UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PPGCOM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇAO

Diego Gouveia Moreira

CENTRAL DA PERIFERIA E A FORMAÇÃO DE UM NOVO ACONTECIMENTO DISCURSIVO NA REDE GLOBO

Recife
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CENTRAL DA PERIFERIA E A FORMAÇÃO DE UM NOVO ACONTECIMENTO DISCURSIVO NA REDE GLOBO

Diego Gouveia Moreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Recife
2010

Moreira, Diego Gouveia
Central da Periferia e a formação de um novo acontecimento discursivo na Rede Globo / Diego Gouveia Moreira. – Recife: O Autor, 2010.
164 folhas. : il., fig., quadros

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Discurso. 2. Rede Globo. 3. Favelas I. Título.

659.3 CDU (2.ed.)

UFPE

302.23 CDD (22.ed.) CAC2010-59

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Diego Gouveia Moreira
Título: "Central da periferia e a formação de um novo acontecimento discursivo na Rede Globo".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Banca Examinadora:

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Yvana Carla Fechine de Brito

Maria Eduarda da Mota Rocha

Recife, 25 de fevereiro de 2010.

Para meu pai, José Moreira dos Santos Filho (*in memoriam*), pelos bons anos de companhia, amor incondicional e referência de caráter.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que até aqui me ajudou.

Agradeço a Professora Dra. Cristina Teixeira pelo diálogo contínuo, orientação precisa, respeito, introdução ao pensamento de Michel Foucault e, especialmente, por todas as conversas bem humoradas. Aos professores Yvana Fechine e Felipe Trotta por terem contribuído significativamente na qualificação. Também a Paulo Cunha, Angela Prysthon e Isaltina Gomes pelos acréscimos a este trabalho.

A mamãe pelo incentivo constante e amor. Por entender a ausência, aguentar os momentos de surtos e assistir várias vezes ao *Central da Periferia* comigo. A minha "irmã" Cecília Almeida pela cumplicidade, parceria, colaborações e carinho.

A Adriana Santana pelas conversas, sejam elas lúcidas ou insanas. A Diego Salcedo pela revisão da ABNT. A Laura Cavalcanti pelo abstract. A Bruno Alves pela capa do trabalho e amizade.

A minha família, em especial, aos meus primos Andréa Trigueiro e Ernando Gouveia pelas discussões acadêmicas em reuniões familiares. A minha tia Eliane Trigueiro pelo abrigo.

A Rede Globo Nordeste, Serta, Comuniquê e Oficina Comunicação por compreenderem os momentos de ausência e estimularem minha pesquisa. Aos meus alunos do estágio docência.

Aos incentivos dos amigos Mariana D'Emery, Luísa Abreu, Fabíola Blah, Leandro Porth, Leonardo Teixeira, Vinícius Gomes, Brena Vila Nova, Mirella Silva, Carolina Miranda, Moema Duarte, Kiki Marinho, Mariana Reis, Everaldo Costa, Wellington de Paula e a todos os outros que de alguma forma estiveram comigo.

A Zé Carlos, Cláudia e Lucy, funcionários do PPGCOM, pela paciência.

A Capes pela bolsa que tornou esta dissertação possível.

"Meu papel – mas esse é um termo muito pomposo – é o de mostrar às pessoas que elas são muito mais livres do que pensam ser; que elas têm por verdadeiros, por evidentes, alguns temas que foram fabricados num momento particular da história, e que essa suposta evidência pode ser criticada e destruída" (Michel Foucault em Ditos e Escritos).

RESUMO

Esta dissertação analisa como o conjunto de programas do Núcleo Guel Arraes que tem as favelas como tema prioritário constituiu um novo acontecimento discursivo na Rede Globo. Para isso, com base no aporte teórico de Michel Foucault, são estudadas as condições de possibilidade para o surgimento desses novos enunciados e os fatores que contribuíram para as favelas se tornarem um enunciado possível dentro da ordem discursiva da emissora. Também é abordado o papel de Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé na criação de um espaço privilegiado para essa enunciação e como o projeto de visibilidade afirmativa do trio instaurou uma nova política de verdade. O programa Central da Periferia foi escolhido como referência para análise das principais recorrências de enunciabilidade das periferias. Foram identificadas duas perspectivas de enunciação. No projeto estético, analisamos como os mecanismos de montagem expressiva, autorreferencialidade, processo como produto, apelo à inversão e a performance de Regina Casé contribuem para formação de um acontecimento discursivo sobre a forma de referência às favelas. Depois, dentro da estratégia ética, são destacados os principais topoi discursivos do programa: relação centro e periferia, crítica à grande mídia, reivindicação por uma visibilidade afirmativa. No final do trabalho, defendemos que, mesmo enunciando uma nova vontade de verdade (Foucault, 2007b) pela inclusão social, o programa não mudou a ordem discursiva da Rede Globo, mas contribuiu para novas formas de identificação das favelas.

PALAVRAS-CHAVE: Rede Globo; Favelas; Acontecimento Discursivo; Vontade de Verdade

ABSTRACT

This dissertation analyses how the television shows from the Núcleo Guel Arraes, which has slums as a major theme, gave life to a new discursive event at Rede Globo. To do so, studies were carried out based on Michel Foucault's work, of the conditions of possibility for the surging of these new enunciations as well as of the factors which contributed to the slums becoming a possible enunciation within the network´s discursive order. In addition to that, the roles of Guel Arraes, Hermano Vianna and Regina Casé in the creation of a privileged space for this type of enunciation were analyzed, as well as how the trio's positive exposure installed new policies of truth. The television show Central da Periferia was chosen as reference for analysis of the main enunciability recurrences from the peripheries. Two enunciation perspectives were identified. Within the aesthetic project, we analyzed how the mechanisms of expressive layouts, auto referencing, process as a product, appeal to inversion and Regina Casé´s performance, contribute to the shaping of a discursive event regarding the references to the slums. Then, within the ethical strategy, the main discursive topics of the television show are pointed out: the relationship between the periphery and downtown areas, criticism towards mass media, and demand for affirmative exposure. Finally, we defend that, even enunciating a new 'true' discourse (Foucault, 2007b) for social inclusion, the television show did not alter the discursive order of Rede Globo, but contributed to new forms of slum identification.

Keywords: Rede Globo; Slums; Discursive event; 'True' Discourse

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Condições de Possibilidade 23
Figura 2 – Recorrências Enunciativas 112
Quadro 1 – Projeto Estético – Aspectos Formais e de Linguagem 116
Quadro 2 – Projeto Ético – *Topoi* Discursivos 131

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....10
1.1 Inquietações diante da ordem discursiva da Rede Globo.....10
1.2 Percurso metodológico: poder e saber.....12

2 CONDIÇÕES PARA O SURGIMENTO DE UM NOVO DISCURSO SOBRE AS FAVELAS NA REDE GLOBO.....15
2.1 Interferências de movimentos que defendem a democratização dos meios de comunicação.....15
2.2 O boom do subalterno.....37
2.3 A emergência do Padrão Globo de Qualidade.....51

3 A CONTRIBUIÇÃO DO NÚCLEO GUEL ARRAES NA ENUNCIAÇÃO SOBRE AS FAVELAS.....61
3.1 Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé: os porta-vozes do novo discurso.....61
3.2 O Núcleo Guel Arraes e a promoção de uma "ruptura autorizada" no discurso oficial da Globo.....76
3.3 Irreverência e rebeldia no projeto de visibilidade afirmativa das favelas.....85

