. Marlboro tem estreita relação com Hermano Vianna, Regina Casé e a Rede Globo, pois foi ele uma das principais fontes para a pesquisa de mestrado de Hermano, sobre o *funk* carioca⁹⁴.

Com Marlboro, Regina relembrou o *Programa Legal*, em 1992, citado por ambos como o primeiro programa de televisão que mostrou o *funk* no Brasil, o gênero que “é som de preto/ de favelado / mas quando toca, ninguém fica parado”. Regina estava tão à vontade na Cidade de Deus, que em vários momentos compartilhou informações do âmbito da produção, como no momento em que perguntou: “Sabe onde é que a gente começou? Essa galera aqui, do *Central da Periferia*? Justamente num baile *funk*, em 1991”.

Atualmente, na condição de empresário e apresentador do programa Big Mix, com duas horas de duração na rádio O Dia, Marlboro não costuma tocar os *funks* de protesto, prefere os de teor sensual e de duplo sentido, que deram o tom do show na Cidade de Deus, onde Regina pode finalmente render todas as homenagens ao seu “ídolo mais adorador”: MC Marcinho⁹⁵, aquele que “nunca lançou um CD”, mas que “é conhecido em todas as favelas do Brasil, do mundo”. Para comprovar essa afirmação, o programa recuperou trechos de programas gravados em Porto Alegre (com um grupo de jovens brancas e loiras, vestidas de prenda e cantando o *funk* de Marcinho), em Maputo (com um grupo no mercado de peixe cantando o refrão “glamorosa, rainha do *funk*/ poderosa, olhar de diamante”) e em Recife.

⁹⁴ VIANNA, 1987.

⁹⁵ Em agosto de 2010 MC Marcinho anunciou que deixaria o *funk* e migraria para a música gospel, logo depois do carnaval de 2011. Na ocasião, o fanqueiro arrependido anunciou o lançamento de seu primeiro Cd evangélico: Deus é fiel. Membro da igreja Universal, Marcinho declarou seu arrependimento pela composição Vou Catucar e falou sobre sua intenção de tornar-se pastor. (TELACRENTE, 2009).



FIGURA 18 - DJ Malboro e Regina, imagens de arquivo do *Programa Legal*, Regina e MC Marcinho, vista do palco.
Fonte: Programa Globo Universidade, 2007.

DJ Waguinho, DJ Duda, DJ Gilberto, DJ Tom e DJ Mingau participaram do programa representando o outro lado do *funk*. Eles são responsáveis pelos sucessos que tocam nos dois mil bailes *funks* que, segundo eles, são realizados a cada semana no Rio de Janeiro. Nas entrevistas que concederam à produção do *Central*, Waguinho e Duda contaram que a montagem dos estúdios dentro da Cidade de Deus é muito simples: bastam um computador com os *softwares* para edição musical, um microfone, uma mesa de som e uma caixa para ouvir o retorno. De posse disso é só arranjar um local e começar o baile. Waguinho e Duda, também afirmaram que, assim como todos os produtores musicais, proprietários de estúdios caseiros dentro da CDD, eles aprenderam a mexer sozinhos no computador e nos *softwares*, sem fazer curso e sem contar com a ajuda de outras pessoas. DJ Tom, que foi entrevistado dentro de uma *lan house*, explicou, no programa:

Essa coisa da gente usar a internet é uma forma de divulgação econômica que a gente tem, entendeu? Por que fica difícil a gente ter que pegar um CD demo e ir pra São Paulo, entregar na mão do DJ. A gente formata a música em MP3, compacta ela e envia pelo MSN.

Para mostrar que também existiam casos em que as pessoas passavam por um processo de aprendizado sistemático sobre as novas tecnologias, Regina entrevistou o coordenador do Núcleo de Audiovisual da CUFA, Rodrigo Felha, que contabilizou um número de aproximadamente 150 pessoas da Cidade de Deus, formadas nos cursos de

audiovisual da ONG. Na conversa com Felha, Regina fez uma pergunta reveladora das intencionalidades de seu programa: “Vocês [da CUFA] têm uma preocupação, como a gente tem aqui no programa, de mostrar o lado positivo da favela e não só denunciar problemas?”. Rodrigo Felha responde: “Sim, a mídia normal já faz isso, principalmente a jornalística. Ela só entra na comunidade quando acontece alguma tragédia”. Curiosamente, quem está fora da favela, tende a perceber uma crescente mudança de enquadramento, a ponto de se falar em um processo de *glamourização* da pobreza. No entanto, o que percebemos nas falas das pessoas que vivem nas favelas é que ainda falta muito para atenuar os sentidos negativos vinculados a esses lugares.

Em experiências como *Central da Periferia*, esse movimento simultâneo e contínuo de aproximação e afastamento do discurso midiático predominante sobre a periferia, demonstra o quanto é difícil efetuar o rompimento, inclusive as estruturas de preconceitos arraigados ao sistema. O programa gravado em Belém do Pará é um caso exemplar nesse sentido. O centro da cidade foi tomado por 20 mil pessoas atraídas pelas aparelhagens e por artistas como Chimbinha e Joelma, da banda Calypso.

No caso da periferia de Belém a produção mostrou que a tecnologia materializada nas aparelhagens – iluminadas com raio *laser* e munidas de fogos *in door* – integrava o ritual da festa. Neste caso o programa enfatizou que a associação entre produção musical e tecnologia voltava-se exclusivamente para o divertimento. Essa foi a única edição na qual a relação com a tecnologia sequer tangenciou alguma perspectiva mais atuante e menos alienante.

Quando Regina abriu o *Central da Periferia*, cuja edição fez com que o início fosse com as imagens noturnas, era a essa concepção superficial que a apresentadora alavancava: “Viva a periferia tecnológica! Belém, provavelmente é a cidade brasileira que tem mais favelados, mas eu também posso dizer: Belém é a cidade no mundo que tem mais aparelhos de raio *laser*”.

Não podemos afirmar nem que Belém seja a cidade brasileira com maior número de favelados ou de favelas, nem de que a cidade possua, de fato, essa liderança mundial com relação aos equipamentos de raio *laser*. Mas, para valorizar os efeitos luminosos das aparelhagens, o programa editado e transmitido começou exibindo a parte noturna da gravação e depois seguiu, inversamente, para a parte vespertina das filmagens, que iniciaram por volta das 14h, como nas demais cidades. No intuito de esclarecer o telespectador sobre o processo de produção, Regina deu uma explicação simplória, dizendo que fez uma mágica e voltou no tempo.

O episódio foi totalmente focado no gênero brega. A única alusão a uma manifestação de caráter popular descolada do brega, ocorreu durante a participação de um grupo criado na cidade de Cametá, interior do Pará, voltado para a preservação da vida dos animais da floresta. Entretanto, muito pouco se disse sobre a organização e sua causa. Os bons propósitos se resumiram à exibição de pessoas fantasiadas de onça, jacaré, pássaro, tartaruga, andando de um lado para o outro no palco do *Central*.

O discurso da apresentadora enfatizou o fato de que as pessoas “de fora” não enxergavam a Amazônia, não reconheciam o Pará como um polo exportador de cultura e que por isso o estado, a região e a cidade haviam se tornado a periferia do Brasil, o que justificou a gravação no centro da cidade e não em um bairro periférico, como aconteceu nas outras capitais. Contrariando os dizeres da apresentadora em defesa de um olhar menos preconceituoso para a região, ao mostrar a multidão em busca dos ídolos *tecnobrega*, o programa se encarregava, justamente, de reforçar visões parciais e distorcidas sobre a realidade e a cultura locais.

A produção chegou a distribuir cocais para as pessoas que estavam na plateia, para que se caracterizassem como índios ao saldar a aparelhagem chamada Tupinambá (nome de uma tribo indígena). Não acreditamos que, de alguma maneira, o conteúdo exibido tenha contribuído para diminuir o desconhecimento ou o preconceito sobre a região. Ao contrário, emergiram referências jocosas segundo as quais, em Belém os índios andam pelas ruas, disputando espaço com cobras e jacarés.

A multidão que aguardava desde o início da tarde, sob um sol intenso, para assistir gratuitamente aos shows, se impacientou diversas vezes com a apresentadora, quando ela errava o texto, parava e recomeçava a gravação novamente. Regina Casé foi vaiada e antes que o show encerrasse o clima estava tão tenso, que uma produtora local, alertou a equipe de produção do programa sobre o risco de haver uma revolta da plateia. O descontentamento era visível em algumas cenas desse episódio do *Central*. A apresentadora não conseguiu interagir com o público, as pessoas não seguiam os comandos dados por ela, nem atendiam “candidamente” aos seus pedidos⁹⁶. Nessa edição, frequentemente Regina se dirigiu à câmera, para falar com o telespectador e virou as costas às pessoas que estavam ali, presentes no *ao vivo*, como se elas não existissem.

⁹⁶ Obtivemos essas informações em entrevista, já citada nesta tese, com a produtora e jornalista Alessandra Barreto, que assessorou a equipe de produção do *Central da Periferia* em Belém.

Indo de um extremo ao outro do país, já na periferia do Rio Grande do Sul, a apresentadora sinalizava a intenção de desfazer ideias preconcebidas sobre a região, como ao convidar as “gurias”, presentes no show gravado no bairro da Restinga, para dançar *funk* no palco e mostrar que tinham tanta habilidade com a dança quanto as cariocas. Regina Casé também registrou que estava em uma periferia do Sul, onde as pessoas estavam “curtindo” *funk*, em um palco construído ao lado de uma escola de samba e concluiu que parecia estar no Rio de Janeiro.

Aliás, o *funk* e o *hip hop* do cantor Mário Pezão foram os pontos de conexão da periferia de Porto Alegre com as demais, exibidas na série. Regina assistiu, junto com Pezão, às imagens de arquivo do *Brasil Legal* (1994-1998), de 1995, que mostrava sua primeira vez em um baile *funk* na capital gaúcha, onde foi acompanhada por ele, “um militante do *hip hop*”. Na entrevista Pezão retomou pontos de sua trajetória desde quando era garoto, morador de rua, ocasião em que participou do *Brasil Legal*, até o momento em que conseguiu ser gerente de um posto de gasolina e morar em um bairro de classe média alta na capital gaúcha.

Pezão explicou que voltou a morar na periferia por que um dia, quando ainda vivia no apartamento, sua esposa, grávida, começou a passar mal e a gritar por socorro. Mas nenhum vizinho acudira, pois, na opinião dele: “acharam que era briga de casal e o que o negão estava batendo na mulher”. Pezão tomou este acontecimento para declarar que na periferia, a falta de recursos faz com que as pessoas sejam mais solidárias umas com as outras, o que as leva a pensar mais no coletivo.

Se em Belém houve reforço dos estereótipos negativos, no bairro da Restinga, em Porto Alegre, predominou a ideia de que o Sul é mais nobre do que o restante do país, tanto que até sua periferia é diferenciada: “Que periferia diferente essa! É a primeira vez que a *Central da Periferia* tá encasacada”, disse a apresentadora na abertura do episódio no qual visitou um Centro de Tradições Gaúchas (CTG) e a querência (espécie de estância) do tradicionalista Pedro Vargas, na cidade de São Leopoldo, com o objetivo de mostrar como, apesar de receber influências de outros lugares, o povo gaúcho cultiva e preserva suas tradições.

Independentemente das intencionalidades da produção, foi difícil alinhar o conteúdo desta edição gaúcha à tese anunciada como mote da série. É possível que estivesse na essência da proposta dos criadores do projeto *Central da Periferia*, o propósito de contribuir com a difusão de realidades distintas daquelas popularizadas no Brasil pelas novelas ou pelos noticiários, tomando como ponto de partida, perspectivas baseadas em cotidianos e

existências silenciadas ou esporadicamente vislumbradas, que se tornariam visíveis, o que não se concretizou plenamente.

Em suas reflexões sobre o mundo contemporâneo, Santos (2008) reconhecia que a globalização havia colocado o dinheiro, em seu estado bruto, no centro de todas as ações. Contudo, conjecturava sobre uma mudança nesse processo, provocada por reajustamentos, que vão se impondo e substituindo “a brutal distorção do sentido da vida em todas as suas dimensões, inclusive o trabalho e o lazer”. Nesse processo de suplantação é gerada a mudança radical das condições atuais, redirecionando a centralidade das ações para o homem.

Diante dessas considerações, a proposta de *Central da Periferia*, ainda que sujeita às regras e limitações do veículo e do sistema do qual faz parte, constituiu um espaço para manifestação de alguns sinais de mudanças ou interferências. Os temas que a série levantou, as palavras de ordem proferidas pela apresentadora, os participantes dos programas, as narrativas das histórias do *outro* – muitas vezes feita pela versão que aparentava ser a dele –, representaram a abertura de uma brecha na estrutura discursiva do todo que é o sistema Globo. E o mínimo registro desse outro discurso pode ter sido capaz de interferir nas abordagens feitas por outras emissoras, tendo em vista o fato do “padrão Globo” ainda servir de modelo, apesar de a TV Record ter se antecipado à TV Globo, no gênero da teledramaturgia, ao abordar temática da favela na novela *Vidas Opostas* de autoria de Marcílio Moraes no ano de 2006⁹⁷.

Como sugeria o próprio título do folhetim da Record, havia dois núcleos principais no enredo, que abordavam realidades opostas. Um desses núcleos de protagonistas pertencia ao universo da favela carioca, mostrado em cenas de violência, pautadas num realismo que provocou a reação da crítica.

Em 2007, quando a TV Globo estreou a novela *Duas Caras*, no horário da 21h, optou por montar uma favela cenográfica, inspirada na favela Rio das Pedras, então controlada pelo miliciano conhecido como Zé Orelha. Na ficção, a favela da Portelinha também estava sob o comando da milícia de Juvenal Antena, interpretado pelo ator Antonio Fagundes. Na trama global, a milícia não parecia ilegal, nem inescrupulosa como é na vida real, ao contrário. Juvenal Antena era uma espécie de herói, responsável pela manutenção da paz, da ordem e da alegria na comunidade, representada pela escola de samba da qual era o patrono. Desta forma, os telespectadores que não conheciam a realidade das favelas controladas por milícias (que

⁹⁷ A TV Record foi a primeira emissora a usar a favela como um *set* permanente para gravação de uma novela, mas em 1994, para a novela *Pátria Minha* (Gilberto Braga), a TV Globo montou, pela primeira vez na teledramaturgia brasileira, uma favela cenográfica.

não costumam ocupar tanto espaço nas denúncias dos noticiários quanto os traficantes), admiravam Juvenal Antena e seus capangas sem ter noção do que eles representavam.

Situações desse tipo, justificam a parceria estabelecida entre a Rede Globo e organizações como o AfroReggae, seja em intervenções concretas, como shows na favela, seja na produção televisiva. Em uma entrevista para nossa pesquisa, a então coordenadora de comunicação do Grupo Cultural AfroReggae, Rotti (2010), afirmava: “a Globo tem uma dificuldade muito grande de falar com as classes C e D. A Record tem muito mais facilidade, por que não usa o ator ‘branquinho’, ‘arrumadinho’, ‘bonitinho’ do ‘padrão Globo’, para fazer o papel do pobre ou do marginal.”

Os deslizes da ficção parecem menos notórios no campo da não ficção, nos programas ancorados por Regina Casé, engendrados dentro do Núcleo Guel Arraes, fundamentados nas pesquisas de Hermano Vianna. Há de se reconhecer que eles possuem um caráter desbravador, no que diz respeito ao rompimento dessa fronteira simbólica e material com o lugar periférico. O tipo de entrada realizada por Regina Casé com *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Brasil Total* (2003-2005), *Mercadão de Sucesso* (2005) e *Central da Periferia* (2006/2007/2008) é singular e abre caminhos que demoraram a ser percorridos por outras pessoas.

Um exemplo sobre como o investimento na abertura desse caminho pode servir como trilha para outros seguirem, ainda que muito depois, é a série de reportagens intitulada *A nova classe média* levada ao ar entre os dias 06 e 11 de setembro de 2010, pelo Jornal da Record. Uma das matérias especiais, realizada pela jornalista e apresentadora Ana Paula Padrão, mostrava como a nova classe média se divertia ao som do *tecnobrega*. Para fazer a reportagem, Ana Paula explicou o que era uma festa de aparelhagem, mostrou imagens distanciadas do público e entrevistou Gabi Amarantos, cantora deste ritmo, que já havia sido “descoberta” por Hermano Vianna e apresentada por Regina Casé, ainda na época do *Brasil Total*, tendo sido reapresentada no *Central da Periferia*.

Enquanto Gabi e Regina são amigas, a ponto de Regina afirmar que ambas são feias, têm cara de pobres e que nunca poderiam fazer o papel de mocinha da novela, Ana Paula entrevista Gabi em um camarim, declarando-se “chocada” com a figura da cantora, “montada” para se apresentar. Assim, uma apresentadora como Ana Paula Padrão demonstra todo seu distanciamento desse universo, apesar das pressões para que ele apareça na mídia.

Como afirma Hall (2003), as pressões que se efetuam dentro de um sistema complexo podem se desenvolver através de “estratégias culturais que fazem diferença” e desencadeiam

uma espécie de guerra de posição, entretanto, tais “pressões são absorvidas pelas relações hegemônicas de poder, fazendo com que a pressão não resulte em transformação, mas em deslocamento” (HALL, 2003, p. 11). Assim, da nova posição emergem novas pressões. Consideramos *Central da Periferia* como reflexo de um estágio desta ‘guerra de posições’, não como o lugar legítimo dos discursos fortalecidos nos grupos, que passaram a exercer pressão sobre o sistema, por meio de suas estratégias culturais e comunicacionais midiáticas.

[...] há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais freqüente de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada (SANTOS, 2008, p. 144).

Portanto, se a partir do caso *Central da Periferia*, não é possível reconhecermos uma transformação radical, vislumbramos um estágio de desacomodação. Ainda que este seja o resultado previsto pelo jogo hegemônico, acreditamos estar diante de circunstâncias que favorecem fragmentações e impulsionam deslocamentos contínuos na estrutura.

7 CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E PERIFERIA

Aglutinamos as considerações expressas nesta parte final da tese em dois eixos, os quais sintetizam as contribuições que consideramos mais relevantes em nosso trabalho, para a compreensão de alguns aspectos da relação entre mídia e periferia/ periferia e mídia, sobretudo no cenário socioeconômico, político e comunicacional configurado no Brasil da primeira década dos anos 2000.

No primeiro eixo nos concentramos em aspectos mais pertinentes à produção do projeto *Central da Periferia*, discutindo questões referentes à inovação da forma e do conteúdo, aos modos como abordou as dimensões de periferia com as quais trabalhou, à importância estratégica da apresentadora e às contribuições dos programas para a difusão dos sujeitos da experiência de viver na periferia.

No segundo eixo, recuperamos brevemente o contexto no qual se formaram os *movimentos sociocomunicacionais* e as condições de diálogo possíveis de serem estabelecidas entre eles e o sistema midiático comercial hegemônico.

7.1 *Central da Periferia*, sentidos e desdobramentos da periferia na TV Globo

Projetado no formato de programa de auditório, mas para ser gravado fora de um estúdio, ao vivo, diante de plateias formadas por milhares de pessoas, reunidas em espaços abertos de lugares classificados como periféricos, o programa *Central da Periferia* surgiu na cena televisiva brasileira em 2006, com a marca da inovação, experimentada nas propostas de criação do Núcleo de Produção Guel Arraes, ao qual a série vinculava-se.

Na configuração do formato, os idealizadores de *Central de Periferia*, Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé, seguiram um princípio comum às produções do núcleo: agregaram elementos inovadores a procedimentos inerentes e consagrados na televisão e também na produção audiovisual brasileira, com o propósito de atingir o público e ser popular.

Ao refletir sobre as mudanças no *status* da TV enquanto “aparato para a produção dos fatos”, Eco (1984) identifica a passagem da televisão veículo “espelho da realidade” à televisão meio “produtor da realidade”, entre as fases que se sucedem como *paleotevê* e *neotevê*. Na *paleotevê*, que corresponderia às primeiras décadas do surgimento da TV, a gravação do programa de auditório valia-se de aplausos “falsos”, gravações acionadas

conforme as orientações da direção. Aplausos esses que o telespectador sabia não serem emitidos por pessoas reais, presentes na gravação ou na transmissão.

A importância atribuída ao registro da participação do espectador na *neotevê* convocou outros artifícios à produção. Os aplausos nos programas de auditório tornaram-se “reais”, encenados por quem está dentro do auditório: um público formado por pessoas adequadas e submetidas ao protocolo da situação televisiva, portanto, obedientes às instruções sobre o momento “certo” de aplaudir, definido no âmbito da produção.

Em *Central da Periferia*, essa foi apenas uma situação televisiva colocada em risco, quando a gravação do programa “de auditório” se fundiu à realização de shows populares, abertos a um público indistinto, convocado para constituir uma plateia que se identificasse com um padrão sociocultural “de periferia”. Ou seja, adeptos de um estilo de vida e um repertório de gostos, que, a princípio não teriam correspondência com os referenciais éticos e principalmente, estéticos norteadores do “padrão Globo de qualidade”.