4 A ORDEM DISCURSIVA DA GLOBO E A FORMAÇÃO DAS FAVELAS COMO ENUNCIADO.....91
4.1 A instauração de uma nova política de verdade na Rede Globo.....91
4.2 A periferia em desfile e novas forças em ação.....101

5 RECORRÊNCIAS DE ENUNCIABILIDADE DAS FAVELAS NO CENTRAL DA PERIFERIA.....111
5.1 Procedimentos Estéticos.....111
5.1.1 Montagem Expressiva.....117
5.1.2 Autorreferencialidade.....121
5.1.3 Processo como produto.....123
5.1.4 Apelo à Inversão.....124
5.1.5 Performance de Regina Casé.....127
5.2 Projeto Ético.....131
5.2.1 Relação centro e periferia.....131
5.2.2. Crítica à grande mídia.....139
5.2.3 Reivindicação por uma visibilidade afirmativa.....147

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....155

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....160

1 Introdução

1.1 Inquietações diante da ordem discursiva da Rede Globo

As primeiras inquietações em relação à inserção das favelas como tema prioritário de programas da TV Globo surgiram quando vi a apresentadora Casé (2006, informação eletrônica), no *Central da Periferia*[1], dizer: "A periferia nunca apareceu direito na televisão"; "Como é que gente tão boa é vista como marginal? Eu acho que a sociedade tá enxergando mal. Posso falar de novo? Eu acho que a sociedade tá enxergando mal".

Essas frases, ditas por Regina Casé várias vezes ao longo das edições do programa, ajudam a pensar em um novo projeto da Globo para enunciação sobre as favelas. Habitualmente, o telejornalismo e a dramaturgia representam as favelas como lugar de criminalidade ou espaço de produção cultural e projetos sociais. O *Central da Periferia* também investe nesses assuntos, mas o diferencial do programa está no projeto político de visibilidade afirmativa que instaurou uma nova vontade de verdade e, dessa forma, novos enunciados. Esse foi o pontapé inicial para realização da monografia de conclusão do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal de Pernambuco. Com o título *As estratégias discursivas do Central da Periferia: a cultura do subúrbio na televisão*, a monografia analisou os procedimentos usados pelo programa *Central da Periferia* para colocar a favela e a produção cultural dos moradores desses lugares na televisão.

O trabalho já apontava que, no mesmo ano de estreia do *Central da Periferia*, a Rede Globo exibiu outras produções com o olhar focado no cotidiano das favelas como *Antônia*[2], *Falcão – Meninos do Tráfico*[3] *e Minha*

---

[1] Ao longo de suas oito edições, o programa apresentou um pouco da cultura e do engajamento social das populações consideradas periféricas do país. Mais informações sobre o programa serão disponibilizadas no segundo e quarto capítulo deste trabalho.

[2] Minissérie que surgiu a partir do filme *Antônia*, de Tata Amaral. A proposta da minissérie foi apresentada pela diretora do filme à produtora O2, que tem contrato com a Rede Globo, e, por meio dela, foi acolhida pelo núcleo Guel Arraes. *Antônia* conta a história de um grupo de *rap* formada por meninas que moram na Vila Brasilândia (Zona Norte de São Paulo). Uma das protagonistas da minissérie foi a *rapper* Negra Li. A minissérie foi exibida em duas temporadas em 2006 e 2007. Antes de Antônia, a O2 Filmes já havia realizado *Cidade dos Homens*, O bem-sucedido seriado sobre o universo de jovens negros das favelas cariocas. (c.f.

Periferia[4]. Antes disso, a TV apresentou *Palace II*[5] *e Carandiru - Outras Histórias*[6] e, desde 2006, novos programas surgiram como os quadros do Fantástico *Central da Periferia: Minha periferia é o mundo*[7] e *Lan-house*[8]; e a série *Ó Paí Ó*[9], baseada no filme homônimo, sucesso de bilheteria em todo o país.

A continuidade da pesquisa no mestrado ganhou um grande impulso durante a participação no minicurso *Análise de Discurso, Mídia e Identidade*, da professora Maria do Rosário Gregolin, no VI Congresso Internacional da Abralin, em 2009. Na ocasião, Gregolin disse que havia na contemporaneidade uma vontade de verdade, conceito utilizado por Michel Foucault, pela inclusão social. Trazendo essa reflexão para meu objeto de estudo, entendi que a presença das favelas como prioridade em programas do Núcleo Guel Arraes na Rede Globo poderia ser apenas um indício desse

---

ANTÔNIA. In: Globo. Disponível em: <http://www.globo.com/antonia>. Acesso em: 15 jun. 2007).

[3] O documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, exibido pelo Fantástico em 19 de março de 2006, produzido pelo *rapper* MV Bill e pelo seu empresário Celso Athayde, faz parte do projeto Falcão, que englobou além do documentário, um livro publicado também em março de 2006 pelos mesmos realizadores do documentário, e por um CD de MV Bill, intitulado Falcão. Falcão conta a história de 17 jovens que trabalham para o tráfico de drogas em várias favelas do Brasil. (REVISTA ÉPOCA. São Paulo: Globo, 2006, n. 411, p.84-95. Semanal).

[4] Quadro, produzido pela Pindorama Filmes, comandado, em 2006, por Regina Casé inserido no Fantástico, um dos programas mais tradicionais da Rede Globo. Nele, famosos mostravam a favela em que nasceram e viveram.

[5] Como vimos, *Palace II* foi um especial exibido em *Brava Gente*, no final de 2000, também produzido pela O2 Filmes, baseado no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Palace II* também serviu como ensaio para o filme *Cidade de Deus*, coprodução da O2 Filmes com a Globo Filmes e a Videofilmes, lançado em 2002.

[6] A série *Carandiru – Outras Histórias* (2005) foi produzida pela Rede Globo de Televisão e pela HB Filmes. Foi baseada no filme *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, que teve aproximadamente cinco milhões de espectadores, um recorde de bilheteria no cinema nacional. O filme de Babenco foi inspirado, por sua vez, no livro do médico Dráuzio Varella, também conhecido por apresentar quadros com temas de saúde no programa Fantástico da TV Globo.

[7] Quadro semanal, produzido pela Pindorama Filmes, comandado, no segundo semestre de 2007, por Regina Casé no Fantástico. Nele, Regina mostrava as manifestações culturais das classes menos favorecidas economicamente de vários países.

[8] Quadro semanal também produzido pela Pindorama e apresentado por Regina Casé. Foi exibido no Fantástico no segundo semestre de 2008. A ideia era mostrar o processo de digitalização das favelas brasileiras. Casé visitou lan-houses espalhadas por todo país, levando irreverência e bom humor, marcas do seu trabalho na TV.

[9] Gravado em Salvador, o seriado *Ó Paí, Ó* teve Lázaro Ramos como protagonista. A maior parte do elenco foi formada por atores do Bando de Teatro Olodum. A série foi baseada no filme homônimo, sucesso de bilheteria em todo o país. Foi produzido pela Dueto Filmes e exibida no final de 2008.

processo.

Também foi bastante pertinente a leitura do livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, pesquisa editada por Yvana Fechine e Alexandre Figueirôa, que contou com a participação de outros pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Católica de Pernambuco. Por meio desse trabalho, identificamos o Núcleo Guel Arraes como o espaço possível para essa nova enunciação visto que ele é o lugar privilegiado de experimentação dentro da Rede Globo.

Como os programas do Núcleo Guel Arraes que têm as favelas como tema prioritário consolidaram um novo acontecimento discursivo na Rede Globo era a pergunta que eu me fazia ainda na graduação e que só se tornou mais clara em 2009. Descobrir as condições de possibilidade para o surgimento desse acontecimento discursivo é um dos objetivos desta pesquisa, que também quer explicar o papel de Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé na criação de um espaço privilegiado para essa enunciação e como o projeto de visibilidade afirmativa do trio instaurou uma nova política de verdade na emissora. O programa *Central da Periferia* foi escolhido, por ser o trabalho mais recente do trio com foco nas favelas, como referência para análise das principais recorrências de enunciabilidade das favelas na TV Globo. Não é objetivo deste trabalho apontar se esse novo acontecimento discursivo representou adequadamente ou inadequadamente as favelas, embora, acreditemos que nenhum programa foi capaz de lidar com as contradições do discurso das favelas. É importante ressaltar que a utilização do termo favela é recorrente neste trabalho por considerá-lo mais apropriado ao tema estudado, visto que a palavra periferia, de acordo com os estudos culturais, tem significado complexo e sem uma definição clara e precisa.

1.2 Percurso metodológico: poder e saber

No segundo capítulo, serão apresentadas três condições que se mostram necessárias para o surgimento de um novo discurso sobre os moradores de regiões urbanas e carentes do país. A primeira delas se refere ao contexto democrático do Brasil depois da Ditadura Militar e a pressão dos movimentos sociais pela diversificação de conteúdos, mesmo que para isso

fosse necessária uma mudança no projeto político da Rede Globo. A outra está associada à emergência dos moradores das favelas como consumidores e objetos de consumo, por último, temos a renovação do Padrão Globo de Qualidade e o aparecimento de novos critérios para manutenção do PGQ.

O papel do trio Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé na criação de um novo discurso sobre as favelas na Rede Globo é o foco do terceiro capítulo. Vamos conhecer a trajetória que permitiu o encontro e a identificação deles como grupo apto a desenvolver projetos diferenciados na maior emissora comercial do país. Depois, será analisada a maneira como o Núcleo Guel Arraes consolidou uma marca de fração rebelde na Globo e firmou enunciadores institucionais de novos discursos. Por último, apontaremos os principais programas desenvolvidos pelo trio e o projeto de visibilidade afirmativa a eles associado.

As especificidades do novo projeto político da Globo e como ele estabeleceu um novo acontecimento discursivo na emissora são assunto do quarto capítulo. Também, vamos entender, levando em consideração que o discurso é uma arena de conflitos e um espaço estratégico de disputa pelo poder, a reação da cultura que se diz oficial em relação ao novo discurso sobre as favelas. A cultura oficial, legitimada pela igreja, aristocracia, Estado, academia, escola e orientada por cânones retóricos, costuma ser classificada pelo adjetivo alto ou elevado. A cultura que contraria essas instâncias oficiais é considerada popular e de baixa qualidade.

No quinto capítulo, serão apontados alguns sistemas de recorrência dos enunciados sobre as favelas no programa *Central da Periferia*. As categorias foram separadas dentro do projeto ético-estético do grupo de Guel Arraes na TV Globo. No primeiro momento, será discutida a forma como o estilo da grife Guel Arraes foi importante para a construção dessa nova enunciação. Nessa análise, vamos entender como a recorrência do projeto estético do Núcleo Guel Arraes (baseado nos mecanismos de montagem expressiva, autorreferencialidade, processo como produto e apelo à inversão) e a performance de Regina Casé contribuem para formação de um acontecimento discursivo na TV Globo sobre a forma de referência às favelas.

Depois, será investigado como o projeto ético do Núcleo Guel Arraes, a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico, promove

recorrências enunciativas no discurso sobre as favelas. Serão destacados os principais *topoi* discursivos do programa: relação centro e periferia, crítica à grande mídia, reivindicação por uma visibilidade afirmativa por meio da presença de movimentos culturais e projetos sociais.

2 CONDIÇÕES PARA O SURGIMENTO DE UM NOVO DISCURSO SOBRE AS FAVELAS NA REDE GLOBO

2.1 Interferências de movimentos que defendem a democratização dos meios de comunicação

> [...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade (FOUCAULT, 2007a, p.50).

O regime de existência das favelas como objetos de discurso da Rede Globo de Televisão (RGTV) não teve início quando elas se tornaram tema principal de séries como *Cidade dos Homens*, *Antônia*, *Ó Paí Ó* e de programas como o *Central da Periferia*. Antes disso, ainda nos primeiros anos da TV no Brasil, elas já apareciam no discurso televisivo, sendo representadas de maneira romantizada (carnaval), estereotipada (novelas, programas de auditório e humorísticos) ou relegada ao universo da criminalidade (telejornais). De alguma forma, elas sempre estiveram na telinha. Mais do que ser tema prioritário em produções de TV, o que gerou um novo discurso sobre a favela na emissora foi a utilização de uma abordagem diferenciada, que privilegiou as discussões sobre centro e periferia e mostrou a necessidade de enunciar as favelas sob novos pontos de vista.

A análise do campo enunciativo, como propõe Foucault (2007a), contribui para a compreensão do enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, para determinar as condições de sua existência, para fixar seus limites da forma mais justa, para estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, para mostrar que outras formas de enunciação exclui.

> Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semi-silenciosa de um outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte? (FOUCAULT, 2007a, p.31).

Analisar os enunciados não mais como unidades inteiramente aceitas permite restituir a singularidade de acontecimento e mostrar que a descontinuidade não é somente um desses grandes acidentes que produzem rompimentos na história. Em um simples enunciado, a descontinuidade faz com que ele surja na irrupção. "[...] o que se tenta observar é essa incisão que ele constitui, essa irredutível – e muito freqüentemente minúscula – emergência" (FOUCAULT, 2007a, p.31).

Outra característica que o filósofo francês faz questão de ressaltar é que o enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar.

> Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a conseqüências por ele ocasionadas, mas ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem (FOUCAULT, 2007a, p. 32).

O enunciado não é uma estrutura. Ele é uma função de existência que pertence aos signos e a partir da qual se pode decidir se eles fazem sentido ou não.

> O enunciado se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquiva, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade (FOUCAULT, 2007a, p.118-119).

Foucault (2007a) explica que o enunciado está sempre em relação a um domínio de objetos, prescreve uma posição definida a qualquer sujeito possível, está situado entre outras performances verbais e tem uma materialidade repetível. A materialidade não é simplesmente princípio de variação, modificação dos critérios de reconhecimento ou determinação de subconjuntos linguísticos. Ela é constitutiva do próprio enunciado, que

precisa ter uma substância, um lugar e uma data. Foucault também explica que o enunciado muda conforme a identidade. Assim, uma mesma frase, enunciada oralmente, ou um texto escrito, ou um quadro, ou um filme, não constitui o mesmo enunciado, pois mudou a materialidade. O local, o sujeito, a data e o sujeito mudam.

A análise dos enunciados constitui outra maneira de abordar as performances verbais, de dissociar sua complexidade, de isolar os termos que aí se entrecruzam e de demarcar as diversas regularidades a que obedecem.