Na rua, o processo de gravação realizado diante de milhares de pessoas ou por grupos de populares que acompanhavam as filmagens, não se desenvolveu submetido aos regimes da produção televisiva, que vigoram em uma gravação de estúdio. Fora do estúdio existe a imprevisibilidade de alguns fatores necessários ao êxito da produção: luz natural, calor, chuva, reação do público às condições do tempo, etc. Por outro lado, os diversos mecanismos de controle que podem ser aplicados, extrapolam os domínios do campo da produção: como a força coercitiva da polícia, no caso de uma briga que prolifere entre o público. Nesse sentido, o acionamento do poder simbólico da mídia é feito para impor limites e assegurar posturas que não interfiram negativamente na construção narrativa em andamento.

No caso dos episódios-shows de *Central da Periferia*, a figura da apresentadora Regina Casé foi fundamental, para garantir o exercício deste poder simbólico e a inovação impressa tanto no formato, quanto na abordagem do conteúdo principal: a periferia. A elaboração e difusão de um viés discursivo sobre a periferia, na presença (e com a participação) dos “periféricos” convidados, requereram da apresentadora-atriz, quesitos e qualificações que estão além da competência técnica e profissional embutidas na formação de um apresentador comum de programa de entretenimento da tevê comercial.

Regina Casé é uma figura midiática de natureza híbrida entre atriz, cronista e comediantes. Trata-se de uma personagem carismática a quem se perdoam deslizes de comentários e gestos, que por vezes revelam concepções de fundo baseadas nas referências elitistas, que ela explicitamente confronta, não apenas no argumento *pro*-periferia estruturador

do programa, mas, principalmente na composição de si mesma como uma pessoa-personagem popular.

A apresentadora resvalou no preconceito na edição do *Central da Periferia*, em Belém, quando na presença de dançarinos e de uma cantora do estilo *tecnobrega*, solicitou que eles fizessem uma coreografia com “bastante baixaria”, alegando que isso seria necessário para agradar ao gosto do povo. Na mesma linha, no mesmo programa, houve um quadro em que a cantora de *tecnobrega*, Gabi Amarantos, presente na cena com os dançarinos, ajudava Regina a preparar uma jovem aspirante a seguir a carreira de “musa do *tecnobrega*”. No meio da conversa, a apresentadora dirigiu-se para a câmera e afirmou que as três poderiam passar por irmãs ou primas, em razão da semelhança nos traços fisionômicos. Em seguida, Regina convocou as duas convidadas a colocarem seus rostos ao lado do dela. De frente para a câmera, que enquadrou os rostos emparelhados, Regina concluiu que com aquelas “caras”, elas nunca fariam o papel de “mocinha” da novela.

Nem nas situações acima descritas, nem em outras do mesmo tipo, as pessoas se demonstraram ofendidas. Ao contrário disso, elas riram de si mesmas, colocaram-se junto com a apresentadora naquela condição e aceitaram que eram “feias”, que tinham “cara de pobre”, “cabeça-chata de nordestinos” etc.

O *Central da Periferia* integra uma vertente de programas do Núcleo Guel Arraes, que transfere legitimidade à TV Globo, pela visibilidade dos mais pobres (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), o que significa tratar-se de um produto televisivo capaz de gerar ganho de imagem para a emissora, porém sem descartar a captação de audiência, pois os índices dos seis primeiros episódios a que tivemos acesso⁹⁸, demonstra que, naquela faixa de horário, a audiência do *Central* foi maior do que a dos programas exibidos nas outras emissoras.

Os episódios da série – mesmo quando se apresentaram nos desdobramentos configurados em outro formato, inserido como quadro no Fantástico, *Minha Periferia* (2006) e *Minha Periferia é o Mundo* (2007) – experimentavam situações televisivas onde parecia relevante a relação entre a verdade do ato de enunciação e a experiência receptiva do telespectador. A apresentadora não só afirmava aspectos valorosos da periferia como se mostrava imersa na periferia defendida.

Por outro lado, o olhar da apresentadora para a câmera cumpria a dupla missão de confirmar a existência da TV e atribui um “quê de verdadeiro” à relação que estava sendo instituída. Nesse ponto “não está mais em jogo a verdade do enunciado, mas a verdade da

⁹⁸ Conforme ANEXO G - Índices de audiência do programa *Central da Periferia*, entre abril e outubro de 2006.

enunciação” (ECO, 1984, p. 188). E se a confiabilidade no ato de enunciação é indiscutível, como nos afirma Umberto Eco, essa experiência se radicaliza na realização dos programas *Central da Periferia*, quando o telespectador percebe que mesmo estando diante de uma plateia formada por milhares de pessoas, Regina interrompe a interlocução com o público presente na realidade contígua, para dirigir-se à câmera e falar com aquele que assiste à *telerrealidade*.

Regina Casé desempenhou com mestria esse jogo entre a realidade à distância e a realidade presencial, imergindo em ambas simultaneamente. Ao mesmo tempo em que interrompia o andamento do show para repetir a gravação de uma passagem, assistir a um trecho gravado ou para dirigir-se às câmeras, também reservava gestos de atenção e afeição para quem se fazia presente, quando beijava, abraçava e conversava com as pessoas anônimas ou famosas no âmbito de um circuito comercial e cultural periférico.

Nas duas dimensões de periferia que trabalhou: uma cultura periférica em relação ao Brasil (como nos casos de Belém e em menor grau, de Recife), e manifestações culturais periféricas em grandes cidades, *Central da Periferia* constitui-se em um *artefato televisivo engenhoso*, capaz de associar o diálogo com os agentes *sociocomunicacionais* da periferia e os imperativos de uma origem no interior do sistema midiático comercial hegemônico, sem acentuar a natureza, essencialmente conflitante, entre ambas as esferas.

A mediação entre o produto televisivo e a produção cultural foi racionalizada no processo de produção de *Central da Periferia*, dentre outras coisas, nas escolhas dos lugares periféricos visibilizados e dos “praticantes das astúcias” (CERTEAU, 2008), refletidas nos contextos observados em tais lugares.

Além da força dos pronunciamentos explícitos da apresentadora (forjada como uma espécie de “porta-voz da periferia”), nos quais reivindicava referências positivas para esse lugar de fala historicamente marginalizado ou omitido no circuito da mídia comercial, os programas ganhavam mais legitimidade quando eram colocados em cena os atores de ações estratégicas na periferia, para falarem em nome de suas populações.

E sobre quem essas escolhas recaíram? Quem foram esses sujeitos focalizados como protagonistas da periferia no centro? Foram pessoas cujo percurso de diálogo com a mídia já havia sido construído ou arquitetado, que detinham concepções claras sobre um *agir midiaticamente* e suas consequências. Em raras exceções, o perfil desses participantes era o de pessoas estreadas na relação com a mídia comercial.

Da parte do sistema de produção da mídia, a maioria dessas escolhas adveio das experiências vivenciadas por Regina Casé e Hermano Vianna em diversas culturas (televisiva, radiofônica, acadêmica, periférica, elitista, popular, etc.), variadas práticas artísticas e comunicacionais. Ao desfrutarem de um trânsito “livre” entre os universos periféricos e o sistema midiático, Hermano e Regina atuam como “intermediadores culturais” das classes médias, que adotam a postura de “aprendizes” sobre os gostos e os estilos de vida (BOURDIEU, 2007), distintos daqueles cultivados nos ambientes em que foram educados e formados.

A adoção dessa atitude de “aprendiz” é explicitamente manifestada na composição da pessoa-personagem popular Regina Casé. Essa condição aparece na tela da televisão quando Regina usa roupas de tecidos camuflados, de acordo com a moda em vigor nas favelas cariocas, quando dança e canta os *funks*, quando pede a benção das avós da Cidade de Deus, quando questiona: “o que seria de mim se não fosse o *funk*?”.

Regina Casé é responsável por agregar ao programa um tom de *carnevalização* (BAKHTIN, 2000), no sentido de que os princípios carnavalescos provocaram uma aparente suspensão da hierarquia, subversão das regras e restrições formais, como se decretasse uma vitória simbólica dos periféricos, pela adesão ao seu estilo de vida (gesto, vestuário, vocabulários, expressões corporais) e aos seus gostos (o *funk*, o *hip hop*, o *brega* etc.).

O estilo narrativo e a performance popular empreendidos pela apresentadora constituíram-se em componentes fundamentais à produção televisiva, para atenuar os tensionamentos entre o que narra e o que é narrado. Tensionamentos inerentes à negociação entre realidades movidas por interesses essencialmente opostos, os quais certamente não deixaram de existir. Entretanto, a natureza da inserção da TV Globo no sistema de poder estabelecido a impede de impor modelos de “cima para baixo” e de postular a constituição de um lugar próprio, sem dialogar com os interlocutores e as circunstâncias, capazes de se configurarem como obstáculos a sua situação de hegemonia.

Avaliamos que o projeto *Central da Periferia* como um todo não pode ser compreendido apenas pela ótica da produção, que ocorre à periferia enquanto universo de saberes, simulando uma versão dessa realidade para colocar em cena. Também não consideramos o produto televisivo como uma representação legítima dos processos sociocomunicacionais que problematizam as concepções de periferia no sistema de poder.

O programa não conseguiu romper com os paradigmas estereotipados, diante dos quais se anunciava como uma alternativa. O modo como a proposta enquadrava as manifestações

culturais de Belém do Pará é um bom exemplo deste “fracasso”. Ao argumentar que a cidade e a região eram consideradas periferias do país, as assertivas de Regina Casé criticavam essa postura e o preconceito a ela agregado. Apesar disso, o único episódio na região Norte focalizou exclusivamente as práticas de consumo vinculadas às festas de aparelhagem e ao gênero brega, que fazem parte do repertório de gostos dos moradores das periferias da cidade, assim como da chamada nova classe média, mas que não sintetizam a diversidade da produção cultural da região, proclamada na fala da apresentadora, porém ausente do programa.

Em contrapartida, houve na proposta de *Central da Periferia* o espaço das entrevistas/conversas de Regina Casé com pessoas que representaram a periferia. Percebemos naqueles diálogos, um espaço repleto de riqueza e de complexidades, capazes de revelar que as interações sociais e as práticas locais no âmbito micro são muito mais que uma simples reprodução da ordem geral. Conformou-se ali uma brecha, por meio da qual puderam ingressar no sistema, as vozes dissonantes dos interesses em jogo, que possibilitavam a compreensão de como a vivência realiza-se pelas fragmentações e dispersões ocorridas nas camadas microcósmicas da vida social (SIMMEL, 1997).

As negociações e esforços de absorção periferia-mídia/mídia e periferia foram motivadas por interesses mútuos, considerando-se que as mídias necessitam dos elementos do mundo “real” para alimentar sua inscrição e que as periferias, cientes de existirem em um ambiente social em via acelerada de mediatização, deixaram de privilegiar a grande mídia comercial como espaço de expressão, à medida que desenvolveram competências de uma *saber fazer*, antes dominado pelo sistema midiático.

Nesse sentido, o projeto *Central da Periferia* como um todo possui importância pelo potencial provocador de mudanças no contexto midiático – influenciando a criação de outro tipo de repertório para *agendamento* da periferia nos noticiários, por exemplo, não somente na mesma emissora, mas principalmente em suas concorrentes, que continuam a observar a TV Globo como “padrão” referencial, sob muitos aspectos. No contexto social, é possível que o programa tenha contribuído para uma mudança de perspectivas nos olhares das classes médias e das elites sobre a periferia e influenciado na organização de experiências de mobilização nas periferias pela valorização de seus valores e saberes.

7.2 Movimentos *sociocomunicacionais* e a ampliação de representações de realidades periféricas na mídia comercial hegemônica

O cenário de lutas dos movimentos sociais nos anos de 1990 foi redefinido por novas práticas civis, que também alteraram os movimentos urbanos dos anos de 1970 e 1980. Alguns deles entraram em crises de diversas ordens: militância, participação cotidiana em atividades organizadas, mobilização, credibilidade, confiabilidade, além de crises externas a suas dinâmicas.

Nesse mesmo período, o Brasil assistia à emergência das ONG's, no âmbito da mobilização social, que assim como a vertente dos “novos movimentos sociais” surgiam com ênfase nas questões culturais e se articulavam em redes interpessoais e interinstitucionais, para fortalecerem vínculos e a capacidade de ação. Já no campo político governamental entravam em vigor medidas que preparavam o país para uma entrada mais incisiva no contexto econômico de globalização. Com esse propósito, os governos de Itamar Franco (1992-1994) e de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) implementaram e consolidaram o Plano Real (1994), a fim de controlar a inflação e conter a desvalorização da moeda brasileira.

Nos anos 2000, o período de governabilidade do presidente Luís Inácio Lula da Silva manteve a linha da política econômica de controle da inflação, que entre outras conseqüências, provocou uma redefinição do perfil do consumidor brasileiro, possibilitando o ingresso, neste mercado consumidor, de cidadãos das classes trabalhadoras, cujos recursos financeiros eram consumidos pela inflação, nos períodos anteriores.

O amadurecimento dessa conjuntura foi associado ao desenvolvimento e implantação de políticas públicas de governo, destinadas às populações pobres ou miseráveis, durante a “era Lula”, como o programa Bolsa Família⁹⁹, criado em 2003, que hoje atende a mais de 12 milhões de famílias em todo território nacional, segundo dados divulgados pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Embora tais políticas tenham sido classificadas pela oposição como assistencialistas, algumas delas contemplaram questões fundamentais para a transformação de um país, como a educação. Foram criados programas como o Programa Universidade para Todos (PROUNI), com vistas a possibilitar o ingresso de estudantes pobres em universidades privadas e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA), voltado para agricultores e filhos de agricultores assentados.

⁹⁹ Bolsa Família é um programa de transferência direta de renda, com condicionalidades, que beneficia famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza. O programa integra a meta Fome Zero, que tem como objetivo assegurar o direito humano à alimentação adequada, promovendo a segurança alimentar e nutricional, contribuindo para a conquista da cidadania pela população mais vulnerável à fome. (BOLSA, 2010)

Na prática, um conjunto de programas governamentais de transferência de renda, implantados nas esferas federal, estadual e municipal, associados à estabilidade econômica, promoveu a ascensão das classes baixas, que passaram a ter poder de compra para a aquisição de equipamentos capazes de produzir e difundir informações em rede e em tempo real, assim como o de receber tais informações. A pedagogia embutida nos próprios dispositivos eliminou a necessidade de obtenção do ensinamento transmitido por um especialista de como utilizar as potencialidades disponíveis. O “sujeito vulgar”, que não foi capacitado formalmente para atuar como profissional no campo da comunicação midiática, incorporou ao seu *habitus* (BOURDIEU, 2000), práticas comunicacionais midiáticas e a produção de bens simbólicos até então restritos ao sistema produtivo da indústria da cultura de massa, do entretenimento e da comunicação midiática.

De acordo com os dados da PNAD, realizada pelo IBGE, em 2009 o número de trabalhadores formais com carteira assinada aumentou, principalmente entre os trabalhadores domésticos. Com a carteira assinada, as compras a prazo viabilizaram a realização de sonhos de consumo como, celulares, computadores e assinaturas de provedores de internet¹⁰⁰.

Na prática a profusão de imagens registradas por meio de celulares tornou-se tão significativa, que os noticiários passaram a estimular os antigos “receptores” a mandarem suas informações, para compor o circuito da notícia. Esse cidadão atendeu orgulhoso à “solicitação”, tonando-se um coautor, situado além do nível da espetação (ainda que crítica), interferindo diretamente na produção.

No país configurado por esses contextos múltiplos e menos desfavoráveis aos excluídos, marginalizados e explorados, vemos tomar forma, sobretudo nas periferias urbanas, um tipo de organização social, que designamos como *sociocomunicacional*, sobre a qual não ousamos teorizar, tendo em vista o vasto e complexo panorama das teorias dos movimentos sociais. Acorremos à designação *movimento sociocomunicacional* para dizer sobre um tipo de mobilização que se articula acentuadamente no Brasil, na primeira década dos anos 2000.

Essas organizações nos interessam pelo modo como operam uma dimensão comunicacional midiática a partir de seu próprio lugar de constituição, que chama a atenção pelos produtos culturais e comunicacionais, gerados em rotinas independentes da estrutura do sistema midiático comercial. Como desdobramento dessa ação, os *movimentos sociocomunicacionais* estabelecem diálogos com a mídia. Por essa razão, reconhecemos que

¹⁰⁰ Ainda de acordo com dados da PNAD 2009, mais de 57 % da população brasileira declarou ter pelo menos um aparelho de celular. Já o computador chegava a 35% dos domicílios brasileiros e a internet, a 27% dos lares. Para mais informações, acessar o *site* do IBGE, disponível em: www.ibge.gov.br.

nos movimentos *sociocomunicacionais*, o elemento comunicacional extrapola o nível das práticas astutas e das táticas para constituir uma alternativa ou ser mais um elemento a integrar um painel de tarefas. Nos *sociocomunicacionais* a comunicação midiática assume uma importância estrutural.

O fortalecimento de tais organizações se realiza em sintonia com as condições políticas, econômicas e sociais que sintetizamos como contexto, mas deve-se principalmente a três fatores: tecnologia, escassez e solidariedade orgânica. Todos causados pelo mesmo sistema, porém como efeitos reversos. A globalização opera um sistema em escala planetária, mas sem afetar todos os lugares da mesma maneira e sem produzir resultados iguais no mundo inteiro. Contrariamente a uma suposta homogeneização, a globalização, além de acentuar desigualdades, instabilidades e um tipo de pobreza estrutural, também gera contradições para si.

Nessa linha de entendimento, observamos as práticas comunicacionais que se difundiram e que se tornaram incontroláveis por parte do sistema, à medida que o homem comum, o “sujeito vulgar”, além de ter o acesso à tecnologia, no que tange à aquisição de equipamentos produtores e difusores de comunicação, passaram a acessar suas linguagens. Ou seja, se por um lado, o sistema necessitava de consumidores para os modelos de aparelho celular que iam sendo substituídos freneticamente no mercado, por outro, essa tecnologia defasada e logo substituída, trouxe consigo um conteúdo sobre o qual não foi possível deter o controle, para determinar um uso obediente aos interesses programados pelo sistema.

Tal processo é radicalizado na experiência de produção audiovisual, que no Brasil tem ganhado força e movimentado um circuito alternativo em expansão, o *cinema de periferia*, onde ocorre justamente uma tomada da plataforma tecnológica em seu potencial libertador, como preconizou Santos (2008). Esse potencial é tanto mais explorado, quanto maior é a escassez de recursos materiais. Isso por que a escassez seria a força-motriz de uma solidariedade orgânica, que se vê refletida em um retorno à comunidade, não no sentido primitivo do termo, mas na concepção de estabelecimento de vínculos.

Em sintonia com tais condições e com esse espírito de mudanças, os *movimentos sociocomunicacionais* investiram na comunicação como um componente estratégico, desenvolvido a partir de seu lugar (identificado como periférico), com o propósito de ampliar as possibilidades de representações para seus sujeitos, inculcando valores positivos em tais representações. Nesse sentido, observamos, nas periferias urbanas, um tipo de mobilização desencadeadora da inclusão de temáticas mais complexas e menos estigmatizadas sobre o

universo periférico, na chamada grande mídia. Entretanto, acreditamos que esse processo se realize parcialmente, em parte em decorrência de um intercâmbio entre os *agentes sociocomunicacionais* da periferia (representados pelos artistas ou protagonistas dos movimentos) e os “novos intermediários culturais” (representados pelos produtores culturais das classes médias, que enxergaram na periferia um universo a ser explorado).

Recordamos Featherstone (1995) ao discutir as implicações existentes em uma investida estratégica e subversiva dos intelectuais marginalizados e novos empresários culturais para “corroer as definições de gostos restritas e tradicionais propostas pelos intelectuais dominantes e incorporados numa alta cultura”:

A estratégia não precisa ser de mão única; a imposição de novas regras no jogo, por parte dos intelectuais marginalizados, aliados aos intermediários culturais da nova pequena burguesia, pode também criar condições para forçar os intelectuais dominantes a entrar no novo jogo, adotar estratégias que popularizem e interpretem textos, estilos e práticas na mídia popular, de modo a procurar conservar ou reestabelecer a aparência de seu monopólio anterior sobre a autoridade cultural (FEATHERSTONE, 1995, p. 131).

Vemos vestígios desse processo apontado por Featherstone em experiência como *Central da Periferia*, quando pensamos no seu vínculo de origem com a TV Globo. Mas, nos interessamos pelas peculiaridades existentes quando a “mistura” entre as classes médias e as classes populares se dá em termos de igualdade, quando “os novos intermediários culturais” encontram como interlocutores os *agentes sociocomunicacionais da periferia* com um nível de conhecimento sobre um *saber fazer midiático*, que foi sistematicamente desenvolvido na periferia, de forma gradual e contínua.

Esse *saber fazer*, construído pelos poderes populares de sobrevivência, estende-se ao domínio do aparato tecnológico. Dessa forma os “de baixo” dificultam o abandono do sentido histórico de suas reivindicações, fazem pressão e provocam deslocamentos nas estruturas poder, fortalecendo a esperança de que tais deslocamentos sejam convertidos em transformações.