> Descrever um enunciado não significa isolar e caracterizar um segmento horizontal, mas definir as condições nas quais se realizou a função que deu a uma série de signos (não sendo esta forçosamente gramatical nem logicamente estruturada) uma existência, e uma existência específica. Esta a faz aparecer não como um simples traço, mas como relação com um domínio de objetos; não como resultado de uma ação ou de uma operação individual, mas como um jogo de posições possíveis para um sujeito; não como uma totalidade orgânica, autônoma, fechada em si e suscetível de – sozinha – formar sentido, mas como um elemento em um campo de coexistência; não como um acontecimento passageiro ou um objeto inerte, mas como uma materialidade repetível. A descrição dos enunciados se dirige, segundo uma dimensão de certa forma vertical, às condições de existência dos diferentes conjuntos significantes (FOUCAULT, 2007a, p.123).

A análise enunciativa só pode se referir a coisas ditas. Não deixa de ser uma análise histórica, mas se refere às coisas ditas. Já o discurso pode ser considerado um conjunto de enunciados quando se apoia na mesma formação discursiva. A análise dos enunciados, proposta pelo estudioso francês, leva em consideração três conceitos: raridade, exterioridade e acúmulo. A análise dos enunciados e das formações discursivas abre uma direção inteiramente oposta à ideia de raridade: ela quer determinar o princípio segundo o qual puderam aparecer os únicos conjuntos significantes que foram enunciados. Busca estabelecer uma lei de raridade.

Com a raridade, temos o princípio segundo o qual nem tudo é sempre dito. Estudam-se os enunciados no limite que os separa do que não foi dito, a forma como se materializou o único conjunto de significantes possíveis. Habitualmente, muitas análises organizam os diferentes textos em uma figura única, configurando uma expressão de totalidade. Quando se observa

o efeito de raridade de um objeto, é reconhecida a diversidade das coisas ditas e o fato de que poucas coisas podem ser enunciadas.

A exterioridade supõe que o domínio enunciativo não tem como referência um sujeito individual, uma consciência coletiva, não é avaliado como um processo desenvolvido no pensamento dos homens. Para Foucault, os enunciados devem ser descritos no seu próprio nível. "Não importa quem fala, mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar" (FOUCAULT, 2007a, p.139).

A terceira característica proposta quer substituir a busca de uma origem pela análise dos acúmulos. A particularidade da análise enunciativa não é despertar os textos e identificar o clarão de seus nascimentos, mas segui-los na espessura do tempo em que subsistem, conservam-se, reativam-se e são reutilizados (Foucault, 2007a).

> Ora, a particularidade da análise enunciativa não é despertar textos de seu sono atual para reencontrar, encantando as marcas ainda legíveis em sua superfície, o clarão de seu nascimento; trata-se, ao contrário, de segui-los ao longo de seu sono, ou, antes, de levantar os temas relacionados ao sono, ao esquecimento, à origem perdida, e de procurar que modo de existência pode caracterizar os enunciados, independentemente de sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, em que se conservam, em que são reativados, e utilizados, em que são também, mas não por uma destinação originária, esquecidos e até mesmo, eventualmente destruídos (FOUCAULT, 2007a, p.140).

Essa particularidade da análise enunciativa supõe: remanência (os enunciados se conservam graças a certo número de suportes de técnicas materiais, segundo certos tipos de instituições e com certas modalidades estatuárias), aditividade (não há simplesmente justaposição ou amontoamento, há um adição entre os enunciados) e recorrência (compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas).

A descrição de um enunciado para Foucault (2007a, p.123) significa:

> Definir as condições nas quais se realizou a função que deu a uma série de signos [...] uma existência, e uma existência específica. Esta a faz aparecer não como um simples traço, mas como relação com um domínio de objetos; não como resultado de uma ação ou de uma operação individual, mas

> como um jogo de posições possíveis para um sujeito; não como uma totalidade orgânica, autônoma, fechada em si e suscetível de – sozinha – formar sentido, mas como um elemento em um campo de coexistência; não como um acontecimento passageiro ou um objeto inerte, mas como uma materialidade repetível. A descrição dos enunciados se dirige, segundo uma dimensão de certa forma vertical, às condições de existência dos diferentes conjuntos significantes.

Descrever um conjunto de enunciados, em Foucault, consiste também em descrever a dispersão a que esses objetos estão submetidos. Quando Foucault isola o enunciado da língua e do pensamento, ele quer estar seguro de não relacioná-lo com operadores que sejam essencialmente psicológicos, como a intenção do autor, a forma do seu espírito, o rigor do seu pensamento. O objetivo do autor é apreender outras formas de regularidade, outros tipos de relações: "relações entre os enunciados, entre grupos de enunciados, entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos" (FOUCAULT, 2007a, p.32).

Por isso, a ideia de descrever essas dispersões, de pesquisar se entre esses elementos, que não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo, nem como um livro, não se poderia detectar uma regularidade. Uma ordem no aparecimento sucessivo das favelas como protagonista de programas de TV, correlações de simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas.

Descrever um enunciado dessa forma é definir o que Foucault chama de positividade de um discurso. A positividade é o que faz o discurso se mover. É partir dela que ele se constrói e pode ser modificado. A descrição dos enunciados não tem o objetivo de encontrar o momento fundador em que a palavra não estava ainda comprometida com qualquer materialidade. Não tenta constituir para o já dito o instante do segundo nascimento. Ao contrário, trata os enunciados em um acúmulo no qual são tomados e que não deixam de modificar, de inquietar de agitar e, às vezes, de arruinar.

> [...] descrever um conjunto de enunciados para aí reencontrar não o momento ou a marca da origem, mas sim as formas específicas de um acúmulo, não é certamente revelar uma interpretação, descobrir um fundamento, liberar atos constituintes; não é, tampouco, decidir sobre uma racionalidade ou percorrer uma teleologia. É estabelecer o

> que eu chamaria, de bom grado, uma positividade. Analisar uma formação discursiva é, pois, tratar um conjunto de performances verbais, no nível dos enunciados e da forma de positividade que as caracteriza; ou, mas sucintamente, é definir o tipo de positividade de um discurso (FOUCAULT, 2007a, p.141-142).

A positividade é o que caracteriza a unidade de um discurso ao longo do tempo. Ela não caracteriza formas de conhecimento, quer sejam condições *a priori* e necessárias ou formas de racionalidade que puderam, por sua vez, ser empregadas pela história. Não definem também o estado dos conhecimentos em um dado momento do tempo.

> Analisar positividades é mostrar segundo que regras uma prática discursiva pode formar grupos de objetos, conjuntos de enunciações jogos de conceitos, séries de escolhas teóricas (FOUCAULT, 2007a, p.203).

A positividade está muito além das obras, dos livros e dos textos. Ela não nos permite decidir quem dizia a verdade, mas permite o aparecimento da medida que determina porque alguns autores falavam a mesma coisa, colocando-se no mesmo nível. A positividade está passos além de uma mera influência que pode ser exercida em uma sociedade.

> As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagiam, se reencontram sem saber entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais – todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que elas apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinácia de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos (FOUCAULT, 2007a, p.144).

Essa forma de positividade define um campo em que podem ser desenvolvidas identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico, que seria as condições de realidade para enunciados.

> Não se trata de reencontrar o que poderia tornar legítima uma assertiva, mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. A priori, não de verdades que poderiam nunca ser ditas, nem realmente apresentadas à experiência, mas de uma história determinada, já que é das coisas efetivamente ditas (FOUCAULT, 2007a, p.144).

O *a priori* se define como o conjunto de regras que caracterizam uma prática discursiva. Temos, na densidade das práticas discursivas, sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento). São todos esses sistemas de enunciados que Foucault propõe chamar de arquivo.