O limite a esse potencial transformador é colocado naquilo a que se refere Hall (2003), ao tratar sobre as estratégias culturais que são capazes de pressionar o poder, mas acabam sendo absorvidas pelas estruturas hegemônicas que, mesmo sofrendo deslocamentos, são novamente acomodadas. Ainda assim, vale lembrar a reflexão de Ianni (1983), sobre o fato de que ao colocar em causa o mando das classes dominantes, as revoluções – burguesas, operárias, ou camponesas – também põem em causa os princípios, doutrinas, a cultura e as artes, o que nos leva a supor que o movimento inverso também é passível de acontecer.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carol. Cultura da periferia vai ganhar mapeamento. **Jornal do Comércio**, Recife, 04 mai. 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias/na_midia>. Acesso em: 09 jun. 2007.
- ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo.(Orgs.) **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- ALVES, César. À prova de cópias. **Revista Brasileiros**, n. 39, p 71-76, out. 2010.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **Geopolítica do Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGULLOL, Rafael. A cidade turbilhão. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p. 58-68, 1994.
- ARRAES, Guel. **Centro e periferia**. [São Paulo], 20 nov, 2007. Disponível em: <http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive_2007_11_10.html>. Acesso em: 20 fev. 2008. Blog: Programa Central da Periferia.
- ATHAYDE, Celso. **Justiça visual: exploração do bem**. [São Paulo], 26 nov. 2007. Disponível em: <http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive2007_12_03_11.html>. Acesso em: 04 ago. 2008. Blog: Programa Central da Periferia,
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2000.
- BARRETO, Alessandra. **Produções de programas do Núcleo Guel Arraes em Belém**. Belém, [ago. 2008]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.
- BAUDRILLARD, Jean. Implosão do sentido nos media. In: _____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zigmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BELLAVANCE, Guy. Proximidade e distância da cidade: a experiência da cidade e suas representações. **Revista de Estudos Interdisciplinares**. Interseções, Rio de Janeiro, n.1, p.67-86, 1999.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p.242-245, jul./dez. 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BEZERRA, Cláudio. Programa Legal: um retorno ao mestre francês. In: FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008. p. 131-146.

BOLAÑO, Cesar Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz. **Rede Globo**: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

BOLSA família. [s.l.]: MDS. Disponível em: <<http://www.mds.gov.br/bolsafamilia>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

BONIN, Jiani; BIANCHI, Graziela; ROSÁRIO, Nisia Rosário; MALDONADO, Efendy. (Orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. **A deusa ferida**. São Paulo: Summus, 2000.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras operárias. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: _____. **Coisas ditas**. São Paulo: Braziliense, 1990.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007; São Paulo: EDUSP, 2007.

BROWN, Zé. **A participação do grupo 'FACES DO SUBÚRBIO' na estreia do projeto Central da Periferia**. Alto José do Pinho, Recife, [fev. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.

BURGOS, Marcelo Bauman. Dos parques proletários ao favela-bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba; ALUITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 25-60.

CAETANO, Maria do Rosário. Tendências do atual cinema brasileiro. **Revista de Cinema**, n. 99, p. 32-37, mai/jun 2010.

CAETANO, Miguel. Colectivo brasileiro re:combro morreu. [S.l.]: Colarte digital, 2010. Disponível em: <<http://www.colartedigital.art.br/?P=34>>. Acesso em 12 nov. 2010.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, Iluminuras, 2008a.

CASÉ, Regina. **Minha Periferia**. [São Paulo], 15 out. 2007. Disponível em: <http://www.reginacase.com.br/sec_tv_list.php>. Acesso em: 18 jul. 2008. Blog: Pessoal

_____. **Um ano novo**. [São Paulo], 23 dez. 2007. Disponível em: http://www.centraldaperiferia.globolo.com.br/archive_2008_04_02_15.html. Acesso em: 04 set. 2008. Blog: Programa Central da Periferia.

_____. Regina Casé. Rio de Janeiro, [mar. 2007]. Entrevistadores: Juliana Saba, Silvia Fiuza e Carla Siqueira. Entrevista concedida para esta pesquisa.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**: a era da informação, economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

_____. **A sociedade em rede**: o poder da identidade. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CATANNI, Antonio David; CIMADAMORE, Alberto (Orgs.). **Produção de pobreza e desigualdade na América Latina**. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Clasco, 2007.

CENTRAL da Periferia. [S.l.]: Globo Marcas, 2007. 1 DVD.

CERQUEIRA, Luciano. **Vozes da favela e da cidade**. Observatório de Favelas, 2009. Disponível em:

<http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?Section=5&id_content=610>. Acesso em: 26 ago. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CHAVES, Sarah Nery Siqueira. **“Tenho Cara de Pobre”**: Regina Casé e a periferia na TV. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

DALE, Joana. A novela sobe o morro. **Jornal O Liberal**, Belém, 11 abr. 2010. Revista da TV, p. 04-07.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Programas de dramaturgia & entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v.1

DIEGUES, Carlos. **Site oficial de Cacá Diegues**. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/artigos_integra.asp?idA=18>. Acesso em: 12 jan. 2010. Discurso de Paraninfo do Curso de Audiovisual da Central Única das Favelas (CUFA), 18 dez. 2004.

_____. A periferia por ela mesma. [São Paulo] 03 dez 2007. Disponível em: http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive_2007_12_10_12.html. Acesso em: 13 mar. 2008. Blog: Programa Central da Periferia

_____; MERTEN, Luiz Carlos; FONSECA, Rodrigo. **Cinco mais cinco**: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: _____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ENCONTRO com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá. Direção de Silvio Tendler. Produção Executiva de Ana Rosa Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2006. 1 DVD (89 min), son., color.

ESCOLA de cinema Darcy Ribeiro. Disponível em: <www.escoladarcyribeiro.org.br>. Acesso em: 09 jun. 2008.

EU não ganhe esse edital: com Leandro Firmino da Hora. 1 post (7 min 8 seg), son. color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=p5zzcghr8bu>>. Acesso em: 15 dez. 2009.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FECHINE, Yvana. O projeto estético-ético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 6. 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: Intercom, 2006.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Guel Arraes**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, ago. 2003. Relatório de Trabalho em Grupo. (Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, n. 1).

_____; _____. (Eds.). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

FERREIRA, Carol do Espírito Santo. **As marcas da recepção como processo e como instância na minissérie O Auto da Compadecida**: um olhar sobre a recepção dos textos ficcionais televisivos no Brasil. 2005. 187 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2005.

FILME B. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php?af=1>>. Acesso em: 09 jun. 2008.

FONSECA, Zenildo. **Participação e homenagem especial no programa Central da Periferia**. Belém, [2008]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Programas populares na TV: desafios metodológicos e conceituais. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 13. 2004, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Bernardo do Campo: COMPÓS - UMESP, 2004. 1 CD.v. 1. p. 1-16.

FREIRE FILHO, João (Org.). **Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2007.

GALDINO, Carla. **Relatos sobre a participação da ONG Cidadania Feminina, no programa de estreia da série Central da Periferia**. Córrego do Euclides, Recife, [fev. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.

GASPAR, Lúcia. **Casa amarela**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife. 31 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 10 mai. 2010. Pesquisa Escolar *Online*.

GOHN, Maria das Graças. **Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GODOLPHIM, Nuno. **O processo de produção dos programas da série Central da Periferia**. Porto Alegre ; Rio de Janeiro, [out. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa via Skype.

GONÇALVES FILHO, Jaime. Não faça movimentos bruscos. **Revista Brasileiros**, n. 39, p. 67-71, out. 2010.

GRAMSCI, Antônio. **Democracia operária: partido, sindicatos e conselhos**. Coimbra: Centelha, 1976.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUIMARÃES, César (Org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil: Brasília, 2003.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

_____. **Portal donos da mídia**. Disponível em: <www.donosdamidia.org.br>. Acesso em: 07 abr. 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Cidade ou cidades?. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 23, p. 15-19, 1994.

_____. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, Octavio. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE ANÁLISES SOCIAIS E ECONÔMICAS. **Pesquisa – “Dimensões da cidade: favela e asfalto”**. Disponível em:
<<http://www.ibase.br/userimages/PesquisaIBASE-RESUMO.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2010.

JORNAL DE ANGOLA, Joanesburgo, 18 de fev, 2011. Disponível em:
<http://jornaldeangola.sapo.ao/15/0/multichoice_introduz_nova_tecnologia_para_beneficiar_assinantes_em_angola>. Acesso em 20 abr. 2009.

KAPLÚN, Gabriel. Entre mitos e desejos: desconstruir e reconstruir o desenvolvimento, a sociedade civil e a comunicação comunitária. In: PAIVA, Raquel (Org.). **O retorno da comunidade**: os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

KETTI, Zé. **Opinião de Nara**. Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 LP. Faixa 1 (2 min 39s).

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____.; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MALDONADO, Alberto Efendy. **Transmetodología de la investigación teórica em comunicación**. Análisis de la vertiente de Véron em América Latina. Quito: Ediciones CIESPAL, 2009.

_____.; VALAREZO, Alberto Pereira (Orgs.). **La investigación de la comunicación em América Latina**. Quito: Universidad Central Del Ecuador – Facultad de Comunicación Social, 2010. Publicación n. 2.

_____.; (Orgs.) et al. **Perspectivas metodológicas em comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

_____.; FERNÁNDEZ, Adrián Padilla (Orgs.). **Metodologias transformadoras**: tejiendo la red em comunicación, educacion, ciudadanía e integración em América Latina. Caracas, Venezuela: Universidad Nacional Experimental Simon Rodríguez, 2009.

MANIFESTO Companhia Brasileira do Cinema Barato. [S.l.] 11 de nov. 2008. Disponível em:
<<http://pauloejulio.blogspot.com/>>. Acesso em: dez. 2010.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. 203f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De la ciudad mediada a la ciudad virtual: transformaciones radicales en marcha. **Telos**, Madrid, n.44, p.15-21, 1996.

_____. Comunicação e Cidade: entre Meios e Medos. **Revista Novos Olhares**. São Paulo, n.1, jan./jun, 1998.

_____. **Ofício de cartógrafo: travessias latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. México: F.C.E, 2002.

_____. Razón Técnica y Razón política: espacios/tiempos no pensados. **Revista Latino Americana de Ciencias de la Comunicación**, p.22-37, jul./dec., 2004.

_____. Novas visibilidades políticas da cidade e visualidades narrativas da violência. **Revista Matrizes**. São Paulo, n.1, out., 2007.

_____. As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias. **Revista Matrizes**. São Paulo, n.2, abr., 2008.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____.; REY, German. **Os exercícios de ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MATA, Maria Cristina. De la cultura masiva a la cultura mediática. **Revista Diálogos de la comunicación**. Lima, p. 80-91, 1999.

MATTOS, Rômulo Costa. A “Aldeia do Mal”: o Morro da Favela e a construção social das favelas durante a primeira república. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

MELO, Cristina Teixeira Viera. Cidade dos Homens, a periferia no universo do visível. In: PRYSTON, Angela (Org.). **Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 58-77.

MELO, Dafne. **Ivana Bentes: o contraditório discurso da TV sobre a periferia**. Site Brasil de Fato. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>>. Acesso em: 01 dez. 2007.

MEMORIAL GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-237709,00.html>>. Acesso em: 13 mar. 2008.

MEMÓRIA GLOBO. **Central da Periferia**. [200-?]. Portal Globo – Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253057,00.html>> . Acesso em: 28 ago. 2010.

_____. **Fantástico**. [200-?]. Portal Globo – Memória Globo. Disponível em: <http://www.memoriaglobo.com/memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html>. Acesso em: 28 ago. 2010.

MERTEN, Luiz Carlos. Da ideia à tela. IN: DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luiz Carlos; FONSECA, Rodrigo. **Cinco mais cinco**: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

MORAES, Denis. **A batalha da mídia**: governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

OBSERVA POA. **História do bairro da restinga** [200-?]. Observatório da Cidade de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.observapoa.palegre.com.br/default.php?>. Acesso em: 03 out. 2010.

ONOFRE, Vitor. **Vivências e histórias e trabalho desenvolvido pelo AfroReggae**: Vigário Geral, Rio de Janeiro, [20 mar. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADILHA, José. À prova de cópias. **Revista Brasileiros**, n. 39, p. 76, out. 2010.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 127-142, 2007.

PÉRSIA, Mary. MV Bill rebate críticas e prepara “assalto” na Daslu. **Jornal Folha Online**, São Paulo, 05 jun. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61088.shtml>. Acesso em: dez. 2010.

PLATT, Damian; NEATE, Patrick. **Cultura é nossa arma**: AfroReggae nas favelas do Rio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

PORTODIGITAL. Disponível em: www.portodigital.org. Acesso em: 23 mar 2010.

PORTAL BEM PARANÁ. **Regina Casé celebra história do funk na Cidade de Deus**, 22 set. 2006. Disponível em: <http://www.bemparana.com.br/index.php?>. Acesso em: 21 mar. 2009.

PORTAL VIVA FAVELA. **Favela tem memória**. Disponível em: <http://www.favelatemmemoria.com.br>. Acesso em: 18 jul. 2008.

PROGRAMA GLOBO UNIVERSIDADE. [S.l.]: TV Globo, 2007. 1 DVD.

PRYSTHON, Ângela. Estudos culturais latino-americanos contemporâneos: periferia, subalternidade, diferença e hibridismo. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v. 42, n. 42, p. 81-87, 2002.

_____. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 21, p. 43- 50, ago. 2003.

_____. **Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo.** In: _____. (Org.). **Imagens da Cidade:** espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.254-269.

_____. ; CARREIRO, Rodrigo Octávio D´azevedo . Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura. **Revista Eco Pós.** Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 56-67, 2003.

RAHE, Nina. O nascimento do capitão. **Revista Bravo**, n. 158, p. 50-59, out. 2010.

REGINA Casé: porta-voz das comunidades. **Revista TAM Magazine**, ano 04, n. 45, p.22-29, nov./2007.

REVISTA DESAFIOS DO DESENVOLVIMENTO. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. n. 59, mar. 2010.

REVISTA BRAVO. **O Nascimento do Capitão**, n. 158, p.56, out. 2010.

RIBEIRO, Izakeline. A periferia está no centro. **Diário do nordeste**, 20 out. 2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=375586>>. Acesso em: 12 jul. 2008.

RIMAS, Washington. **Relatos do ex-trafficante que virou mediador de conflitos e ator de cinema.** Vigário Geral, Rio de Janeiro, [20 mar. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas.

RIO DE JANEIRO. Governo Estadual. **Censo das favelas.** 1948.

RIO DE JANEIRO. Governo Municipal. **Plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro.** Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/planoestrategico>>. Acesso em: 11 jan. 2008.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, n. 3, jul., 1963.

_____. **Deus e o diabo na terra do sol.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre (Ed.). **Guel Arraes:** um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

RODRIGUES. Adriano. A emergência dos campos sociais. In: REVAN, Raimundo Santana (Org.). **Reflexões sobre o mundo contemporâneo.** Teresina: UFPI, 2000.

ROTTI, Daniela. **A Comunicação do Grupo Cultural AfroReggae.** Rio de Janeiro, [19 mar. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.

SALLES, Marcelo. O cinema de Júlio e Paulo: da Cidade de Deus para o mundo. **Revista Caros Amigos**, São Paulo: Editora Casa Amarela, n. 158, mai. 2010.

SANTIAGO, Silvano. Apesar de independente, universal. In: _____. **Vale quanto pesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana**. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: 2008; São Paulo: Record, 2008.

_____.; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHI, Anqing. How access to urban potable water and sewerage connections affects child mortality. **Policy Research Working Paper**, n. WPS 2274, 2000. Finance Development Research Group World Bank.

SIMMEL, Georg. The Sociology of Sociability. In: FRISBY, D.; FEATHERSTONE, Mike. **Simmel on Culture**. London: Sage Publications, 1997. p. 120-130.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2006.

SOUTO MAIOR, Marcel. **Almanaque TV Globo**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

STOKES, C.J. A theory of slums. **Land Economics**. University of Wisconsin, Madison, USA, n. 38. p. 187-197, aug. 1962.

TELACRENTE: as notícias que até Deus dúvida. Disponível em: <www.telacrente.org>. Acesso em: 27 dez. 2009.

TROPA de elite 2: tudo o que você não viu no cinema. **Revista Super Interessante**, São Paulo: Editora Abril S/A, n. 284-A, 2010. Edição especial.

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. In: FERRARI, Florência et al (Orgs.). **Sexta Feira, 08**: periferia. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 19-29.

_____. **O Baile Funk Carioca**: festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Museu Nacional, 1987.

_____. **Central da Periferia** – texto de apresentação. [S.l.], 16 out. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>>. Acesso em: 09 jun. 2007. Blog: Overmundo.

_____. **Isso é Calypso** : ou A Lua Não Me Traiu. [S.l.], 17 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/isso-e-calypso-ou-a-lua-nao-me-traiu>>. Acesso em: 20 dez. 2009. Blog: Overmundo,

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Editora Ática, 1996.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZALUAR, Alba. Cidade de Deus e o condomínio do diabo. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1153>>. Acesso em: 03 out. 2009.

_____.; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

APÊNDICE A – SERIADO *O BOM JEITINHO BRASILEIRO* E CANAL FUTURA

- *O Bom Jeitinho Brasileiro*: estreou no Canal Futura em 24 de maio de 2006. Produzida pela empresa Filmes do Serro, a série idealizada por Antonio de Andrade, teve consultoria do antropólogo Roberto Da Matta e, como argumento, a desconstrução do mito “jeitinho brasileiro”, associado à malandragem e às pequenas corrupções cotidianas, apontadas como características do povo brasileiro.

Desta forma, em 2006, o seriado mostrou em 13 episódios (cada um com 30 minutos de duração), como pessoas pobres utilizavam o lado ‘bom’ desse jeitinho, vinculando-o à capacidade de improvisação, à criatividade, à determinação, à solidariedade, à perseverança e ao empreendedorismo. Os entrevistados eram pessoas que “davam seu jeito” para viver dignamente, apesar das dificuldades, pois todos eram pobres e moravam em lugares distantes do centro financeiro, cultural ou comercial das cidades — não necessariamente em favelas, mas frequentemente em subúrbios.

A produção teve ainda mais duas temporadas, exibidas em 2007 e 2008, no mesmo horário na grade e com o mesmo tempo de duração para os episódios. Para a preparação da temporada de 2008, que estreou no dia 08 de outubro, as pesquisadoras da empresa 4 Ventos Comunicação, Beth Formaggini e Poliana Paiva, divulgaram no portal Overmundo, um comunicado sobre a pesquisa de personagens para o programa. Os interessados em indicar estes personagens, deviam enviar os dados ou ainda gravar pequenas entrevistas, mostrando a casa, o local de trabalho e alguma situação de rotina da vida dos participantes. Aqueles que enviassem DVD’s, cujas histórias emplacassem, receberiam um cachê de R\$ 200 reais da produtora Filmes do Serro. As pesquisadoras informavam que os interessados em ajudar, deveriam enviar e-mail para receberem uma pauta da entrevista. A preferência era por pessoas das regiões Centro-Oeste, Sul e Norte.

É possível classificar este programa no gênero “periferia criativa”, muito embora o tom seja bastante diferente do projeto de *Central da Periferia*. Aliás, Roberto Da Matta fez questão de afirmar que não se tratava de nenhum “elogio à pobreza”.

- Canal Futura: resultou da iniciativa de quinze grupos empresariais privados. Implementado pela Fundação Roberto Marinho, afirma ter como princípios educativos que orientam sua programação: a ética, o incentivo ao espírito comunitário e ao espírito empreendedor e à valorização cultural. É transmitido pela Net (TV a cabo), Sky Direct to Home (DTH) – que fazem parte dos investimentos da empresa Globo Comunicação e Participações –, e parabólicas convencionais, com 24 horas de exibição.

O canal também dispõe de um *site*: www.futura.org.br, no qual disponibiliza informações sobre sua proposta, seus parceiros, sua programação e sobre projetos especiais vinculados a questões sociais, dentre outros assuntos.

APÊNDICE B – “FALCÃO” – MENINOS DO TRÁFICO

A exibição do documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* foi amplamente repercutida dentro da programação da TV Globo. Fora da TV causou polêmica entre os críticos da mídia, o fato de ter sido esta emissora o veículo escolhido por MV Bill e por Celso Athaide, coordenadores da Central Única das Favelas (CUFA), para expor a questão e o material. Mas, a exibição na Rede Globo foi justificada por MV Bill como uma estratégia de ampliação da visibilidade a um público que não iria ter acesso ao material se ele fosse restrito às salas de cinema, por exemplo.

Os depoimentos dos “falcões” (na gíria do tráfico, meninos responsáveis por vigiar a favela e avisarem os traficantes sobre a chegada da polícia), dos traficantes e a autorização para as filmagens foram atribuídos ao prestígio de MV Bill no movimento *hip hop* – prestígio esse, que não sabemos se permaneceu inabalável depois que o *rapper* estreou como ator, na versão 2010 da novela *Malhação ID* [de identidade], voltada ao público adolescente.

Ao longo de seis anos de trabalho, os cinegrafistas Miguel Vassy e Rodrigo Veras, do núcleo audiovisual da CUFA, realizaram 217 horas de gravação, entregues em 130 fitas aos coordenadores de produção e redação do Fantástico, responsáveis pela edição do material final para a TV, com 58 minutos de duração.



Figura 10: Cenas do documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006).
Fonte: Documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006).

Segundo declaração dos autores, uma das condições que eles colocaram aos editores foi a de que não fossem realizados cortes ou edições “espetaculares”, os quais poderiam comprometer o lado humano dos 214 jovens entrevistados, conforme afirmou MV Bill, no documentário:

Não estou mostrando de uma forma *glamourizada*, que as pessoas vão assistir pra aplaudir, pra achar que é tudo bonito, tudo belo. Acho que eu

estou tentando dar a visão de um problema. E tendo como problema, eu acho que ele precisa ser mostrado.