> Não entendo por esse termo [arquivo] a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição [...] O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...] é o que define o sistema da enunciabilidade do enunciado-acontecimento (FOUCAULT, 2007a, p.146-147).

O arquivo faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento ou apenas segundo o jogo das circunstâncias do que se desenrolou na ordem das coisas ditas. O arquivo é o responsável para que discursos tenham aparecido graças a relações que caracterizam o nível discursivo, que nascem de acordo com regularidades específicas. O que Foucault quer dizer é que, se há coisas ditas, não é preciso perguntar a razão às coisas que se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz.

Analisar acontecimentos de tipos e de níveis diferentes não significa que, de agora em diante e por décadas ou séculos, os homens vão dizer e pensar a mesma coisa. Não implica a definição de certo número de princípios de que todo o resto resultaria como consequência. Esses critérios

fazem parte de um método que Foucault denomina de arqueológico. Ele seria:

> o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo (FOUCAULT, 2007a, p.149).

Depois dessa breve introdução aos conceitos relacionados por Michel Foucault ao campo do discurso, vamos retomar a enunciação sobre as favelas na Rede Globo. A decisão de levar para a televisão outro discurso sobre as regiões urbanas mais carentes surge a partir de uma trama complexa, que será detalhada neste capítulo. Vamos entender as condições de possibilidade que viabilizaram um novo acontecimento discursivo na TV Globo. O objetivo é explicar qual foi o regime que garantiu existência aos moradores das favelas enquanto enunciados possíveis.

A existência de determinado objeto discursivo é estudada por Michel Foucault (2007a), como já foi explicado, a partir das diversas regras de formação de um discurso. Para o autor, as condições de aparecimento dependem do contexto histórico e das relações de semelhança, vizinhança, afastamento, diferença e transformação que esse objeto tem com outros. Essas relações são estabelecidas entre instituições, sistemas de normas, processos econômicos e sociais. Elas não definem a constituição interna de um objeto, mas são responsáveis pelas condições que permitiram o seu aparecimento. Com isso, não se quer dizer que as relações discursivas são exteriores ao discurso, que o limitariam ou obrigariam a enunciar certas coisas. "Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso" (FOUCAULT, 2007a, p.51).

As relações apontam os objetos que podem ser falados, limitando ou impondo formas, ou forçando o discurso, em algumas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Elas determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los.

Possivelmente, outros fatores podem indicar as condições de possibilidade para emergência, na RGTV, do discurso sobre as favelas. Neste trabalho, serão apresentadas três dessas condições, que se mostram necessárias para o surgimento desse novo discurso. A primeira delas se

refere ao contexto democrático do Brasil depois da Ditadura Militar e a pressão dos movimentos sociais pela diversificação de conteúdos. A outra está associada à emergência dos moradores das favelas como consumidores e objetos de consumo, por último, temos a renovação do Padrão Globo de Qualidade e o aparecimento de novos critérios para manutenção do PGQ. Na figura 1, são ilustradas as condições de possibilidade.

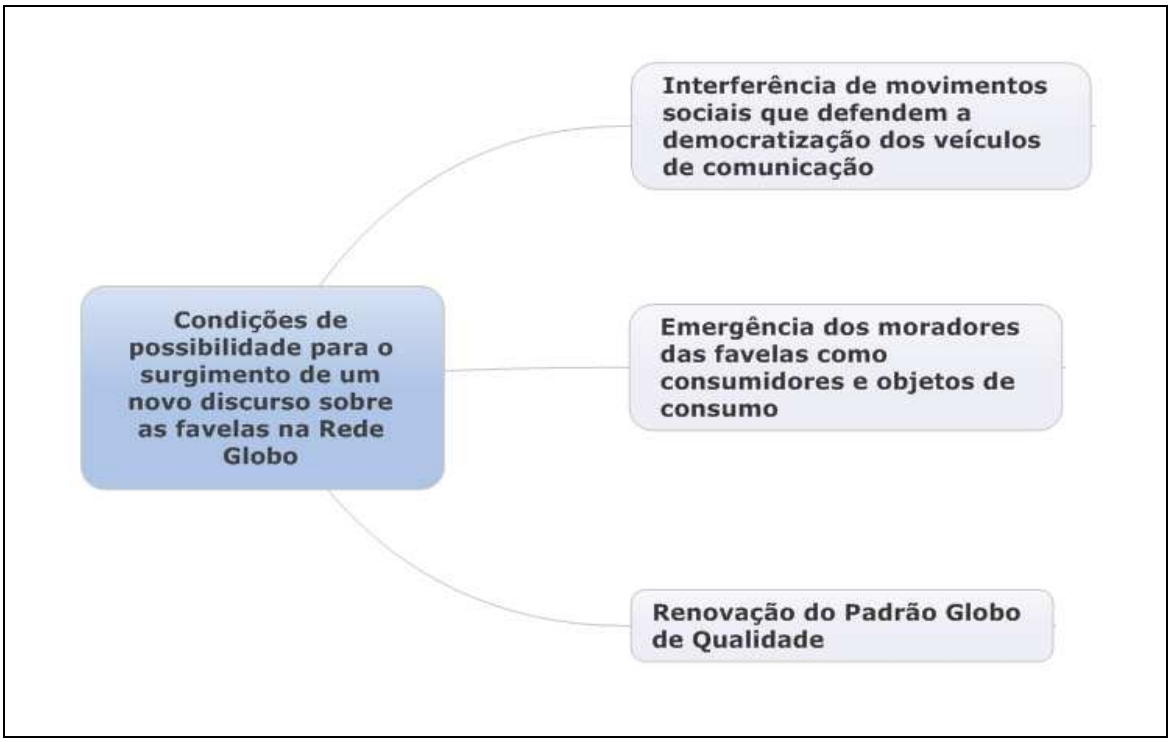

Figura 1 – Condições de Possibilidade

Antes de explicar cada condição para o surgimento de um novo discurso sobre as favelas na RGTV, será traçado um panorama sobre as especificidades que fizeram da emissora um importante *corpus* de investigação. Considerada a maior indústria audiovisual do país, a TV Globo é também um rico objeto de estudo. Uma grande quantidade de pesquisas tomou a emissora como referência para avaliar o seu conteúdo, propor novos formatos e analisar seu poder e influência. Diversas publicações contaram satisfatoriamente a trajetória da Globo desde sua estreia até os dias atuais. Neste tópico, em uma análise estruturada a partir da economia política do conhecimento, que posiciona a mídia como empresa e relaciona o papel dos meios com a totalidade política e econômica, será possível entender como, depois do processo de democratização e luta por diversidade social, as favelas emergiram como um novo enunciado.

É fato que, durante décadas, a TV Globo protagonizou, em território nacional, uma vasta e abrangente educação dos nossos sentidos, desempenhando papel marcante no palco em que se encena a articulação entre imagens e imaginário.

> Todavia, o papel mais importante que a mídia desempenha decorre do poder de longo prazo que ela tem na construção da realidade através da representação que faz dos diferentes aspectos da vida humana – das etnias (branco/negro), dos gêneros (masculino/feminino), das gerações (novo/velho), da estética (feio/bonito) etc. (LIMA, 2006, p.55).

Com as favelas, a representação não é realizada de maneira diferente. Os moradores dessas regiões sempre estiveram presentes, como já foi dito, em novelas e programas da emissora, mas, na experiência de visibilidade recaíam, mais fortemente, dois tipos de representações. Se, nos programas jornalísticos, a favela é o lugar de criminalidade, na dramaturgia, é lugar de "favelado legal" (Bentes, 2007a, informação eletrônica). Essa representação, para a pesquisadora Ivana Bentes, é inadequada. Para ela, a televisão, a praça pública moderna, produz um discurso esquizofrênico, que de um lado elabora um discurso celebratório da "favela legal" e, de outro, retrocede com um discurso, nos telejornais, de criminalização.

> O perigo é transformar pobreza em folclore ou em gênero cultural, naturalizar isso, achar que 'puxa, é legal ser pobre'. Aceitar essa domesticação do racismo, do preconceito, da desigualdade e criar o pobre criativo e feliz, mas fora da universidade, sem disputar emprego com os garotos da classe média (Bentes, 2007a, informação eletrônica).

A insatisfação com o "monopólio da fala", responsável por criar os estereótipos das favelas como lugar de criminosos ou pobres felizes, e, com a baixa qualidade das emissões, levou à criação de muitos movimentos sociais que têm a televisão como centro de suas preocupações. A estreia de programas em que moradores de favelas eram um dos principais temas abriu as portas da emissora para diversificar as representações sociais.

A criação desses novos espaços constitui um passo para uma nova visibilidade das favelas diante da sociedade. Historicamente, a Globo conquistou grande capacidade de concentrar poder e entrar nas casas e

praças públicas. Nos últimos 45 anos, ela esteve presente diariamente em muitos lares brasileiros, responsabilizando-se, muitas vezes, pela forma como os telespectadores compreendem a realidade. A articulação das imagens da TV com o imaginário social leva os espectadores a compartilharem com a televisão modos de ver, saber e falar. O ingresso avassalador da Rede Globo no mercado audiovisual, a partir de 1965, constituiu barreiras à entrada de outras concorrentes, por isso a RGTV é considerada, no Brasil, um dos veículos de comunicação mais importantes no processo de construção da realidade. Não é à toa que ela tem a maior participação na audiência, recebe a maior parte da verba publicitária, conta com a maior rede de distribuição de sinais e é uma das maiores produtoras de conteúdo audiovisual do país. No entanto, a emissora, na verdade, representa apenas o cume da estrutura de poder midiático que se configurou no Brasil.

Uma das principais características identificadoras da radiodifusão brasileira é a ausência de restrições efetivas à propriedade cruzada, isto é, à possibilidade de um mesmo grupo empresarial controlar jornais, revistas, emissoras de rádio e de televisão em um mesmo mercado (Lima, 2006). Isso fez com que a radiodifusão se estabelecesse por meio de oligopólios em nosso país. Os maiores concessionários de emissoras de rádio foram os grupos que já eram proprietários de jornais. O mesmo aconteceu com as concessões de televisão.

> Foi dessa maneira que se formaram os maiores grupos de mídia nacionais e regionais no Brasil, resultando num sistema de mídia concentrado e controlado por um reduzido grupo de empresas. Os principais exemplos são os Diários Associados, até a metade do século passado, e as Organizações Globo, a partir da década de 1970 (LIMA, 2006, p.60-61).

Desde então, a luta pela democratização, como aponta Rocha (2008a), tem focado em três pontos: a disseminação do conhecimento de produção audiovisual, de maneira a fomentar a participação de novos atores e a diversidade; o financiamento das produções estatal e independente e a exigência de obrigações de serviço público para as empresas concessionárias.

> O maior entrave a esta democratização é a capacidade de o Estado impor às empresas qualquer tipo de regulação, devido ao enorme poder destas na formação da opinião pública (ROCHA, 2008a, p.128).

Esse poder exercido pela mídia nas sociedades contemporâneas permeia diferentes processos e esferas da atividade humana. A tomada de decisões nas diversas esferas não seria possível sem os *media*, uma vez que a maioria das sociedades está centrada nos veículos de comunicação e tem neles um exemplo de construção do conhecimento público.

> Um bom exemplo dessa centralidade é o papel crescente da mídia no processo de socialização [...] A socialização é um processo contínuo que vai da infância à velhice e é através dela que o indivíduo internaliza a cultura de seu grupo e interioriza as normas sociais. Uma comparação da importância histórica de diferentes instituições sociais no processo de socialização revelará que nos últimos 30 anos a família, as igrejas, a escola e os grupos de amigos vêm crescentemente perdendo espaço para a mídia (LIMA, 2006, p. 55).

Até se consolidar e difundir sua programação para todo o Brasil, a Rede Globo precisou construir uma marca forte. O início desse processo se deu quando a TV Globo entrou no ar, às 11h e 35 segundos da manhã de 26 de abril de 1965, oito anos depois da concessão do canal, assinada pelo presidente Juscelino Kubitschek. Na época, a televisão era em preto-e-branco e o regime militar ditava o cenário político. Os oito anos esperados até a inauguração podem ser explicados pelo fato de a Globo ter sido a primeira emissora de TV do Brasil com instalações e estúdios planejados para abrigar a produção e exibição de programas. Antes da estreia, muitos ensaios foram realizados para reduzir ao máximo o número de erros e os sustos no dia da inauguração. Os testes dos equipamentos e das transmissões se repetiram ao longo de todo o mês de março de 1965. Segundo Maior (2006, p.19), na noite do dia 31, os militares comemoraram o primeiro aniversário do golpe de 1964 com uma mensagem transmitida em rede nacional por todas as emissoras de TV. Todas, menos a TV Globo, que ainda estava em fase de testes.

> Enquanto o marechal Castelo Branco lia seu discurso, a Globo exibia a imagem de um barco navegando ao som da

> canção Moon River, de Henry Mancini. No dia seguinte, jornais saudaram a ousadia da estreante: 'A Globo começa muito bem – boicotando o pronunciamento militar'.

Hoje, sabemos que a proximidade da emissora com o regime ditatorial era forte demais para que esse posicionamento contrário ao governo fosse proposital. O sucesso da TV Globo, para Bolaño (2005), está diretamente relacionado à adequação dos interesses do regime militar e ao capital (conhecimento e dinheiro) do grupo Time-Life.

Neste tópico, vamos conhecer mais sobre a relação da Globo com os governos militares. O caso Time-Life será discutido, no terceiro tópico deste capítulo, quando será explicada a associação entre o acordo com a companhia americana e a consolidação do Padrão Globo de Qualidade. O projeto de desenvolvimento político-econômico, com base nacionalista, dos governos militares, foi um dos principais responsáveis pelo rápido desenvolvimento da Globo. O regime ditatorial privilegiou alguns setores estratégicos da economia para alcançar seus interesses políticos. O investimento em infraestrutura para o desenvolvimento industrial, como esclarece Bolaño (2005), é uma marca da época. As telecomunicações estavam entre os setores estratégicos. Durante os primeiros períodos militares, entre 1965 e 1972, foram criadas a Embratel, o Ministério das Comunicações e o Sistema Telebrás. Juntos, esses órgãos possibilitaram a implantação de uma sofisticada infraestrutura de telecomunicações, que ligaria os quatro cantos do país, inicialmente por uma rede de micro-ondas, complementada depois por satélites nacionais e, mais tarde, por ligações físicas feitas de fibras ópticas. No campo da comunicação de massa, o cenário permitiu a formação de redes de televisão nacionais.

> A Rede Globo é apontada como o principal grupo beneficiado por essa política de integração nacional. Era uma relação de parceria, enquanto o Estado investia em infra-estrutura para possibilitar a distribuição massiva da programação, a Rede Globo tornou-se uma espécie de porta-voz do regime militar (SANTOS; CAPPARELLI, 2005, p.78-79).