Dos 17 “falcões”, somente um estava vivo no dia em que o documentário foi ao ar. No domingo seguinte, esse jovem, que manifestava o sonho de ser artista de circo, estava no programa Domingão do Faustão, recebendo de “presente” a oportunidade de ingressar no circo do ator Marcos Frota.

Apesar das respostas de MV Bill às críticas sobre o veículo escolhido para difusão do documentário, resistiu o questionamento sobre por que razão o material não foi editado pela própria CUFA, dentro de seu núcleo de audiovisual, onde há um investimento contínuo e consolidado na formação de profissionais, na infraestrutura física e na aquisição de equipamentos, justamente para viabilizar as produções realizadas por autores das favelas.

Depois da discussão em torno do veículo escolhido para exibição do documentário, houve outra, relacionada ao lançamento do livro homônimo na loja de alto luxo Daslu, em São Paulo, quando os diretores de *Falcão* foram novamente acusados de estarem “vendidos” aos que estão no topo do sistema de poder.

MV Bill, em entrevista concedida em junho de 2006 à jornalista Mary Pérsia, do jornal Folha *Online*, respondeu às críticas: "eu quis ir à Daslu. Ninguém me convidou. É o templo do consumo, onde está o dinheiro. Fui dizer: 'ou vocês ajudam a mudar essa realidade, ou serão vítimas dela.'"

APÊNDICE C – CRIMINALIZAÇÃO E LIBERAÇÃO DO *FUNK*

No início de 2008, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro aprovou o Projeto de Lei proposto pelo deputado cassado e ex-chefe da Polícia Civil, Álvaro Lins, que criminalizava o *funk* e estabelecia uma série de regras para sua realização. O cumprimento de tais regras exigia condições inviáveis à realização dos bailes populares, sendo possível somente serem atendidas pelos clubes frequentados pela classe média. Isso favoreceu uma nova onda de criminalização do *funk*.

A realização de bailes “clandestinos” estimulou a execução dos “proibidões” (*funks* que exaltam a criminalidade, principalmente as figuras do tráfico). Em favelas ocupadas pela polícia através das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), como Cidade de Deus e Morro Santa Marta, o *funk* foi proibido, gerando reações por parte de organizações como a Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFUNK).

Em sessão realizada no dia 25 de agosto de 2009, mais de 600 pessoas participaram de audiência pública que discutia a revogação da Lei proibitiva de 2008 e propunha a votação de um projeto, de autoria do deputado estadual Marcelo Freixo (PSOL), reconhecendo o *funk* como manifestação cultural. No dia 1º de setembro de 2009, a Assembleia Legislativa aprovou o Projeto de Lei (PL) Nº 1.671/08 – tornando oficialmente o *funk* uma manifestação cultural – e o PL Nº 1.983/09, que revogava a Lei Nº 5265/08, até então utilizada para reprimi-lo.

ANEXO A – CRESCIMENTO DAS POPULAÇÕES EM ÁREA DE FAVELA NO MUNDO (MILHARES)

Região ou Área	1990	1995	2000	2005	2007	2010
Regiões de Desenvolvimento	656.739	718.114	766.762	795.739	806.910	827.690
Norte da África	19.731	18.471	14.729	10.708	11.142	11.836
África Subsaariana	102.588	123.210	144.683	169.515	181.030	199.540
América latina e Caribe	105.740	111.063	115.192	110.105	110.554	110.763
Leste Asiático	159.754	177.063	192.265	195.463	194.020	189.621
Sul da Ásia	180.449	190.276	194.009	192.041	191.735	190.748
Sudoeste Asiático	69.029	76.079	81.942	84.013	83.726	88.912
Leste da Ásia	19.068	21.402	23.481	33.388	34.179	35.713
Oceania	379	421	462	505	524	556

PROPORÇÃO DA POPULAÇÃO URBANA VIVENDO EM FAVELAS (%)						
Região ou Área	1990	1995	2000	2005	2007	2010
Regiões de Desenvolvimento	46,1	42,8	39,3	35,7	34,3	32,7
Norte da África	34,4	28,3	20,3	13,4	13,4	13,3
África Subsaariana	70	67,6	65	63	62,4	61,7
América latina e Caribe	33,7	31,5	29,2	25,5	24,7	23,5
Leste Asiático	43,7	40,6	37,4	33	31,1	28,2
Sul da Ásia	57,2	51,6	45,8	40	38	35
Sudoeste Asiático	49,5	44,8	39,6	34,2	31,9	31
Leste da Ásia	22,5	21,6	20,6	25,8	25,2	24,6
Oceania	24,1	24,1	24,1	24,1	24,1	24,1

Fonte: UN-Habitat. Disponível em: www.unhabitat.org. Acesso: em 2010.

ANEXO B – COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO

MANIFESTO COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO

Terça-feira, 11 de novembro de 2008.

Os latifundiários do audiovisual brasileiro, que durante anos, ditaram uma fórmula milionária e excludente, cultivando um sistema que só eles através de mamatas patrocinadas pela máquina governamental, transformaram não só o cinema e televisão, mas sim todo o audiovisual, em um clube fechado onde só os filhos da elite, os abastados podiam frequentar, vem mudando radicalmente.

Hoje, o audiovisual tendo em vista o novo modelo de plataforma que o mundo desenvolveu, continua aperfeiçoando, e que o Brasil, antenado com essa nova tecnologia, vem desenvolvendo, para que aqueles rejeitados, enfeitados, os filhos dos guetos, das favelas e das periferias, pudessem ter a oportunidade de expor sua visão, através de um novo sistema barato de captação de imagens.

Fazendo com que um movimento de realizadores do audiovisual se unissem para concretizar a COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO (CBCB), mais que uma simples produtora, uma realizadora dos anseios populares, que os poderosos, sempre mostraram sob seu domínio e ponto de vista. Vem hoje mostrar que o povo é mais que um simples personagem e sim um realizador de audiovisual de qualidade indiscutível e que se não for superior a dos antigos reis do audiovisual arcaico, da era dos dinossauros, pelo menos mostra uma criatividade a toda prova, de cineastas atores e técnicos escondidos em lugares onde a política audiovisual não descobriu. O CBCB também trabalhara para difundir um audiovisual de qualidade, mas, sem transformar a produção em uma epopéia de milhões.

Onde o produto final, realizado através de meios simples e acessíveis, digitais ou não, para qualquer pessoa que queira transformar suas ideias em produto audiovisual. A distribuição, entrave primordial, para aqueles que cerceiam os realizadores pobres, fazendo também não chegar ao público obras populares, transforma em trincheira, para quem exhibe, continuar exibindo e quem não exhibe, continuar no anonimato sem ter visualização de seu trabalho, será quebrado. Através de uma distribuição democrática, popular e livre de acesso fácil, através da internet, cineclubes, bancas de jornais, reembolso postal, camelôs, exibição em escolas, fabricas, presídios, entidades religiosas, ongs, associações, venda direta ao

publico, salas de exposições digitais ou em qualquer outro meio, existente ou a ser criado, de acesso fácil, barato e popular. Nossa meta é que, não necessariamente só aqueles que trabalham com audiovisual façam filme, mas sim, qualquer pessoa sendo artista plástico, pintor, escultor, intelectual, professor, artistas, políticos, trabalhadores autônomos, profissionais liberais, médicos, advogados, portadores de necessidades especiais, garis, pedreiros, motoristas, donas de casa, desocupados, crianças, jovens, adultos, idôneos, de qualquer raça, cor, credo, conotação sexual, enfim, que todos possam expressar sem nenhuma censura, pré ou pós definida, de seus anseios, sonhos e reflexões, através da COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO - CBCB.

Não iremos revolucionar, nem mudar o mundo, mas podemos mostrá-lo, através de uma nova ótica.

Os mandamentos da CBCB

- 1 – Um roteiro de qualidade
- 2 – Não se prender a fórmulas preconcebidas
- 3 – Criatividade na captação de imagens
- 4 – Filmar com qualquer tipo de console
- 5 – Todos serem multiplicadores
- 6 – Nenhum tema ser tabu
- 7 – Todos fazerem tudo
- 8 – Parcerias
- 9 – Não alugar equipamento, inventar
- 10 – Distribuição barata e popular

Assinam este manifesto:

Marcelo Yuka, Leandro Firmino da Hora, Kátia Lund, Paulo Lins, Cavi Borges, Julio Pecky, Renato Martins, Perfeito Fortuna, Marcio Grafite, Pablo Cunha, Paulo Pons, José Antonio da Silva, Paulo Silva, Carlos Jasmim, Slow, Michel Messer, Mariana Vitarelli, Virginia Corsini, Natalia Lage.

Instituições que apóiam este manifesto:

Cinema Nosso (antiga Nós do Cinema), Cavídeo, Boca de Filme, Cine Guandu, cine clube Mate com Angu, Circo Voador, Fundação Progresso.

Observação: Todos os textos acima transcritos se mantiveram iguais aos originais, conforme estão disponíveis no *site*, não sofrendo alteração em seus aspectos gramaticais.

Fontes: Blog dos cineastas Paulo Silva e Júlio Pecky. Disponível em: <<http://pauloejulio.blogspot.com/>>. Acesso em: dez. 2010.

ANEXO C – COPRODUÇÕES GLOBO FILMES

A relação dos filmes que tiveram participação da marca Globo Filmes na coprodução, desde sua criação em 1998, revela o envolvimento da empresa em projetos relacionados às mais diversas temáticas, capitaneados por diretores ligados ao chamado “cinemão”, responsáveis por grandes produções, e também por diretores ligados a uma cena mais independente e alternativa, conforme trecho retirado do Portal Globo Filmes:

A Globo Filmes figura em todo o ranking dos dez filmes mais assistidos da Retomada, encabeçado pelo sucesso de *Tropa de Elite 2*, filme brasileiro mais visto de todos os tempos com mais de 11 milhões de espectadores, *Se Eu Fosse Você 2*, *2 Filhos de Francisco*, *Carandiru*, *Nosso Lar*, *Se Eu Fosse Você*, *Chico Xavier*, *Cidade de Deus* – com quatro indicações ao Oscar –, *Lisbela e o Prisioneiro* e *Cazuza - O Tempo Não Pára*. Todos ultrapassaram a marca de três milhões de espectadores. Juntos, eles levaram mais de 47 milhões de pessoas às salas de exibição. Isto é o resultado da soma dos melhores talentos e do empenho de esforços pela criação, desenvolvimento e valorização do cinema nacional.

A observação dos títulos registrados entre as mais de cem coproduções relacionadas a seguir, em ordem decrescente, também demonstra o quanto a distribuição ainda é um ponto limitante para as obras que não se associam a grandes empresas.

ANO 2010

Nosso Lar (Wagner de Assis)

SINOPSE: Quando o bem sucedido médico André Luiz morre, ele é levado para a cidade espiritual *Nosso Lar*. Lá, André estabelece novas alianças, mas tem que enfrentar a si mesmo: um homem que se traiu com comportamentos autodestrutivos durante sua vida na Terra. A partir desse momento, André precisará aceitar sua morte e a vida em outra dimensão.

5 X Favela Agora por Nós Mesmos (Manaíra Carneiro & Wagner Novais, Rodrigo Felha & Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luc)

SINOPSE: Um filme em cinco episódios escrito, dirigido e realizado por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro e produzido por Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães. Os temas dos episódios tratam sempre do convívio humano e social em cada comunidade abordada. Eles falam de ética e educação, amizade e amor, solidariedade e

tolerância, família e comunidade, sem ignorar a violência e as dificuldades cotidianas de que sofrem seus moradores.

400 contra 1 (Caco Souza)

SINOPSE: O filme conta a história de William da Silva Lima, único sobrevivente do grupo que fundou o Comando Vermelho no final dos anos de 1970. Sua convivência com os presos políticos incursos sob a mesma Lei de Segurança Nacional; sua liderança no presídio de Ilha Grande durante o surgimento do grupo que criou um tipo de conduta inédito nos presídios brasileiros, a atuação deste grupo nas ruas do Rio de Janeiro no início dos anos oitenta, quando infernizaram a vida da polícia carioca fazendo ousados assaltos; e a surpreendente história de amor entre William e Tereza. A narrativa entrelaça seus conflitos íntimos às fugas e assaltos espetaculares.

O Bem Amado (Guel Arraes)

SINOPSE: Baseado na obra de Dias Gomes, *O Bem Amado* conta a história de Odorico Paraguaçu, o prefeito que tem como principal objetivo conseguir um defunto para inaugurar a sua grande obra, o cemitério da cidade de Sucupira. O dia a dia entre o apoio das irmãs Cajazeiras e a oposição ferrenha do jornaleco da cidade, apimentada pela inclusão de personagens inesquecíveis como Zeca Diabo, um cangaceiro matador e Ernesto, o moribundo que não more, é uma sátira divertidíssima da elite brasileira.

ANO 2009

Quincas Berro D'água (Sérgio Machado)

SINOPSE: Aos 50 anos, Joaquim Soares da Cunha - funcionário público exemplar, bom pai e bom esposo - resolve chutar as velhas regras e princípios. Sem nenhuma explicação deixa a família e se muda para uma pocilga no Tabuão, para cair na farra, transformando-se em *Quincas Berro D'Água* - cachaceiro-mor de Salvador, embaixador das gafieiras e patriarca da zona do baixo meretrício. Um dia, Quincas é achado morto em seu quarto. A família tenta apagar da memória os anos de loucura, dando a ele um enterro decente. Mas o plano se frustra. Martim, Pastinha, Curió e Pé de Vento, velhos amigos, aparecem no velório e inconformados com a morte do companheiro resolvem levá-lo para uma farra final. Depois de muita confusão durante idas e vindas em candomblés, ladeiras e puteiros de Salvador. Eles

acabam colhidos por um temporal, no meio do mar. Envolvido em farrapos e curtindo sua última bebedeira, Quincas se atira do barco, para ter, em sua segunda morte, o enterro que sempre quis.

Chico Xavier (Daniel Filho)

SINOPSE: *Chico Xavier* é uma adaptação para o cinema que descreve a trajetória do médium Chico Xavier, que viveu 92 anos desta vida terrena desenvolvendo importante atividade mediúnica e filantrópica. Vida conturbada, com lutas e amor. Seus mais de 400 livros psicografados consolaram os vivos, pregaram a paz e estimularam caridade. Fenômeno? Fraude? Os Espíritos existem? Para os admiradores mais fervorosos, foi um santo. Para os descrentes, no mínimo, um personagem intrigante.

Lula, o filho do Brasil (Fábio Barreto)

SINOPSE: O filme conta a trajetória pessoal de Lula, desde seu nascimento em 1945, quando, no sertão pernambucano, Dona Lindu , uma mulher simples e de fortes valores morais, dá à luz o seu sétimo filho, Luiz Inácio da Silva, e enfrenta o abandono do marido e as dificuldades de criar seus filhos sozinha na “cidade grande”. Em 1980, Lula se torna o maior líder sindical do país e emerge como uma força política renovadora. Uma vida marcada por dificuldades, perdas e uma notável capacidade de superação. *Lula, o Filho do Brasil* conta a saga da família Silva, uma saga igual à de tantas outras famílias Silva do Brasil.

Xuxa em o mistério de Feiurinha (Tisuka Yamasaki)

SINOPSE: O filme retrata o dia em que as mais famosas princesas dos Contos de Fadas se juntaram para salvar uma historinha esquecida pelas crianças. Baseado no livro “O Fantástico Mistério de Feiurinha”, de Pedro Bandeira, *Xuxa e o Mistério de Feiurinha* é um filme infantil que mistura mundo real e fantasia, sonho e determinação, com um final surpreendente até mesmo para os contos de fada. O filme acompanha a luta de personagens de histórias infantis, hoje adultas, que se unem para resgatar a fábula de Feiurinha, uma linda princesa, com um nome estranho que só faz sentido para quem conhece sua história. O problema é que a história de Feiurinha, tão maravilhosa quanto as outras grandes fábulas infantis, foi esquecida por crianças e adultos. Cinderela, vivida por Xuxa Meneghel, reúne outras personagens de contos de fadas, como a Bela Adormecida; Rapunzel; Chapeuzinho Vermelho; a Bela da Fera e Branca de Neve, e vão ao encontro do escritor que guarda,

perdida num caderninho, a história de Feiurinha. Elas querem trazer Feiurinha de volta ao universo infantil.

Besouro (João Daniel Tikhomirow)

SINOPSE: Besouro foi o maior capoeirista de todos os tempos. Um menino que, ao se identificar com o inseto que desafia as leis da física, desafia ele mesmo as leis do preconceito e da opressão, transformando-se num herói. *Besouro* é um filme de aventura, ação, misticismo e paixão.

“Alô, Alô, Terezinha!” (Nelson Hoineff)

SINOPSE: *Alô, Alô, Terezinha!* é um documentário de longa-metragem sobre o maior fenômeno de comunicação do país. Politicamente incorreto, radical, renovador, Chacrinha mudou para sempre a televisão brasileira e expressou um Brasil que estava em torno dela, mas não era percebido. O documentário narra a grande aventura de Abelardo Barbosa através da ótica do apresentador. Reúne os núcleos de sua constelação – chacetes, calouros e artistas que passaram por seus programas – para identificar suas individualidades e suas emoções.

Salve Geral (Sérgio Rezende)

SINOPSE: Dia das Mães de 2006 e a cidade de São Paulo está sitiada. Ataques a delegacias de polícia, ônibus incendiados, ameaças a shoppings, metrô e aeroportos. Quem lidera a ação é o Comando, poderosa organização criminosa. No meio do caos está a viúva Lúcia, mulher simples de classe média, que tem uma missão: tirar o filho adolescente, Rafael, da cadeia que foi preso por ter se envolvido num incidente que acabou em um assassinato. Nas visitas ao filho na penitenciária, Lúcia conhece Ruiva, advogada do Professor, líder do Comando. A empatia entre as duas é imediata e Ruiva passa a usar Lúcia em algumas missões ligadas à sua organização. Lúcia precisa de dinheiro e por isso aceita os desafios, no limite entre a legalidade e o crime. Paralelamente, o Comando vive uma acirrada luta interna de poder e ao mesmo tempo enfrenta o inimigo comum: o sistema penitenciário. A crise entre prisioneiros e o sistema carcerário se agrava e, numa demonstração de força, o governo transfere de uma só vez centenas de presos de alta periculosidade para presídios de segurança máxima do interior do Estado. A reação é imediata. O Comando envia seu código: Salve Geral. Inspirado em fatos reais, *Salve Geral* conta uma história de ficção das mulheres por trás do Comando e mostra que quando a lei e a ética são questionadas, o que impera é a força.

Os Normais 2 – A noite mais maluca de todas (José Alvarenga)

SINOPSE: Engana-se quem pensava que a saga de Rui e Vani havia chegado ao fim. Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres revivem os marcantes personagens em *Os Normais 2*. Assim como na série da TV Globo e na primeira versão para o cinema, o longa-metragem, uma produção da Globo Filmes, é garantia de muitas gargalhadas, já que o casal decide dar uma apimentada na relação e parte em busca de alguém que tope embarcar nesta aventura. Danielle Winits, Drica Moraes, Cláudia Raia, Daniele Suzuki, Mayana Neiva, Alinne Moraes e Daniel Dantas completam o elenco principal do filme.

Tempos de Paz (Daniel Filho)

SINOPSE: O Brasil estreita suas relações com os EUA e sofre fortes influências democráticas após o fim da 2ª Guerra Mundial. Durante anos, centenas de pessoas foram presas e torturadas pelo regime de Vargas. Mas, com a pressão externa, vários presos políticos ganham a liberdade. Segismundo é um ex-oficial da polícia política do governo Vargas, um extorturador frio. Mas, por ironia do destino o fim da Guerra é o que tira sua paz, pois teme vingança de seus ex-prisioneiros. Hoje, ele é chefe da imigração na Alfândega do Rio de Janeiro e tem a missão de evitar a entrada de nazistas. Estrangeiros são interrogados por ele, e na menor suspeita, mandados de volta para casa. Foi exatamente o que aconteceu com o ex-ator polonês Clausewitz, confundido com um nazista e que agora, terá que usar todo o seu talento de ator para convencer que não é um seguidor de Hitler. Em tempos de paz, a única arma que resta a Clausewitz é o poder do teatro de mexer com os sentimentos das pessoas. Ou o que sobrou deles, depois da guerra.

A mulher Invisível (Claudio Torres)

SINOPSE: Pedro acreditava no casamento, mas foi abandonado pela mulher, que fugiu grávida de um alemão milionário. Três meses de depressão e isolamento depois, Pedro ouve batidas na sua porta. É a mulher mais linda do mundo segurando uma xícara de chá: Amanda, sua vizinha. Pedro a convida para entrar e se apaixona por aquela mulher carinhosa, sensível, inteligente, uma amante ardente que faz faxina e gosta de futebol. Amanda só tem um único defeito: ela não existe.

Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei (Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal)

SINOPSE: Em uma época de talentos eternos e revolucionários, Wilson Simonal brilhou como ninguém e inovou como poucos. Juntando qualidade, carisma, simpatia, suíngue, charme, sensualidade e muito talento, ele se tornou a sensação do Brasil e ainda conquistou o público internacional. De repente tudo acabou. Boatos, acusações, mistérios, patrulhas e perseguições. O que aconteceu com Wilson Simonal? *Simonal - Ninguém Sabe o Duro que Dei* traça a trajetória impressionante do ex-cabo de exército, que reinou soberano e acabou condenado ao ostracismo por um delito que jurava inocência. Através de depoimentos de amigos, inimigos e, principalmente, de imagens das exuberantes performances do grande artista, o filme mostra também as respostas que nunca apareceram. Simonal era informante da ditadura? Era favorável aos militares? Ou seu maior crime foi ser negro, milionário, símbolo sexual num país e numa época em que existia muito racismo?

Divã (José Alvarenga Jr.)

SINOPSE: Conta a história de Mercedes, uma mulher de 40 anos, que vive às voltas com as alegrias e desafios da sociedade contemporânea. Casada e mãe de dois filhos, Mercedes decide, mesmo sem saber bem o porquê, procurar um psicanalista. E, assim, o que antes era apenas uma curiosidade, se transforma em uma experiência devastadora que provoca uma série de mudanças em sua vida cotidiana. No divã, Mercedes questiona o seu casamento, a realização profissional e seu poder de sedução. As revelações de Mercedes para o analista, assim como as conversas com a melhor amiga, Mônica, dão novo rumo à vida de Mercedes que a princípio parecia boa, estável, mas sem grandes emoções. É só o princípio de uma grande transformação.

ANO 2008

Surfe Adventures 2 (Roberto Moura)

SINOPSE: Um 'road-movie' em volta do planeta na companhia dos melhores surfistas do mundo. Viaje com o campeão mundial de longboard Phil Razjman e Marcelo Trekinho pelo oeste da Austrália e suas ondas fantásticas, ou suba no trem para o Peru, das ruínas de Machu Picchu até os intermináveis tubos do norte com Bruno Santos e Fábio 'Fabuloso' Gouveia. O *Surf Adventures* esteve no paradisíaco Tahiti e no gelado Chile para registrar os tubos mais temidos do circuito mundial de surfe profissional e filmou sessões memoráveis dos top 45 do

mundo. A nova geração brasileira aterrissa vôos enlouquecidos no México, acompanhados de Marcos Sifu. Também veja o fenômeno da Pororoca do Rio Araguari, no coração do Brasil sendo domado por Danilo Grilo e seus amigos e uma Kombi psicodélica roda a estrada Rio-Santos em busca das melhores ondas que se escondem atrás de suas curvas. Tudo isso embalado por uma trilha sonora variada e surpreendente que vai dos pernambucanos Mombojó ao eterno Bob Marley.

Verônica (Maurício Farias)

SINOPSE: Após vinte anos dando aulas na rede municipal de ensino, exausta e sem paciência, Verônica não consegue mais nem se encantar com os alunos – como no início da profissão. Um dia, na escola em que trabalha, Verônica percebe que ninguém veio buscar Leandro, de oito anos, e decide levar o menino até sua casa, mas ao chegar na favela, descobre que traficantes mataram seus pais e estão atrás dele. Sem coragem de deixá-lo à própria sorte, Verônica foge com o menino, mas sente que, quanto mais foge, mais penetra num mundo próximo da sua realidade - mas imensamente distante do que deseja! No entanto, ao tentar superar sua resistência e ao tentar conquistar a confiança de Leandro, Verônica encontra uma nova maneira de viver.

Se Eu Fosse Você 2 (Daniel Filho)

SINOPSE: *Se Eu Fosse Você 2* acontece alguns anos após a primeira experiência de troca de corpos. Cláudio (Tony Ramos) e Helena (Gloria Pires) resolvem se separar e para piorar a situação descobrem que Bia (Isabelle Drummond), agora com 18 anos, vai se casar – e que serão avós. Em meio a essa crise, trocam novamente de corpos.

Romance (Guel Arraes)

SINOPSE: Diretor e ator de teatro, Pedro (Wagner Moura) se apaixona por Ana (Letícia Sabatella), atriz com quem contracena na peça “Tristão e Isolda”. Nos bastidores da peça, o casal esbarra nos obstáculos do amor contemporâneo: paixão, ciúme, rotina. É possível um amor recíproco feliz? Antes de chegar a uma conclusão, Pedro e Ana terão sua trajetória afetada pela carreira dela _ que passa a fazer sucesso na TV _ impulsionada pela empresária Fernanda (Andréa Beltrão). O novo cenário deixa espaço para a entrada em cena de Orlando/José de Arimatéia (Vladimir Brichta) No papel de um ator, ele estrelará com Ana um especial de TV e, mais importante, dividirá o seu coração.

Orquestra dos Meninos (Paulo Thiago)

SINOPSE: O filme conta a história real de Mozart Vieira, que desde cedo sentia forte vocação para música. Imbuído deste sentimento, Mozart encontra na música, a saída para sua ação artística social criando a Orquestra dos Meninos, apesar da grave seca que assola o nordeste. Sua Fundação ganha grande repercussão o que desperta o ódio dos coronéis locais. Surgem ameaças e ataques. A sede da Fundação é invadida e o menino Erinaldo é sequestrado, caso que acaba transformando-se em escândalo nacional, mas o delegado da cidade de Olinda afirma que foi armado por Mozart para promover sua Orquestra. Um movimento de artistas liderados por Ivan Lins, Fagner, Gilberto Gil e outros faz um abaixo-assinado a favor de Mozart e através de ação na Justiça, a Orquestra recupera o prédio da Fundação. O maestro e sua Orquestra voltam a São Caetano nos braços da multidão e tocam na praça da cidade.

Última Parada 174 (Bruno Barreto)

SINOPSE: *Última Parada 174* conta a história de Sandro do Nascimento, um garoto que adorava cantar rap, beijar, admirar o Cristo Redentor e tinha o sonho de conhecer Copacabana. Depois de ver a mãe ser assassinada, Sandro vai morar na casa da tia, de onde acaba fugindo e virando menor de rua. O filme conta ainda a saga de Marisa, uma mãe em busca do filho roubado ainda bebê pelo chefe do tráfico da comunidade onde morava. As histórias se entrecruzam e culminam no episódio do ônibus da linha 174. No dia 12 de junho de 2000, Sandro manteve um grupo de reféns por horas dentro do ônibus em frente ao Parque Lage, no bairro de classe média do Jardim Botânico. Uma grande operação da polícia foi montada. O resultado foram dois mortos, sendo um deles o próprio Sandro.

A Guerra dos Rocha (Jorge Fernando)

SINOPSE: *A Guerra dos Rocha* é um filme sobre a simpática e desastrada velhinha Dina Rocha e seus três filhos adultos - Marcos Vinicius, César e Marcelo – que vivem em pé de guerra sobre quem deve ficar com a mãe. Durante uma das muitas batalhas familiares, Dona Dina some e quando os filhos percebem a ausência da mãe, parece que já é tarde demais. No IML, os filhos recebem a trágica notícia de que dera entrada uma velhinha atropelada por um ônibus cuja descrição é igual a de sua mãe. Enquanto os irmãos preparam o velório, eles mal poderiam imaginar que na verdade a mãe fora seqüestrada por dois desastrados e divertidos ladrões na casa ao lado junto com sua amiga Nonô.

Casa da Mãe Joana (Hugo Carvana)

SINOPSE: *Casa da Mãe Joana* é uma comédia de Hugo Carvana, que traz um grande elenco em uma série de situações inusitadas com uma boa dose de suspense. O filme conta a história de três amigos de longa data que dividem um amplo e velho apartamento de classe média. Com personalidades completamente diferentes, eles só concordam no estilo de vida festivo. Agora, todos serão despejados em breve caso não paguem a hipoteca do apartamento. ‘Quebrados’ financeiramente, só têm duas opções para resolver o problema: voltar a trabalhar ou participar do golpe a uma joalheria.

Os desafinados (Walter Lima Jr.)

SINOPSE: Ao ouvir no rádio que a cantora brasileira Gloria Baker havia morrido num acidente de carro na Itália, o cineasta Dico resolve fazer um documentário sobre o quarteto de bossa nova Os Desafinados, formado por amigos seus de juventude e do qual Gloria participara como cantora. Para isso, Dico reúne os sobreviventes do grupo numa boate de Copacabana, onde eles costumavam se encontrar nos anos 60. Da memória deles e das imagens em preto e branco feitas por Dico na época, ressurge a história do pianista Joaquim (Quin), do saxofonista Davi, do baixista Geraldo e do baterista PC.

Era uma vez ... (Breno Silveira)

SINOPSE: *Era uma vez...* conta a história de um amor verdadeiro entre uma menina rica do asfalto e um rapaz do morro. Vizinhos em realidades diferentes, Dé e Nina se conhecem em campo neutro, a Praia de Ipanema, e acabam se apaixonando profundamente. Para ele, é o primeiro amor e à primeira vista. Para ela, a descoberta de uma pureza e uma sensibilidade raras. Juntos, os dois experimentam as alegrias, emoções e dificuldades de viver um amor tão grande quanto improvável para uma sociedade que alimenta preconceitos velados.

O Guerreiro Didi e a Ninja Lili (Marcus Figueiredo)

SINOPSE: A história se passa no início do século vinte. Lili é a filha de um jovem oficial europeu convocado para a guerra. Um Mestre oriental fica responsável pela educação dela, principalmente na milenar arte que deu origem aos ninjas. O Mestre recebe uma carta comunicando o desaparecimento do pai de Lili na frente de batalha. Ele, então, manda Lili de volta para a Europa para ser criada por sua única parenta viva, Morgana, sua milionária tia

materna que odeia crianças. Ele resolve enviar um guardião para a menina e conta com um voluntário para a missão: Didi. Entretanto, o trapalhão tem uma forma “peculiar” de utilizar seu treinamento ninja, o que não raramente resulta em confusões.

Bodas de Papel (André Sturm)

SINOPSE: Candeias é uma pequena cidade do interior, ao lado de um belo rio. Há três anos o governo decidiu construir uma represa e decidiu evacuar a cidade que seria inundada pelas águas. Hoje, três anos depois, o governo desistiu da represa e os habitantes de Candeias começam a retornar. Nina é uma mulher de seus 35 anos, que mora em São Paulo. Ao ler no jornal que Candeias volta a ser habitada, decide ir para a cidade onde passava suas férias na infância e decide reformar vagarosamente o Hotel que pertencera a seu avô. Nessa nova trajetória, Nina conhece Miguel, um arquiteto argentino que vive em São Paulo há cerca de 4 anos e que foi contratado por uma velha moradora de Candeias, para reformar sua casa. Miguel e Nina se conhecem nessa cidade que não deveria existir. Apaixonam-se e vivem essa paixão. Mas a vida é cheia de surpresas e reviravoltas. O filme é um drama de amor. Que fala de sentimentos profundos e universais: amor, carinho, nostalgia, perda, insegurança, paixão.

Chega de Saudade (Laís Bodanzky)

SINOPSE: *Chega de Saudade* conta numa única noite várias histórias vividas pelos frequentadores de um salão de baile. Com muita música e dança, os acontecimentos fazem o espectador se sentir dentro da vida pulsante do baile.

Polaroides Urbanas (Miguel Falabella)

SINOPSE: Comédia de costumes repleta de situações e personagens que fazem parte do cotidiano: uma dona de casa entediada, sua irmã gêmea deslumbrada, uma psicanalista que não sabe ser mãe, uma garota ambiciosa, um garoto de programa apaixonado, entre muitos outros. Adaptação da peça “Como Encher um Biquíni Selvagem”, de Miguel Falabella, também autor do roteiro desta sua estréia na direção cinematográfica.

O Signo da Cidade (Carlos Alberto Riccelli)

SINOPSE: Astróloga dona de programa de rádio noturno se mobiliza com as histórias de seus ouvintes e suas vidas, interligadas ao acaso - o vizinho, infeliz no casamento, por quem ela se

apaixona, o pai, doente no hospital, um enfermeiro que o auxilia. Todos estão sob as mesmas estrelas.

Meu Nome Não é Johnny (Mauro Lima)

SINOPSE: Ele tinha tudo. Menos limite. João Guilherme Estrella era um típico jovem da classe média, que viveu intensamente sua juventude. Inteligente e simpático, era adorado pelos pais e popular entre os amigos. Com espírito aventureiro e boêmio, mergulhou em todas as loucuras permitidas. E também nas não permitidas. No início dos anos 90, se tornou o rei do tráfico de drogas da zona sul do Rio de Janeiro. Investigado pela polícia, foi preso e seu nome chegou às capas dos jornais. Em vez de festas, passou a frequentar o banco dos réus. Sua história revela sonhos e dramas comuns a toda juventude. *Meu nome não é Johnny* é baseado em uma história real.

ANO 2007

Os Porralokinhas (Lui Farias)

SINOPSE: Em uma cerimônia indígena, uma indiazinha é salva da morte pelos poderes de um talismã em forma de sapo. Pretendendo dominar os segredos da floresta, o bandido Pierre Caimão tenta roubar o objeto, mas é atingido por uma maldição que o transformará em jacaré. Sua única saída é recuperar o talismã que agora está nas mãos do Tio Maneco, na colônia de férias Coração da Mata. É lá que as crianças: Bena, Manu, Lulu e Macarrão, além de Escarlete, uma muambeira que para fugir da polícia se disfarça de monitora de acampamento, caem de pára-quadras, depois da fuga de Maneco provocada pela invasão dos bandidos. Com a floresta e suas vidas em perigo, as crianças, Escarlete e o Tio Maneco vão fazer de tudo para impedir Pierre de se apoderar do talismã.

Xuxa em Sonho de Menina (Rudi Lagemann)

SINOPSE: Kika (Xuxa), professora do interior que tem o sonho de ser apresentadora de televisão, resolve viajar para o Rio de Janeiro, onde acontece um concurso promovido por uma grande emissora nacional. Um feitiço faz com que a personagem volte a ser criança e, assim, junte-se a um grupo de estudantes que está a caminho da cidade numa excursão de

ônibus. É quando começam as aventuras da personagem, com a trama se desenvolvendo em meio a mensagens positivas sobre importantes questões ecológicas.

Sem Controle (Cris D'Amato)

SINOPSE: Em *Sem Controle*, Eduardo Moscovis é um diretor de teatro obcecado com a injustiça cometida contra o fazendeiro Manoel da Motta Coqueiro, caso que iniciou o processo de extinção da pena de morte no Brasil. Estimulado por uma mulher linda e misteriosa, Danilo ensaia uma peça sobre Motta Coqueiro, com ele próprio interpretando o fazendeiro e os demais papéis vividos por pacientes psiquiátricos. Quando os limites entre real e imaginário se confundem, Danilo é forçado a reviver os fatos históricos em primeira pessoa, ciente do destino trágico de seu personagem. Repleto de personagens inusitadas e viradas surpreendentes, *Sem Controle* apresenta a questão da pena capital sob uma perspectiva absolutamente nova.

O Homem que Desafiou o Diabo (Moacyr Góes)

SINOPSE: O filme, dirigido por Moacyr Góes e adaptação do livro "Pelejas de Ojuara" de Nei Leandro de Castro, conta a história de Zé Araújo (Marcos Palmeira), um sedutor caixeiro-viajante, que cai nas garras de Duá (Livia Falcão), com quem é obrigado a casar e acaba sendo submetido à uma exaustiva rotina de trabalho no armazém do sogro. Depois de muita humilhação, Zé Araújo se revolta contra aquela situação e, numa sequência antológica, se transforma no caboclo Ojuara, um herói solitário e muito engraçado, que vive as mais surpreendentes aventuras, sempre à procura de mulheres, movido à cachaça e metido em confusões, que culminam com um hilariante entrevero com o diabo. Como herói genuinamente nacional e popular, Ojuara reflete e valoriza o caráter de nosso povo, valente, criativo e, ao mesmo tempo, místico, devoto e sentimental.

Cidade dos Homens (Paulo Morelli)

SINOPSE: Laranjinha e Acerola se preparam para ingressar na vida adulta! Aos 18 anos, cada um dos meninos está às voltas com suas próprias questões: filho, mulheres, família, emprego, sonhos e desejos esquecidos são alguns dos temperos dessa aventura que, pra ficar ainda mais emocionante, conta com uma guerra no morro que expulsará os jovens adultos da comunidade. Será que todas essas mudanças serão mesmo definitivas?

Primo Basílio (Daniel Filho)

SINOPSE: São Paulo, 1958. Luisa é uma jovem romântica, frágil e sonhadora, casada com Jorge, engenheiro envolvido na construção da nova capital nacional, Brasília. O casal faz parte da alta sociedade de São Paulo, a cidade que nunca pára. Tudo começa quando Luísa reencontra seu primo Basílio, sua paixão da juventude. Quando Jorge é chamado para Brasília a trabalho, Luísa fica entediada, sozinha em casa com as empregadas Juliana e Joana. Mas seu tédio não dura muito - pois seu primo começa a visitá-la. E Basílio é pouco discreto sobre suas intenções. Não demora muito para Basílio conquistar Luísa com as histórias de suas viagens. Suas saídas freqüentes com seu primo dão o que falar na vizinhança. Mas o verdadeiro problema era a amarga empregada Juliana, que após uma vida de serviço duro, só queria uma velhice estável. Ao achar cartas de amor de Basílio e Luísa, vê nelas sua garantia de uma aposentadoria generosa.

Saneamento Básico, o filme (Jorge Furtado)

SINOPSE: Em uma pequena vila de descendentes de colonos italianos na serra gaúcha, a construção de uma fossa para o tratamento do esgoto é uma emergência antiga e sempre ignorada pelas autoridades. Uma comissão resolve pleitear a obra através dos recursos da subprefeitura. No entanto, são informados de que não há verba para saneamento básico mas que sobra para a produção de um vídeo. O grupo resolve então fazer um vídeo sobre o saneamento básico. Mas o que ninguém esperava é que o grupo amador se envolveria tanto nessa produção que ganha até prêmio na cidade, e que a obra, viraria ator coadjuvante.

Não Por Acaso (Philippe Barcinski)

SINOPSE: Dois homens não se conhecem, mas têm em comum a forma como levam a vida: baseada em precisão, controle e método. Um imprevisível acidente envolvendo duas mulheres mudará o curso de suas vidas para sempre. O engenheiro de trânsito, que controla o fluxo de automóveis da cidade de São Paulo, será obrigado a conhecer e conviver com a filha adolescente após a perda de sua ex-mulher. Enquanto o jogador de sinuca, abandonará o luto de sua namorada e também sua insegurança profissional ao se envolver com uma inesperada mulher. Nessa trama em que muitos destinos se cruzam os dois terão que aprender a lidar com a falta de regras da vida.

Inesquecível (Sérgio Almeida)

SINOPSE: Dirigido por Paulo Sérgio Almeida, *Inesquecível* conta a história de um triângulo amoroso. Um famoso ator, ao descobrir que a mulher de sua vida teve uma paixão fulminante por seu melhor amigo, passa a ser atormentado pelo ciúme e pela desconfiança. Ele resolve, então, bolar uma fantástica vingança, usando como arma a magia do cinema.

Cartola (Lírio Ferreira, Hilton Lacerda)

SINOPSE: A história de um dos compositores mais importantes da música brasileira. A história do samba a partir de um dos seus expoentes mais nobres. Utilizando linguagem fragmentada, *Cartola* traça um painel da formação cultural do Brasil, convidando a uma reflexão na construção da memória deste país. O retrato de um homem que se reconstruía com seu tempo.

Ó Paí, Ó (Monique Gardenberg)

SINOPSE: No primeiro dia do Carnaval da Bahia, os habitantes de um animado cortiço localizado no Bairro da Barroquinha, logo abaixo do Pelourinho, se debatem com a notícia de que a impiedosa dona do pobre prédio fechara o registro de água para acabar com a festa de todos. *Ó Paí, Ó!*, como o título indica, em "dialeto baiano" ("olhe para isso, olhe"), volta as lentes para o espaço privado de um cortiço de onde vão surgir personagens-ícones da indústria cultural na Bahia. O filme faz uma rasura na superfície de uma reordenação urbanística do Pelourinho que violentou territorialidades negras em tentativas vãs de embranquecimento cultural e de desafricanização dos espaços públicos de Salvador.

Caixa Dois (Bruno Barreto)

SINOPSE: *Caixa Dois* conta a história de um banqueiro que arma falcaturia de milhões, mas por engano o dinheiro vai parar na conta da mulher de um funcionário exemplar que o seu banco acaba de demitir por causa da informatização.. A "laranja" da transação, a sedutora secretária do banqueiro, é namorada do filho do casal premiado por engano. A família do bancário vive um dilema: devolver ou não a fortuna indevida?

ANO 2006

Antônia (Tata Amaral)

SINOPSE: Na periferia de São Paulo, quatro jovens mulheres negras que cantam juntas desde a infância lutam pelo sonho de viver de música. Com seu grupo de rap Antônia, encontram um empresário e começam a cantar em bares e festas. Mas, quando o sonho parece tomar corpo, os revezes de um cotidiano de pobreza, machismo e violência ameaçam o grupo e põem a amizade das garotas à prova.

Pro Dia Nascer Feliz (João Jardim)

SINOPSE: *Pro Dia Nascer Feliz* é o segundo longa-metragem do diretor João Jardim, diretor do cultuado documentário "Janela da Alma" que, em 2002, bateu recordes de público no gênero. Através de uma investigação do relacionamento do adolescente com a escola - ambiente fundamental em sua formação - o diretor traz à tona, além de questões comuns a qualquer adolescente dentro do ambiente escolar, questões como a desigualdade social e o impacto da banalização da violência no desenvolvimento de muitos desses jovens.