O regime militar precisava criar uma indústria cultural[10], integrada em rede nacional e ancorada pela televisão, para sustentar o projeto de integração do país. Com a indústria cultural e a produção em massa, assentaram-se no Brasil as bases materiais para a difusão de ideologias do progresso e da segurança nacional, amplamente veiculadas pelos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão. Como contrapartida ao apoio recebido, as emissoras aderiram ao projeto de integração nacional, que envolvia os interesses do governo em manter o controle ideológico, essencial ao regime militar e a necessidade das empresas expandirem o mercado de bens industriais, anunciando seus produtos o mais amplamente possível.

Com um forte planejamento estratégico, não foram necessários muitos anos para a Globo atingir bons índices de audiência. A história da emissora acabou se confundindo com a implementação dessa autêntica indústria cultural no país, a partir dos anos 60, com a produção, circulação, distribuição e o consumo voltados para a lógica do mercado, na trilha da modernização gerada pelo desenvolvimento capitalista dependente no Brasil. Em 1966, com a novela *Eu Compro essa Mulher*, graças a um triângulo amoroso, alcançou o primeiro lugar em audiência no Rio de Janeiro. No mesmo ano, cinco dias de temporal provocaram muitos desabamentos e mortes no Rio. Foram enviadas para as ruas inundadas, equipes de reportagem e câmeras dos estúdios. Dali, a emissora passou a dar as últimas notícias sobre a tragédia. Além de documentar, a TV Globo promoveu uma campanha de solidariedade e convocou os moradores do Rio de Janeiro a doarem alimentos, cobertores e remédios às vítimas das enchentes. "Resultado: graças à cobertura e à campanha, a Globo conquistou o público do Rio e passou a ser considerada a mais carioca das emissoras" (SOUTO MAIOR, 2006, p.28).

Em agosto de 1969, um anúncio veiculado em revistas e jornais estampou o lançamento de um telejornal para que 56 milhões de brasileiros tivessem mais coisas em comum, além do idioma.

---

[10] O conceito de indústria cultural foi utilizado por Adorno e Horkheimer em *A dialética do esclarecimento* (1985). Para Adorno, a indústria cultural, adapta seus produtos ao consumo das massas e, em grande medida, determina o próprio consumo.

> O subtítulo explicava: "A partir do dia 1º de setembro, a Edição Nacional do Telejornal da Rede Globo [...]. A primeira frase do anúncio arrematava: "A Rede Globo inicia sua arrancada para unir o país pela TV" (SOUTO MAIOR, 2006, p.61).

A Globo foi também a primeira emissora a estabelecer o modelo Prime-time, que privilegia a exibição de um telejornal entre duas novelas. Esse modelo rendeu bons frutos para a emissora e continua, com menos fôlego, na programação. A Globo se dedicou a espaços da ficcionalidade, destacadamente a produção de novelas, e do telejornalismo. Borelli e Priolli (2000) explicam que esses gêneros aparecem como formatos típicos e fundamentais na trajetória da emissora e são os responsáveis pelos maiores índices de audiência de toda a história de sua programação.

Com o Prime-time, a Globo conseguiu criar o hábito de se ver TV em família, com programações e horários reforçando-se mutuamente e garantindo uma fidelidade de público e um aumento dos índices de audiência. É comum os telespectadores acompanharem a novela da faixa das 19h, enquanto esperam o Jornal Nacional, e outros assistirem ao JN para depois conferirem a novela posterior ao noticiário.

Desde sua veiculação diária, a partir de 1963, a novela aparece como produto prioritário no contexto de produção das diferentes emissoras. A telenovela pode ser considerada um dos suportes fundamentais do tripé que sustenta a base de funcionamento da televisão brasileira: telejornalismo, variedades e teledramaturgia. Ela era considerada um elemento privilegiado de concorrência entre as emissoras. A telenovela ajuda a pensar o contexto das manifestações populares de massa no Brasil e sobre a consolidação de um modelo de televisão no Brasil. "Um período bastante fértil de produções de telenovelas [...] foi entre 1963 e 1969, quando foram produzidas 169 telenovelas" (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.21).

É importante lembrar que o custo de produção de uma telenovela pode ser considerado baixo quando relacionado ao retorno obtido com vendas publicitárias e *merchandising*. Com baixo custo e alta rentabilidade, ela se tornou uma das produções por excelência da RGTV. Aliado a isso, não há como negar a competência tecnológica, característica do padrão televisivo da Globo, que é bastante reconhecida e legitimada por parte do público.

> A Globo aparece, nesse caso, como a emissora que *sabe fazer novela*, que propicia ao telespectador usufruir produtos com *acabamento técnico de Primeiro Mundo*, modernos, que por vezes se parecem com *filmes americanos* (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.30).

Quanto às mediações da telenovela com a vida cotidiana, vale a pena enfatizar que, além de interferir nos hábitos familiares e nas dimensões da subjetividade, ela restitui elementos presentes em traços culturais que integram o universo tradicional da cultura popular.

> A telenovela responde ainda por outros requisitos que colaboram para a reflexão sobre o contexto das manifestações culturais populares de massa emergentes, no Brasil, a partir dos anos 1960, no momento da efetiva expansão de um mercado de bens simbólicos (BORELLI, 2005, p.193).

É dentro do Prime-time que o jornalismo ganha espaço na Rede Globo de Televisão. O maior desafio do Jornal Nacional, nos primeiros anos, era montar uma proposta de divulgação e criar uma cultura jornalística nacional diferenciada, que fosse capaz de dar conta das especificidades da cultura brasileira. Como toda emissora comercial, nessa estratégia, o objetivo era consolidar um público consumidor no país. Não demorou muito para o JN se firmar como modelo de jornalismo em TV. Ele foi o primeiro telejornal transmitido em rede nacional.

Como já foi dito, esse processo contou com o apoio dos militares que estavam no poder. O Governo Militar elaborou um sistema de transmissão via satélite e micro-ondas da Embratel à disposição da TV, priorizando a Globo. Com isso, o governo queria integrar o território brasileiro através da televisão.

> À divulgação de cenas vindas de ponta a ponta do país, usada como parte da estratégia de efetivação da integração nacional por meio da veiculação imagética, coadunava-se a conformação de um verdadeiro paradigma lingüístico: o padrão global, o linguajar em estúdio, alcançava as equipes de reportagem (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.57).

Nos primeiros anos, destacavam-se no jornal a qualidade das imagens e a realização de reportagens em todos os cantos do país. O tom

partidário do noticiário também é bastante forte. A Globo associa essa característica à censura exercida pelos veículos de comunicação da época.

> A censura não se limitava às notícias: atuava também no entretenimento. Foram inúmeros os casos de censura à dramaturgia da Globo. O mais sério foi o da proibição, a dois dias da estréia, da novela Roque Santeiro, em 1975. O prejuízo foi grande para a emissora: já haviam sido gravados 36 capítulos (MEMÓRIA GLOBO, 2009, informação eletrônica).

Na década de 70, o telejornal chegou a ter 80 pontos de audiência. Isso se explica pelas condições em que a Rede Globo cresceu durante os anos 70, transformando-se numa empresa quase monopolista. Lamentavelmente, como afirma Bolaño (2005), a concentração de poder político, econômico e de conhecimento de que a Globo passou a dispor e, no interior do conjunto das indústrias culturais e de conteúdo no Brasil, acabou sendo um empecilho para a competitividade sistêmica do país na matéria, para não falar da democratização das comunicações e do Estado brasileiro.