A Grande Família (Maurício Farias)

SINOPSE: Depois de fazer um exame, Lineu (Marco Nanini) tem certeza de que irá morrer e de que a família Silva não sobreviverá. Ele experimenta, então, três chances de refazer suas relações com todos, de forma que eles não sintam a sua partida. Sem entender o porquê, a família é atingida em cheio por estas atitudes, ora cômicas, ora trágicas.

O Cavaleiro Didi e a princesa Lili (Marcus Figueiredo)

SINOPSE: Didi, nessa nova aventura, é cavaleiro do Reino da Landnóvia, fiel escudeiro do Rei Lindolfo e de sua família. Com a morte do Rei, o vilão Jafar, irmão do monarca, tenta chegar ao poder casando seu filho Galante com a jovem princesa Lili. Didi lutará para livrar o reino de seu maior vilão e fará de tudo para que a princesa Lili seja feliz ao lado de seu amor de infância, o plebeu Juan. Renato Aragão faz de *O cavaleiro Didi e a princesa Lili*, um conto de fadas moderno com aventura, romance e muitas risadas.

Xuxa Gêmeas (Jorge Fernando)

SINOPSE: Já imaginou Xuxa Meneghel como uma vilã? Então prepare-se, pois em *Xuxa Gêmeas* Xuxa encara o desafio de viver duas personagens ao mesmo tempo: a megera Elisabeth Dourado e sua irmã gêmea, a doce Mel Montiel. O elenco principal conta ainda com a cantora Ivete Sangalo como a professora Alice, melhor amiga de Mel. Produzido por Diler Associados e dirigido por Jorge Fernando, a comédia escrita por Patricya Travassos e Flávio de Souza fala sobre duas irmãs separadas na infância que se reencontram de forma inesperada. De um lado, Elisabeth – criada em berço de ouro - só se preocupa em herdar do pai o império gráfico “O Dourado”. Enquanto isso, Mel luta ao lado de Alice para manter o patrocínio da mesma empresa, com a qual mantém a escola “As Estrelas do Amanhã”, sem imaginar que também é filha do dono, papel de Ary Fontoura.

O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (Cao Hamburger)

SINOPSE: Em 1970, o Brasil e o mundo parecem estar de cabeça para baixo, mas a maior preocupação na vida de Mauro, um garoto de 12 anos, tem pouco a ver com a ditadura militar que impera no País, seu maior sonho é ver o Brasil tricampeão mundial de futebol. De repente, ele é separado dos pais e obrigado a se adaptar a uma “estranha” e divertida comunidade - o Bom Retiro, bairro de São Paulo, que abriga judeus, italianos, entre outras culturas. Uma história emocionante de superação e solidariedade.

Muito Gelo e Dois Dedos D’água (Daniel Filho)

SINOPSE: Roberta (Mariana Ximenes) e Suzana (Paloma Duarte) são duas irmãs, ambas ao redor dos 30 anos, completamente diferentes no estilo de vida e no tipo de beleza, mas unidas por um objetivo comum: vingar-se da avó, uma velha má, que no passado infernizou a vida das duas meninas com seus rígidos conceitos de educação. Desde pequenas, as irmãs planejam raptar a avó e esse é o momento pelo qual tanto esperavam. Antes de Roberta e Suzana partirem para a casa de praia, cenário dessas práticas terroristas da avó, Roberta, enquanto espera Suzana num restaurante, conhece Renato (Ângelo Paes Leme), um cara extremamente certinho que acaba participando dessa aventura inesperada. A partida das duas irmãs também deixa o marido de Suzana, Alberto (Thiago Lacerda), bastante desnorreado, fazendo com que ele também participe de uma louca aventura em paralelo. *Muito Gelo e Dois Dedos D’água* é uma louca comédia romântica com deliciosos toques de humor negro e

ingredientes de perseguição de filme policial. Tudo isso temperado com grandes sucessos da música pop nacional do fim dos anos de 1980, num clima de divertida sensualidade.

O Maior Amor do Mundo (Carlos Diegues)

SINOPSE: Antonio, famoso astrofísico brasileiro e professor em uma universidade americana, recebe a notícia de que tem uma doença fatal. Ao retornar ao Brasil para receber uma homenagem oficial, ele descobre a identidade de seus verdadeiros pais e a surpreendente história de amor entre eles, o que muda sua vida.

Casseta & Planeta – seus problemas acabaram (José Lavigne)

SINOPSE: Seus Problemas Acabaram! Será? A empresa que sempre criou as maiores e mais inventivas soluções para todos os males do mundo moderno está com um grande problema para resolver. A seriedade e eficácia dos produtos das Organizações Tabajara estarão sendo julgadas no novo filme dos humoristas do Casseta e Planeta. A grande pedra no sapato das organizações é o advogado da vítima, o incansável e idealista, mas nem por isso bem sucedido, Dr. Botelho Pinto, interpretado pelo ator Murilo Benício. Ele representa as vítimas dos mais revolucionários produtos das Organizações Tabajara. Para enfrentar os malfeitores, Dr. Botelho conta com a assistência de sua secretária gostosa Priscila (Maria Paula). Do lado da defesa estão os profissionais da Gel, Gel, Gel, Gel e Gel – advogados de Gel, que no julgamento do século representam as Organizações Tabajara.

Anjos do Sol (Rudi Lagemann)

SINOPSE: *Anjos do Sol* conta a saga da menina Maria, de 12 anos, que, no verão de 2002, é vendida pela família, no interior do nordeste brasileiro, a um recrutador de prostitutas. Depois de ser comprada em um leilão de meninas virgens, Maria é enviada para um prostíbulo localizado numa pequena cidade, vizinha a um garimpo, na floresta amazônica. Após meses sofrendo abusos com outras meninas, Maria consegue fugir e atravessa o Brasil na carona de caminhões. Ao chegar ao seu novo destino, o Rio de Janeiro, a prostituição coloca-se novamente no seu caminho e suas atitudes, frente aos novos desafios, tornam-se inesperadas e surpreendentes.

Zuzu Angel (Sérgio Rezende)

SINOPSE: Os anos de 1960 viram o mundo de pernas pro ar, transformando todos os grupos sociais. No Brasil, a carreira de Zuzu Angel, estilista, começa a deslanchar, enquanto seu filho Stuart ingressa no movimento estudantil contrário à ditadura militar então vigente. As diferenças ideológicas entre mãe e filho são profundas. Ele lutando pela revolução socialista. Ela, uma empresária. Stuart é preso, torturado e morto. Inicia-se então o périplo de Zuzu pela libertação do filho e uma vez revelada sua morte, em busca de seu corpo. Suas manifestações ecoaram no Brasil, no exterior e em sua moda. A cruzada de Zuzu expõe as vísceras da repressão e incomoda tanto que tanto que, certa noite, em um estranho desastre de carro, ela tem o mesmo destino do filho.

Irma Vap – O Retorno (Carla Camurati)

SINOPSE: *Irma Vap – O Retorno* é um derramado (e hilariante) tributo ao ator e ao mais remoto de seus celeiros: o teatro. Permeado de citações e imbricações entre ficção e realidade, o roteiro do filme faz um resgate original e surpreendente de um dos maiores sucessos da História do Teatro no Brasil: *O Mistério de Irma Vap*, de Charles Ludlam, estrelado por Marco Nanini e Ney Latorroca, com direção de Marília Pêra. O filme de Carla Camurati narra a divertida história da remontagem de *O Mistério de Irma Vap*. O problema é que Tony Albuquerque (Marco Nanini), um dos atores da montagem original, encontra-se ‘temporariamente’ paralítico e manipulado pela irmã Cleide (Marco Nanini), que, eclipsada pelo sucesso do irmão, acabou por se tornar uma usuária compulsiva de uísque e ‘Dormilog’, um poderoso narcótico. Ela, sob hipótese alguma permite que alguém se aproxime do irmão, detentor legal dos direitos da peça. Com o reservatório de bebidas e narcóticos zerado, Cleide decide vender os direitos de Irma Vap sem comunicar nada a Tony, falsificando sua assinatura no contrato (não sem antes imiscuir uma cláusula que lhe dá direito de acompanhar os ensaios). E assim, sem que os antigos companheiros de Tony percebam de imediato o embuste, a peça pode, finalmente, entrar em fase de ensaios com a direção de Darci Lopes (Ney Latorroca) ex-companheiro de Tony na atuação de Irma Vap. Resultado: durante todo o processo, Darci se vê obrigado a aturar a presença e a interferência de Cleide e, também, de sua mãe Odete, que como a irmã de Tony sabe de cor e salteado as falas da peça. E, é claro, muita confusão ainda está por acontecer antes do desfecho inusitado e surpreendente encontrado pela trinca de roteiristas.

ANO 2005

A Máquina (João Falcão)

SINOPSE: Em Nordestina, cidadezinha perdida no sertão, a jovem Karina sonha ser atriz e partir para o mundo. Antes que seu amor lhe escape, Antônio, filho de Dona Nazaré, adianta-se numa cruzada kamikaze para trazer o mundo até Karina. Para isso, Antônio sai da cidade e anuncia, num programa de televisão, que irá cumprir uma sensacional aventura: fazer uma viagem ao futuro, partindo da praça de Nordestina. Se fracassar, garante ele, uma máquina da morte irá destruí-lo, ao vivo e via satélite, na frente de todos. Uma história em que os sonhos contradizem a realidade, as condições geográficas e políticas ameaçam conter a vida, e o amor desempenha o papel de elemento transformador. Baseada na peça homônima de João Falcão sucesso de crítica e público.

Se Eu Fosse Você (Daniel Filho)

SINOPSE: Helena (Glória Pires) é casada com o publicitário Cláudio (Tony Ramos) há mais ou menos 20 anos. Apesar dos tradicionais problemas conjugais, o casal parece ser feliz. Mas homem e mulher dificilmente se entendem, até que uma conjunção astral faz com que os dois troquem de corpos. Sem saber como reverter a situação, os dois devem aprender a viver como o outro e, assim, descobrem que não é fácil ser uma pessoa do outro sexo.

Didi, o caçador de tesouros (Marcus Figueiredo)

SINOPSE: Didi é o mordomo de Dr. Samuel Walker, pai de Pedro, menino de 10 anos, que é o grande companheiro de aventuras de Didi. Ao achar um mapa, entre duas folhas coladas de um velho álbum de fotos, Didi e Pedro irão para um misterioso hotel abandonado, no interior de São Paulo, onde podem existir pistas sobre a história do avô de Pedro, um tenente da força aérea britânica, que morreu no fim da segunda grande guerra, em circunstâncias vergonhosas. Lucas Walker tinha 25 anos quando morreu, em 1945, na explosão do avião em que estava. Lucas foi considerado um desertor do exército britânico, porque estava na companhia do capitão Nigel e três soldados que fugiram com um carregamento de ouro, roubado pelos nazistas e que deveria ter voltado para a Inglaterra. Essa situação fez com que Lucas e outros personagens se tornassem fantasmas presos entre a terra e o céu, à espera de que alguém, de coração puro, encontrasse o ouro para libertá-los. Didi, que sempre sonhou em ser um caçador

de tesouros, é a pessoa que pode achar o ouro. Libertar a alma dos fantasmas e recuperar o status de um herói que foi considerado covarde e ladrão. Um fantasma adolescente e dois fantasminhas, uma moça bonita e um misterioso e mitológico guardião irão ajudar. Mas o capitão, os três soldados desertores e um rapaz muito alegre irão tentar impedir. Comédia, música, aventura e emoção se misturam com o humor popular, espontâneo e, ao mesmo tempo, universal do personagem mais querido do cinema brasileiro.

Xuxinha e Guto contra os monstros do espaço (Clewerson Saremba)

SINOPSE: Com a ajuda de sua anjinha da guarda, Xuxinha, um menino de 7 anos, chamado Guto, enfrenta terríveis monstros comedores de lixo, de um planeta chamado XYZ, que fica numa galáxia distante da nossa.

Vínícios (Miguel Farias Jr.)

SINOPSE: Vinicius de Moraes, o sublime poeta do cotidiano, autor de 400 poesias e 400 letras de músicas, está de volta em filme dirigido por Miguel Faria Jr. e produzido por Susana de Moraes. Para celebrar a vida e a obra de um criador multifacetado – autor teatral, poeta, parceiro dos nomes mais importantes da MPB e, acima de tudo, um iluminado personagem da história cultural do país - o diretor Miguel Faria Jr. reuniu um incomparável elenco de parceiros, intérpretes, amigos e raras imagens de arquivo que relembram a genial simplicidade de Vinicius com a espontaneidade, humor e liberdade de quem conversa em uma mesa de bar, exatamente como gostaria o eterno Vinicius.

O Coronel e o Lobisomem (Maurício Farias)

SINOPSE: Baseada no livro homônimo de José Cândido de Carvalho, *O Coronel e o Lobisomem* é a história de Ponciano de Azeredo Furtado (Diogo Vilela), coronel de patente e fazendeiro por direito de herança, que luta contra Pernambuco Nogueira (Selton Mello), seu irmão de criação, para manter as terras da Fazenda Sobradinho e conquistar o coração da amada prima Esmeraldina (Ana Paula Arósio). Para vencer esta batalha, que ele mesmo conta, Ponciano enfrenta feras enormes, experimenta a vida boêmia na cidade, combate agiotas e gatunos, apaixona donzelas ansiosas e, por fim, usa toda a sua artimanha para desencantar assombrações.

Dois Filhos de Francisco (Breno Silveira)

SINOPSE: Francisco (Ângelo Antônio), lavrador do interior de Goiás, tem um sonho aparentemente impossível: transformar dois de seus nove filhos numa famosa dupla sertaneja. Morando numa casinha de adobe em meio ao nada e horas distante do vilarejo mais próximo, ele não mede esforços neste caminho. Deposita sua esperança no primogênito Mirosmar (Dablio Moreira) ao dar-lhe um acordeão quando o menino tinha apenas 11 anos. Mirosmar e o irmão Emival (Marcos Henrique) começam a se apresentar com sucesso nas festas da vila até que, às voltas com a perda da propriedade, toda a família se muda para Goiânia e vive um momento de enorme dificuldade. Para ajudar nas despesas, os meninos tocam na rodoviária, onde conhecem Miranda, empresário de duplas caipiras, com quem desaparecem por mais de três meses. Os meninos fazem sucesso e chegam a cantar para 6 mil pessoas no interior do Brasil quando um acidente interrompe dramaticamente a carreira da dupla. Depois de quase desistir, Mirosmar volta a cantar, vira Zezé Di Camargo e encontra no irmão Welson (Luciano), 11 anos mais novo, o parceiro perfeito para concretizar a profecia de seu pai. O resultado dessa história todo mundo conhece: Zezé Di Camargo e Luciano, filhos de Francisco, já venderam até hoje mais de 22 milhões de discos.

Casa de Areia (Andrucha Waddington)

SINOPSE: A saga de Áurea (Fernanda Torres) começa em 1910, quando, em busca de um sonho que nunca lhe pertenceu, ela chega em caravana a um enorme labirinto de areia no Maranhão, norte do Brasil. À procura de terras que o marido, Vasco (Ruy Guerra), acredita serem prósperas, ela se vê condenada à vida num lugar inóspito, tendo como única companhia feminina sua mãe, Dona Maria (Fernanda Montenegro). Grávida e inconformada com o destino, a mulher faz de tudo para encontrar uma saída. Mas o tempo vai pouco a pouco transformando essa história embalada por profundos sentimentos, que vão do desespero à plenitude.

O Casamento de Romeu & Julieta (Bruno Barreto)

SINOPSE: *O Casamento de Romeu e Julieta* aborda o tema Shakespeariano do amor impossível entre dois jovens, filhos de famílias rivais. Ao invés da cidade de Verona, seus personagens vivem na moderna e trepidante São Paulo e a rivalidade, aqui, surge do futebol. Ela (Luana Piovani) é uma torcedora palmeirense. Batizada em homenagem aos ídolos do Verdão “Juli” de Julinho e “eta” de Echevarietta, é centroavante do time feminino do

Palmeiras. Seu pai (Luis Gustavo), diretor do clube, não admite que a filha namore alguém que torça por outro time. Romeu (Marco Ricca), corinthiano roxo, conhece Julieta e faz o impossível para conquistar a bela e sua família: finge ser palmeirense a ponto de se tornar sócio do clube e freqüentar os jogos do *Verdão*. A mentira gera uma série de confusões, mal entendidos, acontecimentos inesperados e absolutamente deliciosos entre as duas famílias rivais.

Tainá 2 – A Aventura Continua (Mauro Lima)

SINOPSE: A pequenina índia Catiti (Arlene Rodrigues) anda pela floresta seguindo e imitando Tainá (Eunice Baía), hoje uma linda e corajosa adolescente. Elas inutilizam as armadilhas dos traficantes de espécimes raros e, durante suas aventuras, encontram Carlito (Vitor Morosini), garoto da cidade à procura de seu cachorrinho perdido, que Catiti resgata e quer adotar como seu xerimbabo (bichinho de estimação), pois todas as crianças da aldeia têm um, com exceção de Catiti. Quando a quadrilha se apodera dos xerimbabos da aldeia, todas as crianças devem esquecer as diferenças de cultura e temperamento para socorrer os cativos e se unirem sob a liderança de Tainá.

Meu Tio Matou um Cara (Jorge Furtado)

SINOPSE: *Meu Tio Matou um Cara* é um filme jovem, uma comédia romântica, no qual Duca (Darlan Cunha), de 15 anos, usa um episódio envolvendo seu tio (Lázaro Ramos) – preso ao confessar ter matado um cara em nome do amor pela sua namorada Soraya (Deborah Secco) - para conquistar o coração de Isa (Sophia Reis), uma colega de escola que parece estar mais interessada em seu melhor amigo, Kid (Renan Gioelli).

Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida (Moacyr Góes)

SINOPSE: Bárbara, uma bióloga tímida e monossilábica, mora em Beirada D'Oeste, fictícia cidade que beira a floresta Amazônica. Ela lidera uma turma de heróis que vai parar em Igdrasil, uma cidade subterrânea lendária, povoada por descendentes de vikings que atravessaram o Atlântico e se embrenharam rio Amazonas adentro. Bárbara enfrenta, com Riacho e Manhã, dois irmãos de 8 e 9 anos, provas arriscadas, perigosas e nojentas para chegar a Igdrasil, Bárbara reencontra Igor, seu ex-marido, com quem reata a paixão e o romance interrompido, e lidera os heróis na captura do vilão, que roubou de Igdrasil o tesouro sagrado, que é surpreendente, além de valioso. Como estopim dos encontros e desencontros

dos heróis e vilões que desembocam na cidade perdida e seu tesouro, há o Curupira, personagem mágico do folclore brasileiro, que cumpre as funções de Puck, personagem do folclore nórdico da peça “Sonho de Uma Noite de Verão”, de William Shakespeare, base do nosso enredo. Além de ser uma adaptação (bem) livre desta comédia clássica de Shakespeare, *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida* é também um filme de aventura com elementos de fantasia misturados a fatos e acontecimentos históricos, além dos momentos de perigo, suspense, emoção, romance e humor próprios para pessoas de todas as idades.

A Dona da História (Daniel Filho)

SINOPSE: Rio de Janeiro, 1968. Carolina (Débora Falabella) dança balé, vai a passeatas, descobre o amor com o idealista Luiz Cláudio (Rodrigo Santoro), sonha com um futuro perfeito. Aos 18 anos, ela não tem dúvidas: “A vida é como um filme que a gente vê no cinema”. No filme de sua vida, Carolina não quer ser atriz – ela quer ser personagem de uma grande história, da sua história. Rio de Janeiro, 32 anos depois. Diante do espelho, Carolina (Marieta Severo) se exercita para manter a forma. Continua casada com seu primeiro amor, viveu sempre no mesmo lugar, os quatro filhos cresceram e foram viver suas vidas. Luiz Cláudio decide vender o apartamento, mudar para um apart-hotel e realizar seu sonho juvenil – conhecer Cuba. Para Carolina, no entanto, as coisas não são tão simples. Aos 55 anos, está em crise com o casamento, com a casa vazia, com a idade e passa a questionar seu percurso, suas opções e expectativas, a pensar sobre os vários “se” que ficaram pelo caminho. É através de um confronto e diálogo com a jovem que foi aos 18 anos que Carolina revive os sonhos do passado e as possibilidades de ter sido outras personagens, seguido outros rumos, conhecido outros amores. Na maturidade, Carolina viverá plenamente o privilégio de rever a sua própria história e se reencontrar no que foi, no que não foi, e no que poderia ter sido – ao lado ou longe do grande amor de sua vida.

Redentor (Claudio Torres)

SINOPSE: Existem mais coisas entre o céu e a Terra do que supõe a nossa vã filosofia. E Célio Rocha (Pedro Cardoso) é prova tão viva quanto morta disto: repórter de um jornal carioca, ele, um dia, vê-se obrigado a enfrentar o próprio drama ao ser escalado para cobrir um escândalo imobiliário. Ironia do destino. Ou, quem sabe, do Senhor. O fato é que, para apurar o caso, Célio é obrigado a reencontrar um amigo de infância. Nome: Otávio Sabóia (Miguel Falabella). Profissão: único herdeiro da falência de Dr. Sabóia (José Wilker), famoso

empreiteiro que acabara de se suicidar. Mestre em falcatruas, este homem transformou em pesadelo o sonho da casa própria de parte da classe média brasileira. Parte esta que incluía os pais de Célio.

Olga (Jayme Monjardim)

SINOPSE: Uma grande história de amor e intolerância: *Olga*, adaptação cinematográfica do livro homônimo de Fernando Morais, narra a história da revolucionária alemã Olga Benário Prestes (Camila Morgado) desde a sua adolescência em Munique, passando pelo romance com o líder comunista Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler), até o nascimento de sua filha Anita Prestes e sua morte na câmara de gás, durante o regime nazista de Hitler.

Querido Estranho (Ricardo Pinto e Silva)

SINOPSE: Comédia dramática inspirada na obra *Intensa Magia*, de Maria Adelaide Amaral. Tudo começa com os preparativos para o aniversário do patriarca Alberto (Daniel Filho). Roma (Suely Franco), sua mulher, arruma os últimos detalhes sob tensão. Ela sabe que as reuniões de sua família estão sujeitas às reações tempestuosas de Alberto, um homem incapaz de esconder a visão cruel e sarcástica que tem dos próprios filhos Betinho (Emílio de Melo), Tereza (Ana Beatriz Nogueira), a filha mais velha bem sucedida, mas infeliz e a caçula Zezé (Cláudia Netto). A situação é ainda mais delicada pois, nessa mesma noite, a filha Zezé vai anunciar seu noivado com Carlos Alfredo (Mário Schoemberger).

ANO 2004

Cazuza – O Tempo Não Pára (Sandra Wernech e Walter Carvalho)

SINOPSE: Inspirado no emocionante e corajoso depoimento *Só as Mães São Felizes*, de Lucinha Araújo (Marieta Severo), mãe de Cazuza (Daniel de Oliveira), o filme abrange pouco mais de dez anos da vida louca, vida breve do cantor – do início de sua carreira, no Circo Voador, em 1981, ao estrondoso sucesso e shows apoteóticos com o Barão Vermelho, a carreira solo, a relação com os pais, amigos, amores e paixões, e a coragem com que enfrentou os últimos anos, vítima de HIV, até sua morte, em 1990.

Viva Voz (Paulo Morelli)

SINOPSE: Duda (Dan Stulbach) é um empresário que está prestes a receber uma grande quantia de dinheiro que mudará sua vida. Mas o grande dia lhe reserva várias surpresas. Muita gente está de olho na grana que ele pretende usar para abrir novas lojas de sua confecção e cumprir a promessa que fez ao irmão Sávio (Supla), morto há dez anos num acidente de carro. Para isso, o primeiro passo é separar-se da amante Karina (Graziella Moretto), que trabalha na sua confecção. Logo depois de Duda tomar esta decisão, Karina entra na sala dele e ignora completamente seus argumentos. Mas, por acidente, enquanto tenta agarrar Duda, Karina aperta o botão “send” do celular dele, acionando o número de sua mulher, Mari (Vivianne Pasmarter), que estava na memória. Ela, então, passa a escutar tudo que o marido e a amante conversam. Num único dia, Mari e a amiga Déia (Betty Gofman) acompanham Duda pelo viva-voz do carro enquanto acontecem traições, desvio de dinheiro, roubos, sequestros e até uma tentativa de assassinato. Uma trama cheia de reviravoltas que leva a um final surpreendentemente cômico.

Sexo, Amor e Traição (Jorge Fernando)

SINOPSE: Carlos (Murilo Benício) e Ana (Malu Mader) vivem no sétimo andar de um edifício localizado no coração do Rio de Janeiro. Ana necessita de mais carinho do que seu marido lhe dá. Inesperadamente, Tomás (Fábio Assunção), um amigo do casal, chega depois de muitos anos de viagem e se hospeda na casa dos dois. Andréa (Alessandra Negrini) e Miguel (Caco Ciocler) vivem num edifício em frente, também no sétimo andar. Andréa está cansada da indiferença de seu marido e ressentida por que ele a vê apenas como um objeto a ser exibido. Em uma festa, se encontram com Cláudia (Heloísa Perissé), o primeiro amor de Miguel. Cláudia, não tendo lugar para ficar, acaba passando a noite no apartamento de Miguel. A presença dos recém-chegados é o grande detonador de infidelidades, separações e reconciliações numa espécie de duelo em que todos os envolvidos terão de lidar com uma série de conflitos na busca da realização pessoal e do amor.

ANO 2003**Xuxa Abracadabra (Moacir Góes)**

SINOPSE: A bibliotecária especializada em literatura infantil Sofia (Xuxa), é chamada por Matheus (Márcio Garcia), viúvo há três anos de uma prima de Sofia, para cuidar de seus

filhos, Júlia (Maria Mariana Azevedo) e Lucas (Bruno Abrahão). Sofia concorda, pois adora as crianças e é apaixonada por ele. Na casa do tio-avô de Matheus ela e as duas crianças caem dentro de um livro mágico, indo parar na Floresta Encantada onde acontecem todos os Contos de Fadas.

Acquária (Flávia Moraes)

SINOPSE: De um ambiente desolador surge uma história exuberante. *Acquária* mostra um futuro distante no qual o “Planeta Azul” já não pode ser assim chamado. A Terra está praticamente esgotada, após agressões constantes à natureza. Restaram apenas cidades em ruínas e alguns grupos de pessoas, sobrevivendo em um cenário devastado. Após anos de exploração e agressões à natureza, a água no planeta Terra chegou ao fim. Neste ambiente árido, Sarah (Sandy) e Kim (Junior) vivem a saga e a aventura de sobreviver em Acquária, um lugar cheio de perigos e mistérios. Com seus amigos Gaspar (Emílio Orciollo Netto) e Guili (Igor Rudolf), vivem desafios e emoções em busca do bem mais raro e precioso da Terra.

A Taça do Mundo é Nossa (Lula Buarque de Hollanda)

SINOPSE: Esquecido nos empoeirados porões da ditadura durante mais de 30 anos e ocultado dos brasileiros, o espetacular episódio do seqüestro da Taça Jules Rimet é finalmente desvendado em *Casseta & Planeta – A Taça do Mundo é Nossa*. No dia da final da Copa do Mundo de 1970, três malucos se conhecem. O revolucionário Wladimir Illitch Stalin Tse Tung Guevara – codinome do estudante Frederico Eugênio (Bussunda), o vegetariano Denílson (Hélio de la Peña), inimigo feroz da carne vermelha, e o cantor e compositor, nascido em Cachoeiro do Itapemirim, Peixoto Carlos (Hubert). Após se envolverem numa confusão numa churrascaria, eles acabam sendo acusados de terrorismo. Perseguidos, eles fundam o temido e obscuro Partido Anarco Nacionalista Animalista Carlos, o PANAC, e tramam uma ação que mobilizará o país: roubar a taça do Tri, recém-conquistada no México pela seleção canarinho.

Os Normais (José Alvarenga Jr.)

SINOPSE: Vani (Fernanda Torres) e Rui (Luiz Fernando Guimarães) estão prestes a se casar. Ela com Sérgio (Evandro Mesquita), em uma cerimônia às 18h e ele com Marta (Marisa Orth), às 20h. Os dois casamentos estão marcados na mesma igreja. É na sacristia que Rui e Vani se encontram e conversam pela primeira vez. Depois do casamento, uma coincidência:

os casais são vizinhos! *Os Normais - O Filme* conta como foi o primeiro encontro entre Rui e Vani. Oito horas depois, suas vidas estariam radicalmente transformadas através de situações e soluções nem um pouco convencionais.

Maria – Mãe do Filho de Deus (Moacyr Góes)

SINOPSE: Com uma maneira original de abordar a história mais conhecida da humanidade, o padre Marcelo Rossi narra a história de Maria (Giovanna Antonelli), mãe devota de Jesus (Luigi Baccelli), através do ponto de vista dela, extraordinária mulher escolhida e abençoada por Deus. A narrativa se apóia numa história passada nos dias de hoje, num povoado pobre do interior do Brasil, através da imaginação de uma menina, Joana (Ana Beatriz Cisneiros), suspeita de uma enfermidade muito grave, que encontra nas palavras do padre o conforto que precisa enquanto sua mãe vai em busca de um milagre.

O Caminho das Nuvens (Vicente Amorim)

SINOPSE: Romão (Wagner Moura), um caminhoneiro desempregado (Wagner Moura) decide enfrentar a estrada em busca de um salário de mil reais por mês para prover uma vida digna à família. Para realizar seu sonho, pedala 3.200 km, acompanhado da mulher Rose (Cláudia Abreu) e seus cinco filhos. Este é o ponto de partida de *O Caminho das Nuvens*, primeiro longa-metragem de Vicente Amorim, que conta a história de um casal que parte da Paraíba e atravessa cinco estados do Brasil até chegar ao Rio de Janeiro.

Lisbela e o Prisioneiro (Guel Arraes)

SINOPSE: é uma comédia romântica e conta a história divertida do malandro, aventureiro e conquistador Leléu (Selton Mello) e da mocinha sonhadora Lisbela (Débora Falabella), que adora ver filmes americanos e sonha com os heróis do cinema. Lisbela está noiva e de casamento marcado, quando Leléu chega à cidade. O casal se encanta e passa a viver uma história de amor cheia de personagens tirados do cenário nordestino. Lisbela e Leléu vão sofrer pressões da família, do meio social e também com as suas próprias dúvidas e hesitações. Mas, em uma reviravolta final, cheia de bravura e humor, eles seguem seus destinos. Como a própria Lisbela diz, a graça não é saber o que acontece. É saber como acontece. Quando acontece. E aí., só vendo o filme.

Didi – O Cupido Trapalhão (Paulo Aragão, Alexandre Boury)

SINOPSE: Didi (Renato Aragão) é um anjo atrapalhado que nem mesmo “O Grande Chefão” – Deus - teve paciência de aguentar no céu. Por isso, é enviado à Terra como cupido com a missão de tornar os casais apaixonados. Se ele conseguir unir ao menos um casal, volta para o céu. Se não, pode até descer um pouco mais. Porém, logo que chega à Terra, o trapalhão Didi resolve unir justamente o casal que jamais deveria ser aproximado: Romeu (Daniel) e Julieta (Jackeline Petkovic).

O Homem que Copiava (Jorge Furtado)

SINOPSE: André (Lázaro Ramos) tem 20 anos e o segundo grau incompleto. É operador de fotocopiadora na livraria e papelaria J. Gomide, trabalha com Marines (Luana Piovani), no 4º Distrito, em Porto Alegre. Ganha mal, paga as prestações da tv e mora com a mãe. Gosta de desenhar e gosta de Sílvia (Leandra Leal), sua vizinha, a qual ele espia toda noite de sua janela. André precisa desesperadamente de trinta e oito reais para comprar um chameleão para chamar a atenção de Sílvia que é vendedora da loja. Para conseguir se aproximar do seu amor, André tem uma ideia: copia uma nota de 50 reais e consegue trocar por uma nota verdadeira. A partir daí muita confusão acontece com a vida de André, Cardoso (Pedro Cardoso), Sílvia e Marines.

Carandiru (Hector Babenco)

SINOPSE: *Carandiru*, história baseada em fatos reais e no livro escrito pelo médico Drauzio Varella (Luiz Carlos Vasconcelos), começa quando ele resolve fazer um trabalho de prevenção à AIDS no maior presídio da América Latina: a Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, vítima de um dos dias mais negros da história do Brasil, quando a Polícia Militar do Estado de São Paulo, a pretexto de manter a lei e a ordem, fuzilou 111 pessoas. Ali, o médico toma contato com o que, aqui fora, temos até medo de imaginar: violência, superlotação, instalações precárias, falta de assistência médica e jurídica, falta de tudo. O Carandiru, com seus mais de sete mil detentos, merece sua fama de “inferno na terra”. Porém, nosso personagem logo percebe que, mesmo vivendo numa situação limite, os internos não representam figuras demoníacas. Ao contrário, ele testemunha solidariedade, organização e, acima de tudo, uma grande disposição de viver. Não é pouco e é o suficiente para que ele, fascinado, resolva iniciar um trabalho voluntário. Oncologista famoso, habituado a mais

sofisticada tecnologia médica, Dráuzio Varella pratica a medicina como os antigos: com estetoscópio, olhar sensível e muita conversa.

Deus é Brasileiro (Carlos Diegues)

SINOPSE: Cansado dos erros cometidos pela humanidade, Deus (Antônio Fagundes) resolve tirar umas férias nas estrelas. Mas, para isso, ele precisa encontrar um santo que se ocupe de seus deveres enquanto ele estiver ausente. Resolve procurá-lo no Brasil, país muito religioso que, no entanto, nunca teve um santo reconhecido oficialmente. O guia de Deus pelo Brasil será Taoca (Wagner Moura), esperto borracheiro e pescador que enxerga, nesse encontro inesperado, a oportunidade de resolver seus problemas materiais. Mais tarde, se junta aos dois a solitária Madá (Paloma Duarte), uma jovem tomada por uma grande paixão. Do litoral de Alagoas ao interior do Tocantins, passando por Pernambuco, Taoca, Madá e Deus vivem diferentes aventuras enquanto procuram por Quinca das Mulas (Bruce Gomlevsky), o candidato de Deus a santo.

ANO 2002

Xuxa e os Duendes 2 – No caminho das fadas

SINOPSE: Kira (Xuxa), a botânica que é também filha de duendes, precisa combater a poderosa bruxa má Algaz (Betty Lago). Para combatê-la, Kira terá a ajuda de Epifânia (Deborah Secco), a bruxa do bem, do elfo Dáfnis (Thiago Fragoso) e ainda da Rainha Dara (Vera Fisher), a fada mãe.

Cidade de Deus (Fernando Meirelles)

SINOPSE: o principal personagem do filme *Cidade de Deus* não é uma pessoa, o verdadeiro protagonista deste filme é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu nos anos 60 e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro no começo dos anos 80. Para contar a história deste lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé, que cresceu em um ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, assinando, assim, sua libertação.

ANO 2001

Xuxa e os Duendes (Paulo Sérgio Almeida, Rogério Gomes)

SINOPSE: Kira (Xuxa) é uma botânica que possui poderes mágicos, apesar de não saber a origem deles, até o dia em que Nanda (Debby Lagranha), uma garota de 10 anos, encontra preso em seu quarto um duende chamado Damiz (Leonardo Cordonis) e pede ajuda a Kira para libertá-lo. Logo descobrem que Damiz é o príncipe dos duendes e que foi sequestrado por Gorgon (Guilherme Karam), um ganancioso executivo que deseja comprar a casa da família de Nanda. Para ajudar a combater Gorgon, Kira resolve então entrar no mundo dos duendes.

Caramuru – A Invenção dos Brasil (Guel Arraes)

SINOPSE: Em Portugal, o jovem sonhador Diogo Álvares (Selton Mello), envolve-se em uma confusão com os mapas que seriam usados nas viagens de Pedro Álvares Cabral. Diogo acaba contratado por Dom Jayme (Pedro Paulo Rangel), o cartógrafo do rei, para ilustrar o precioso documento, mas acaba sendo joguete da sedutora Isabelle (Débora Bloch), francesa que frequenta a corte em busca de ouro, poder e boas relações. A sedutora cortesã rouba o mapa de Diogo, que é então punido com a deportação na caravela comandada por Vasco de Athayde (Luís Melo). Como muitas caravelas que se arriscavam, a de Vasco de Athayde naufraga. Diogo consegue chegar às costas brasileiras e o que se anunciava como infortúnio acaba sendo um estímulo para a história de amor entre o estrangeiro e a bela índia Paraguaçu (Camila Pitanga), que ele conhece ao chegar ao paraíso tropical. Muito depois, esta história seria conhecida como a lenda de um degredado português que foi também o primeiro rei do Brasil com o nome de Caramuru.

A Partilha (Daniel Filho)

SINOPSE: Reunidas para o enterro da mãe, quatro irmãs - Selma (Gloria Pires), Regina (Andrea Beltrão), Laura (Paloma Duarte) e Lúcia (Lilia Cabral) - se veem obrigadas a dividir muito mais que um amplo apartamento em Copacabana. Através da partilha dos bens - da venda do apartamento à divisão de um aparelho de chá de brinquedo - essas irmãs confrontam suas opções, destinos, estilos de vida, expectativas. As divergências são inevitáveis pois seguiram caminhos muito diferentes. Selma, casada com um militar (Herson Capri), leva uma vida disciplinada na Tijuca, seu bairro do coração. Regina, liberada, esotérica, não costuma se

reprimir e tem uma visão "alto astral" da vida. Lúcia teve a coragem de abandonar um casamento convencional e o filho para viver um grande amor em Paris. E Laura, a eterna caçula, revela-se uma intelectual sisuda e surpreende as irmãs com suas opções. Enquanto aguardam a divisão dos bens, ao lado de Bá Toinha (Chica Xavier), a empregada da família, essas mulheres vivem intensamente suas afinidades, problemas e diferenças. A turbulenta venda do apartamento representa um divisor de águas em suas vidas: elas sabem que nunca foram tão cúmplices - e tão irmãs.

O Auto da Compadecida (Guel Arraes)

SINOPSE: No vilarejo de Taperoá, sertão da Paraíba, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello), dois nordestinos sem eira nem beira, andam pelas ruas anunciando A Paixão de Cristo, "o filme mais arretado do mundo". A sessão é um sucesso, eles conseguem alguns trocados, mas a luta pela sobrevivência continua. João Grilo e Chicó preparam inúmeros planos para conseguir um pouco de dinheiro. Novos desafios vão surgindo, provocando mais confusões armadas pela esperteza de João Grilo, sempre em parceria com Chicó, mas a chegada da bela Rosinha (Virgínia Cavendish), filha de Antonio Moraes (Paulo Goulart), desperta a paixão de Chicó, e ciúmes do cabo Setenta (Aramis Trindade). Os planos da dupla, que envolvem o casamento entre Chicó e Rosinha e a posse de uma porca de barro recheada de dinheiro, são interrompidos pela chegada do cangaceiro Severino (Marco Nanini) e a morte de João Grilo. Todos os mortos reencontram-se no Juízo Final, onde serão julgados no Tribunal das Almas por um Jesus negro (Maurício Gonçalves) e pelo diabo (Luís Melo). O destino de cada um deles será decidido pela aparição de Nossa Senhora, a Compadecida (Fernanda Montenegro) e traz um final surpreendente, principalmente para João Grilo.

ANO 2000

Bossa Nova (Bruno Barreto)

SINOPSE: *Bossa Nova* é uma comédia romântica que envolve muitos encontros e desencontros amorosos no Rio de Janeiro nos dias atuais. Mais encontros do que desencontros, embalados por clássicos de Tom Jobim. Como diz a música Vou te contar, internacionalmente conhecida como *Wave*, “fundamental é mesmo o amor, é impossível ser feliz sozinho”. Principalmente no Rio de Janeiro. E é na “inútil paisagem” da cidade para os corações solitários que nove personagens cruzarão seus destinos e descobrirão novas paixões. O ponto de encontro desses percursos é uma charmosa professora de inglês, Mary Ann Simpson (Amy Irving), ex-aeromoça, que vive no Rio há dois anos, desde que ficou viúva de um piloto brasileiro, e Pedro Paulo (Antônio Fagundes) recentemente separado. Uma porta entreaberta do elevador revoga a solidão amorosa de Pedro Paulo e Mary Ann. Eles se aproximam sem imaginarem que suas vidas ainda estarão ligadas por muitos personagens e incidentes.

ANO 1999

O Trapalhão e a Luz Azul (Paulo Aragão, Alexandre Boury)

SINOPSE: Em companhia de um cantor de rock (André Segatti), Didi é transportado para um mundo paralelo, cheio de magia e guerreiros, no qual o vilão Vizir (Dedé Santana) quer tomar o reino e se casar com a princesa (Christine Fernandes). Para salvar o reino, Didi precisa encontrar a Luz Azul, dotada de grandes poderes mágicos. O filme conta com grandes participações como Adriana Esteves, Rodrigo Santoro, Thierry Figueira, Cazé, Caxa, SNZ, O Rappa e Raimundos.

Orfeu (Carlos Diegues)

SINOPSE: Baseado na peça de Vinícius de Moraes, o filme conta a história do jovem líder de Escola de Samba, principal poeta e compositor, Orfeu (Toni Garrido) que se apaixona pela adolescente Eurídice (Patrícia França), recém-chegada de uma pequena cidade na floresta amazônica. Assim divide sua atenção: entre os quatro dias de carnaval e Eurídice, até que esta é vítima de traficantes de drogas que dominam a área em que mora. O exemplo de Orfeu, de

sua arte e de sua paixão, serve de instrumento de vitória na luta de sua comunidade contra a violência cotidiana.

Zoando na TV (José Alvarenga Jr.)

SINOPSE: Um romance banal como tantos outros é salvo da crise de primeiro ano de namoro por uma inesperada experiência virtual. Sugados pela tela para dentro da TV, os jovens Angel (Angélica) e Ulisses (Márcio Garcia) vivem a aventura de interagir seus impasses domésticos com o roteiro dos personagens fictícios do emaranhado de canais disponíveis no controle remoto. A cada toque, o casal viaja na programação à procura do caminho de volta ao sofá da sala de casa. Onde estão a liberdade é vigiada pelo “Grande Olho que Tudo Vê e Tudo Grava”. Ninguém escapa do magnetismo da televisão, mas Angel e Ulisses têm a cobiçada chave da saída e precisam defendê-la de vilões de toda espécie.

ANO 1998

Simão, O Fantasma Trapalhão (Paulo Aragão)

SINOPSE: O motorista Didi (Renato Aragão) deu o azar, ou quem sabe a sorte, de trabalhar para um casal de sexagenários excêntricos, desses que compram um castelo mal-assombrado com tesouros. Conduzindo Lucélia (Heloísa Mafalda) e Hiram (Oswaldo Loureiro) pela rodovia que os levaria à milionária e sombria propriedade adquirida de um tal Conde Stanley, onde mora Simão (Roberto Guilherme), um fantasminha que vai entrar em ação, Didi descobre, só então, e ao lado do desajeitado Dedé (Santana), seu companheiro de profissão que guiava os quatro netos destemidos da divertida família, o que o destino lhe reservara para aquelas férias de verão.

Fonte: Portal Globo Filmes. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com>. Acesso em: dez. 2010.

ANEXO D – PÚBLICO DO CINEMA NACIONAL

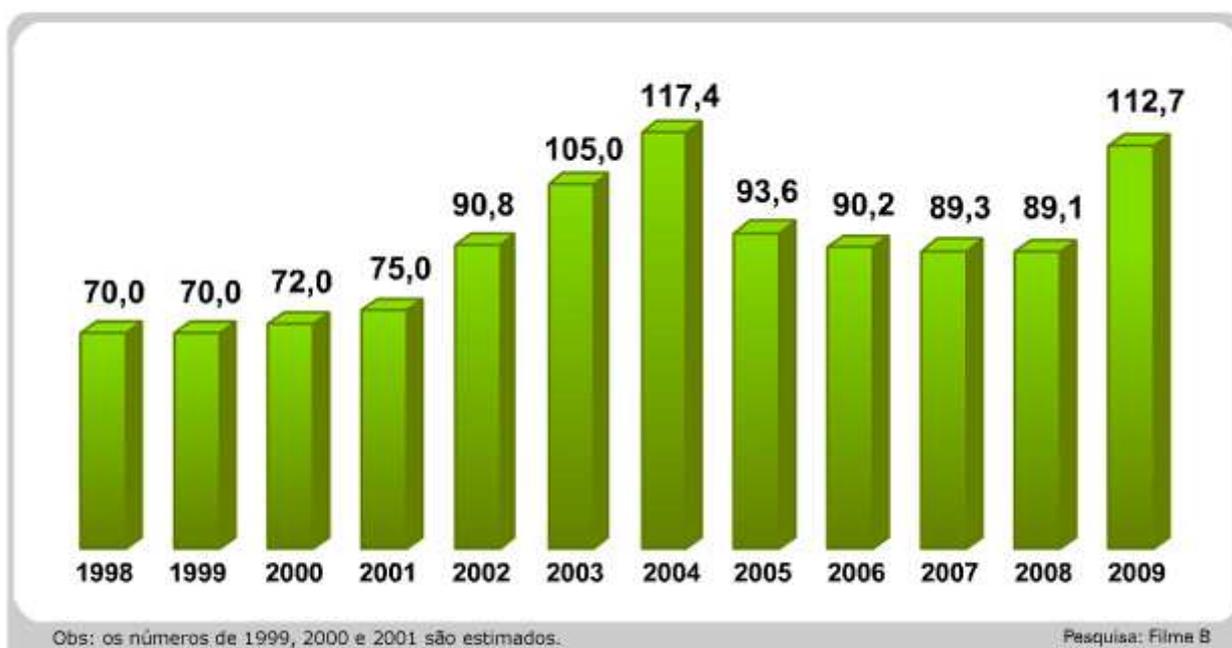
O *ranking* dos vinte filmes nacionais mais assistidos nas salas de exibição no período de 1995-2009 indica que o gênero *favela movie* não impôs uma homogeneidade ao campo da produção, nem foi um determinante dos gostos do público de cinema.

	título	distrib.	lançam.	público total	renda total (R\$)
1	SE EU FOSSE VOCÊ 2	FOX	2009	6.137.345	50.543.885,00
2	DOIS FILHOS DE FRANCISCO	SONY	2005	5.319.677	36.728.278,00
3	CARANDIRU	SONY	2003	4.693.853	29.623.481,00
4	SE EU FOSSE VOCÊ	FOX	2006	3.644.956	28.916.137,00
5	CAZUZA: O TEMPO NÃO PÁRA	SONY	2004	3.082.522	21.230.606,00
6	A MULHER INVISÍVEL	WARNER	2009	2.353.136	20.498.576,00
7	TROPA DE ELITE	UNIVERSAL	2007	2.421.295	20.422.567,00
8	OLGA	LUMIÈRE	2004	3.078.030	20.375.397,00
9	LISBELA E O PRISIONEIRO	FOX	2003	3.174.643	19.915.933,00
10	OS NORMAIS	LUMIÈRE	2003	2.996.467	19.874.866,00
11	CIDADE DE DEUS	LUMIÈRE	2002	3.370.871	19.066.087,00
12	OS NORMAIS 2	IMAGEM	2009	2.177.657	18.926.851,00
13	MEU NOME NÃO É JOHNNY	DTF/SONY	2008	2.115.331	18.365.978,00
14	DIVÃ	DOWNTOWN	2009	1.851.341	16.480.499,00
15	SEXO, AMOR E TRAIÇÃO	FOX	2004	2.219.423	15.775.132,00
16	A GRANDE FAMÍLIA - O FILME	EUROPA/MAM	2007	2.035.576	15.482.240,00
17	MARIA: A MÃE DO FILHO...	SONY	2003	2.332.873	12.842.085,00
18	XUXA E OS DUENDES	WARNER	2001	2.657.091	11.691.200,00
19	XUXA ABRACADABRA	WARNER	2003	2.214.481	11.677.129,00
20	O AUTO DA COMPADECIDA	SONY	2000	2.157.166	11.496.994,00

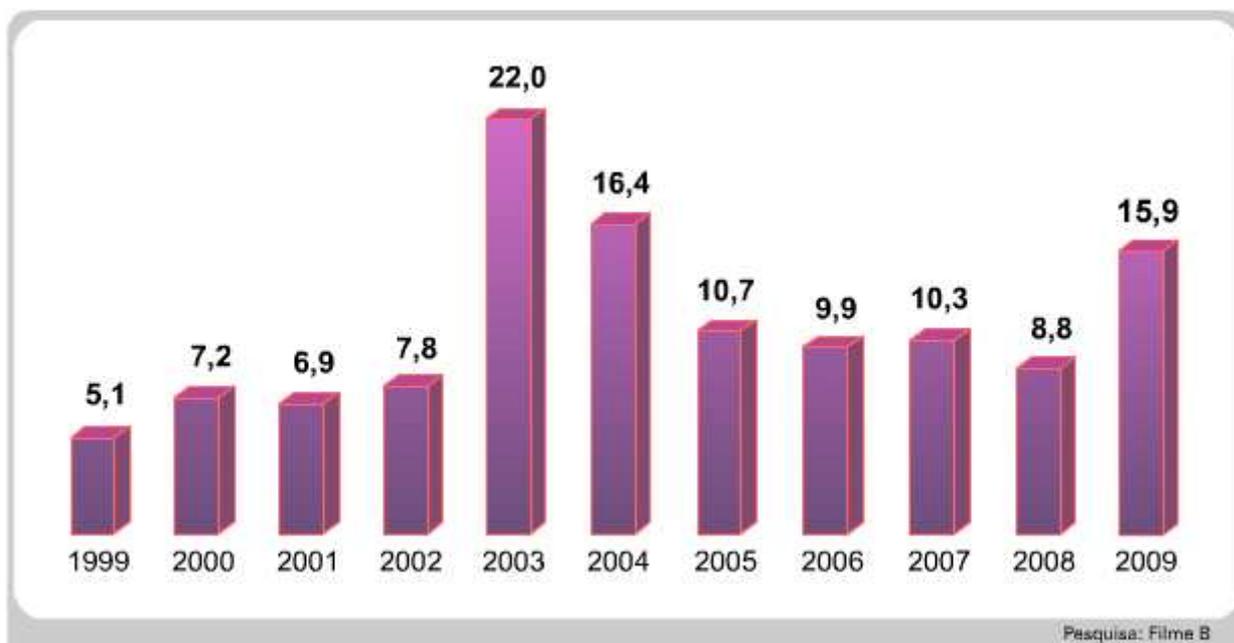
Pesquisa: Filme B

Fonte: Portal Filme B. Disponível em: www.filmeb.com.br. Acesso em: dez. 2010.

Evolução do público total 1999-2009 (em milhões)



Fonte: Portal Filme B. Disponível em: www.filmeb.com.br. Acesso em: dez. 2010.

Evolução do público do filme nacional 1999-2009 (em milhões)

Fonte: Portal Filme B. Disponível em: www.filmeb.com.br. Acesso em: dez. 2010.

**ANEXO E - FILMES DOCUMENTAIS BRASILEIROS LANÇADOS NO CINEMA
(DE 1996 A 2007)**

Ano	Nome	Diretor
1996	Todos os corações do mundo	Murilo Salles
1997	O cineasta da selva	Aurélio Michiles
	O velho: a história de Luiz Carlos Prestes	Toni Venturi
1998	Tudo é Brasil	Rogério Sganzele
1999	Fé	Ricardo Dias
	Histórias do Flamengo	Alexandre Niemeyer
	Nós que aqui estamos por vós esperamos	Marcelo Masagão
	Santo forte	Eduardo Coutinho
2000	Babilônia 2000	Eduardo Coutinho
	Bahia de todos os sambas	Paulo César Saraceni e Leon Hirszman
	O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas	Paulo Caldas e Marcelo Luna
	Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos	Lula Buarque de Holanda
	Terra do mar	Edaurdo Caron e Mirella Martinelli
	Um certo Dorival Caymmi	Aluisio Didier
2001	2000 nordestes	David França Mendes
	Anésia: um vôlei no tempo	Ludimila Ferolla
	Barra 68	Vladimir Carvalho
	Nelson Gonçalves	Eliseu Ewald
	O chamado de Deus	José Joffily
	O sonho de Rose (10 anos depois)	Tetê Moraes
	Senta a pua!	Erik Castro
2002	Edifício Master	Eduardo Coutinho
	Janela da Alma	João Jardim e Walter Carvalho
	Nem gravata nem honra	Marcelo Masagão
	Onde a terra acaba	Sérgio Machado
	Ônibus 174	José Padilha
	Poeta de sete faces	Paulo Thiago
	Rocha que voa	Eryk Rocha
	Surf adventure: o filme	Arthur Fontes
	Timor Lorosae: o massacre que o mundo não viu	Lucélia Santos
	Viva São João	Andrucha Waddington
2003	Banda de Ipanema: folia de Albino	Paulo César Saraceni
	Nelson Freire	João Salles
	Paulinho da Viola: meu tempo é hoje	Izabel Jaguaribe
	Um passaporte húngaro	Sandra Kogut
	Zico	Eliseu Ewald
2004	33	Kiko Goifman
	À margem da imagem	Evaldo Mocarzel
	Entreatos	João Salles
	Evandro Teixeira: instantâneos	Paulo Fontelle
	Fábio fabuloso	Pedro César, Ricardo Bocão e Antonio Ricaardo

	Fala tu	Guilherme Coelho
	Glauber, o filme: labirinto do Brasil	Silvio Tendler
	Justiça	Maria Augusta Ramos
	Língua: vidas em português	Victor Lopes
	Motoboys: vida loca	Caíto Ortiz
	O prisioneiro da grade de ferro: autos-retratos	Paulo Sacramento
	Pelé eterno	Aníbal Massaini
	Peões	Eduardo Coutinho
	Raízes do Brasil: uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda	Nelson Pereira dos Santos
	Rio de Jano	Anna Azevedo, Eduardo Souza Lima e Renata Baldi
	Samba riachão	Jorge Alfredo
2005	A pessoa é para o que nasce	Roberto Berliner
	Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova	Paulo Thiago
	Doutores da alegria: o filme	Mara Mourão
	Extremo sul	Monica Schmiedt e Silvestre Campe
	Mensageiras da luz: parteiras da Amazônia	Evaldo Mocarzel
	Moro no Brasil	Mika Kaurismäki
	Morro da Conceição	Cristina Grumbach
	O cárcere e a rua	Liliana Sulzbach
	O fim e o princípio	Eduardo Coutinho
	Preto e branco	Carlos Neder
	Soldado de Deus	Sérgio Sanz
	Sou feia mas to na moda	Denise Garcia
	Vinicius	Miguel Faria Jr
	Vlado: 30 anos depois	João Batista de Andrade
	Vocação do poder	Eduardo Escorel e José Joffily
2006	A família Alcântara	Daniel Solá Santiago e Lilian Solá Santiago
	A mochila do mascate	Gabriela Greeb
	A odisséia musical de Gilberto Mendes	Carlos de Moura Ribeiro Mendes
	Carnaval, bexiga, funk e sombrinha	Marcos Vinicius Faustini
	Dia de festa	Tom Venturi
	Do luto à luta	Evaldo Mocarzel
	Do outro lado do rio	Lucas Bambozzi
	Dom Hélder Câmara: o santo rebelde	Erika Bauer
	Estamira	Marcos Prado
	Ginga: a alma do futebol brasileiro	Hank Levine, Marcelo Machado e Tocha Alves
	Intervalo clandestino	Eryk Rocha
	Meninas	Sandra Werneck
	Moacir arte bruta	Walter Carvalho
	Nzinga	Octávio Bezerra
	O dia que o Brasil este aqui	Caíto Ortiz e João Dornelas
	O homem pode voar	Nelson Hoineff
	O Sol: caminhando contra o vento	Tetê Moraes
	Olhar estrangeiro	Lúcia Murt
	Soy Cuba: o mamute siberiano	Vicente Ferraz
	Tow in surfing	Álvaro Otero, Jorge

		Guimarães e Rosaldo Cavalcanti
	Um craque chamado Divino	Penna Filho
	Zé Pureza	Marcelo Hernandez
2007	500 almas	Joel Pizzini
	A margem do concreto	Evaldo Mocarzel
	Aboio	Marília Rocha
	Brasileirinho: grandes encontro do choro	Mika Kaaurismäki
	Caparaó	Flávio Frederico
	Cartola: música para os olhos	Lírio Ferreira e Hilton Lacerda
	Em trânsito	Henri Gervaiseau
	Encontro com Milton Santos ou O mundo global visto do lado de cá	Silvio Tandler
	Fabricando Tom Zé	Decio Matos Jr.
	Faixa de areia	Daniela Kallmann e Flávia Lins e Silva
	Gigante: como o Inter conquistou o mundo	Gustavo Spolidoro
	Grupo Corpo 30 anos: uma família brasileira	Fábio Barreto e Marcelo Santiago
	Helena Meirelles: a dama da viola	Francisco de Paula
	Hércules 56	Silvio Da-Rin
	Histórias do Rio Negro	Luciano Cury
	Inacreditável: a batalha dos aflitos	Beto Souza
	Jogo de cena	Eduardo Coutinho
	Mestre Bimba: a copoeira iluminada	Luiz Fernando Goulart
	O engenho Zé Lins	Vladimir Carvalho
	O mundo em duas voltas	David Schürmann
	O profeta das águas	Leopoldo Nunes
	Oscar Niemeyer: a vida é um sopro	Fabiano Maciel
	Pampulha ou A invenção do mar de Minas	Oswaldo Caldeira
	Maria Bethânia - Pedrinha de Aruanda	Andrucha Wadington
	Porto Alegre: meu canto no mundo	Cícero Aragon e Jaime Lerner
	Pro dia nascer feliz	João Jardim
	Santiago	João Salles
	Três irmãos de sangue	Ângela Patrícia Reiniger

Observação: Não listamos os documentários produzidos para difusão prioritária na televisão, por indisponibilidade de mapeamento.

Fonte: Portal Filme B. Disponível em: www.filmeb.com.br. Acesso em: fev.2009.

ANEXO F – O CINEMA DE PERIFERIA DE PAULO E JÚLIO

Julio Pecly, carioca, 36 anos e Paulo Silva, amazonense, 40 anos, são roteiristas e diretores de cinema. Ambos participaram de vários cursos populares de audiovisual como CUFA (2006), Cinema Nosso (2006) e Cinemaneiro (2004), promovido pelo SESC dos Apês, na Cidade de Deus. Participaram da criação da Companhia Brasileira de Cinema Barato.

Júlio e Paulo criaram o Cinecarceragem, cineclube que exhibe filmes e curtas-metragens dentro de delegacias. No ano de 2007, realizaram o curta-metragem *Sete Minutos*, eleito o melhor curta pelo Festival do Rio. Abaixo, segue uma lista de produções, que inclui somente filmes produzidos por ambos, ficando excluídos, os filmes de outros diretores/produtores que tiveram a participação destes profissionais.

Filmes premiados

Sete Minutos (2007)

- ✚ Melhor curta de Língua Portuguesa – Cineport 2007;
- ✚ Melhor curta Festival de Colatina 2007;
- ✚ Melhor curta Festival vide-vídeo 2007;
- ✚ Melhor curta Festival do Rio 2007;
- ✚ Melhor curta de ficção Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2007;
- ✚ Melhor direção Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2007;
- ✚ Melhor ator para Luciano Vidigal Festival de Itu 2007;
- ✚ Menção honrosa Festival Perro Loco 2007;
- ✚ Menção honrosa Festival de São Carlos 2007.

O filme do filme roubado do roubo da loja de filmes (2006)

- ✚ Melhor filme Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2008;
- ✚ Melhor vídeo Festival Guarnicê 2008;
- ✚ Melhor curta, Prêmio do júri Festival do Livre Olhar 2007;
- ✚ Melhor roteiro Festival de Cabo Frio 2007;
- ✚ Melhor ator Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2008.

Crônicas de um fato comum (2007)

- ✚ Melhor curta Festival Mostre a sua Comunidade 2008;
- ✚ Prêmio Crítica Social Festival Visões Periféricas 2008;
- ✚ Prêmio ABDeC Festival Visões Periféricas 2008.

Filmes realizados

Jogo de Damas (2003)

Sinopse: Dois idosos jogam damas todos os dias em uma praça. Ali eles se divertem, diminuem a solidão. Um dia apenas um aparece para jogar.

Roteiro e direção: Julio Pecky e Paulo Silva.

Produção: Boca de Filmes e Cinedial.

Edição: Leandro Monteiro.

Elenco: Paulo Amadeo e Paulo Silva.

O filme roubado do roubo da loja de filmes (2006)

Sinopse: Em um assalto a uma locadora de filmes da zona sul, os bandidos reconhecem um casal de artistas e discutem sobre celebridades, cinema e televisão.

Roteiro e direção: Julio Pecky, Paulo Silva e Marcelo Yuka.

Edição: Gustavo Pizzi.

Elenco: Carlos Jasmin, Elielson Freitas, Slow da BF, Leandro Firmino da Hora e Natalia Laje.

Produção: Companhia Brasileira de Cinema Barato e Cavídeo.

Sete Minutos (2007)

Sinopse: Em uma câmera frenética, sem cortes e em subjetiva, o curta mostra os últimos sete minutos de vida de um traficante de drogas.

Roteiro e direção: Julio Pecky e Paulo Silva.

Edição: Gustavo Pizzi.

Elenco: Luciano Vidigal, Jonathan Azevedo, Bebel Rodrigues e Ana Paula Rocha.

Produtoras: Cavídeo, Boca de Filmes, Nós Do Morro, Nós do Cinema e Virtual.

Canal 001 (2009)

Sinopse: Curta de ficção em homenagem aos melhores programas sobre futebol de todos os tempos, o Canal 100.

Direção e roteiro: Julio Pecky.

Coprodução: Paulo Silva.

Fotografia: André Pacheco.

Elenco Jeferson Carvalho, Vitor Carvalho, Zezé Antônio.

Produtoras: Cavídeo e Cidadela Interpretação Musical.

Eu não ganhei esse edital (2010)

Sinopse: Curta de ficção que mostra a angústia do roteirista na escrita de um roteiro para concorrer a um edital do Ministério da Cultura.

Direção: André Pacheco, Julio Pecky e Paulo Silva.

Roteiro e produção: Julio Pecky e Paulo Silva.

Elenco: Leandro Firmino da Hora.

Enchente – documentário (2010)

Sinopse: Esse documentário de longa-metragem mostra a enchente de 13 de fevereiro de 1996, que arrasou a Cidade de Deus. Mostra o que aconteceu naquele dia fatídico, como as pessoas perderam tudo. Mostra, também, como vidas se foram e de quem é a culpa.

Roteiro e direção: Julio Pecky e Paulo Silva.

Produção: Cavi Borges.

Edição: Pedro Asbeg.

Produtoras: Cavídeo e Urca Filmes.

Fontes: Blog dos cineastas Paulo Silva e Júlio Pecky. Disponível em: <http://pauloejulio.blogspot.com>. Acesso em: dez. 2010; Salles. São Paulo: Editora Casa Amarela, n. 158, p. 40-41, mai. 2010; Site de vídeos online Youtube. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: dez. 2010.

**ANEXO G - ÍNDICES DE AUDIÊNCIA DO PROGRAMA *CENTRAL DA PERIFERIA*,
ENTRE ABRIL E OUTUBRO DE 2006**

Dia	Band	Cultura	Gazeta	Globo	Record	Rede Tv	Sbt	Total
08/04	3	0	0	18	9	2	7	49
13/05	4	2	1	21	9	2	8	52
03/06	2	1	0	21	8	3	8	52
12/08	3	1	0	14	9	3	7	45
30/09	2	2	1	19	11	3	8	55
21/10	2	1	1	14	10	3	7	47

Fonte: Rede Globo de Televisão, através do projeto Globo Universidade.

Observação: durante o mês de julho o programa foi suspenso devido à transmissão dos jogos da Copa do Mundo.