De acordo Lima (2006), desde que as Organizações Globo foram parte ativa do planejamento do movimento de 1964, seu papel como "agente legitimador" do regime militar surgiu naturalmente. Enquanto o Ato Institucional nº5 esteve em vigor (1968-1978), houve uma dupla identificação entre a Rede Globo de Televisão e o regime militar. Primeiro, a RGTV representava o modelo de empresa moderna e eficiente, ajustada à política econômica excludente, concentradora e transnacionalizada. A consolidação da RGTV como uma empresa forte serviu ao regime porque ela defendia interesses similares aos dele, e serviu, é claro, às próprias Organizações Globo, um conglomerado brasileiro associado direta e indiretamente ao capital internacional. Segundo, em seus telejornais e em sua programação em geral, a RGTV serviu de "agente legitimador" mediante a criação, a manutenção e a reprodução do clima de euforia, possível pela construção de uma representação distorcida da vida no país que corroborava para estrutura socioeconômica na qual a própria RGTV estava incorporada.

> Servindo ao regime autoritário, a RGTV servia a si mesma, trabalhando para consolidar seu "virtual monopólio" e o

> conglomerado de empresas ao qual pertencia. Porém, na medida em que as contradições internas no interior do "bloco histórico" se aguçavam e a RGTV se consolidava como um "virtual monopólio", as divergências políticas entre o regime autoritário e as OG foram se tornando mais visíveis (LIMA, 2006, p.84).

A confirmação da escolha de Paulo Maluf, desafeto histórico de Roberto Marinho, como candidato do regime militar para ser o próximo presidente da República por meio de eleições indiretas, tornou a ruptura interna do "bloco histórico" inevitável. A RGTV começou a tornar público o seu desacordo com a fração do "bloco histórico", que ainda detinha o controle político do regime militar (Lima, 2006). Essa mudança de posicionamento da emissora foi uma resposta à transformação do espaço público brasileiro, que passou a contar com uma atuação mais ampla e visível das forças da sociedade civil. Para Rocha (2008c), na sociedade burguesa, as organizações sociais têm a função de garantir ou contestar a legitimidade de uma formação social e do Estado. O que se via no Brasil dos anos 80 era o Estado perdendo o controle direto sobre as forças da sociedade civil, cada vez mais mobilizadas em prol da democratização da mídia.

> Antes mesmo do fim da ditadura, o espaço público brasileiro começou a mudar, ganhando ares mais pluralistas e contraditórios. Nesse novo cenário, passava a ser estratégico para a empresa tentar reverter a sua identificação com o regime militar e construir uma imagem mais favorável em uma sociedade mais democrática. Afinal de contas, tanto como negócio quanto estrutura de poder, uma empresa de comunicação precisa de credibilidade (ROCHA, 2008c, p.98-99).

Decretos de 1931 e 1932 são os precursores de toda regulamentação da radiodifusão no Brasil. Ambos fazem menções à televisão, quando ela ainda era experimental nos Estados Unidos. Neles, a TV é definida como pública, que deve ser protegida e regulamentada pelo Estado com propósitos educacionais. Não é preciso ir muito longe para perceber que o modelo vigente está baseado na exploração comercial privada das concessões outorgadas pelo estado.

> O que se vê então é que uma atividade notadamente pública, como a televisão, trata de ser encampada com base em um modelo majoritariamente liberal, executado pela iniciativa privada e com necessidade clara de regulação, em um país com tradição estatizante, onde o modelo regulador quase desaparece pela dupla personalidade do Estado proprietário/regulador (SIMÕES; MATTOS, 2005, p.38).

Esse sistema ganha ainda mais fôlego nos 60 com a criação do Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT). Como vimos, o código atendeu às demandas do governo militar.

> É esse o modelo sobre o qual erigiu a televisão brasileira: de inspiração marcadamente liberal, mas sem organismos reguladores preocupados em um nível ótimo de taxação que propiciasse o seu fomento e difundisse a sua pluralidade (SIMÕES; MATTOS, 2005, p.40).

Com o processo de redemocratização, movimentos sociais que militavam pela democratização da mídia entraram em cena para se contrapor à Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e TV (ABERT), organização que surgiu para influenciar na constituição de 1946 com o objetivo de privatizar a radiodifusão. O debate sobre a democratização da comunicação social ganhou impulso sob influência da UNESCO que criou uma Comissão para uma Nova Ordem Mundial de Informação e Comunicação (Nomic)[11].

Em 1984, surgiu a Frente Nacional por Políticas Democráticas de Comunicação. Em 88, a Comunicação Social ganhou pela primeira vez um capítulo na Constituição, mas foi a única a não ter um relatório final levado à comissão de sistematização por conta das disputas entre forças conservadoras e progressistas em torno do tema. A confluência de

[11] A Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação consistiu em um projeto internacional de reorganização dos fluxos globais de informação por meio de diversas ações de governo e do terceiro setor. A iniciativa foi lançada, no início dos anos 1970, pelo movimento dos Países Não-Alinhados e recebeu o apoio da Unesco. Em 1977, uma comissão internacional dessa organização iniciou um estudo sobre os problemas da Comunicação no mundo e produziu três anos depois um documento que ficou conhecido como Relatório MacBride. Nele, são propostas mudanças e estratégias para redistribuir e equilibrar os fluxos de informação entre países ricos e subdesenvolvidos. No entanto, a forte oposição por parte das organizações privadas de mídia, a partir de então, acabou relegando o projeto ao esquecimento. Nas décadas seguintes, a Unesco praticamente substituiu a NOMIC em sua agenda política por outros temas, como democratização da comunicação, sociedade da informação e inclusão digital.

interesses conservadores somada ao apoio religioso, do ministro Antônio Carlos Magalhães, do presidente Sarney e da ABERT garantiu a continuidade do sistema de comunicação oligopólico.

Com o fim da ditadura, não houve grandes mudanças no sistema de radiodifusão. A programação deixou de se voltar para o regime militar, mas continuou a se vincular a interesses eleitorais dos proprietários de concessões e licenças de retransmissão televisivas. No plano político, o depoimento do ex-presidente da República José Sarney, presente na biografia *Roberto Marinho*, de Pedro Bial, revela o fortalecimento do compromisso entre esse veículo e o poder público no processo de democratização do país.

> O Tancredo o consultava, mas ele não indicava. Inclusive o Tancredo falou: "Convide o Antônio Carlos Magalhães para o Ministério das Comunicações". E o Doutor Roberto disse a ele: "Não, presidente, o senhor convide". Então, quando sai que o Antônio Carlos seria o ministro das Comunicações, o Ulysses Guimarães disse ao Tancredo: "Hoje o PMDB rompe com você. É inadmissível que seja o Antônio Carlos. O PDB rompe com o governo". Aí o Tancredo bateu na perna do Ulysses e disse: "Olha, Ulysses, eu brigo com o papa, eu brigo com a Igreja Católica, eu brigo com o PMDB, com todo mundo, eu só não brigo com o Doutor Roberto (BIAL, 2004, p.315).

De acordo com Lima (2006), uma relação preliminar dessas interferências da Globo na política poderia incluir desde o papel de legitimadora do regime militar, passando pela tentativa de interferências nas eleições para governador do Rio de Janeiro, em 1982; pela autocensura interna na cobertura da primeira greve de petroleiros, setor considerado de segurança nacional, em 1983; pelo boicote à campanha para realização das eleições diretas, em 1984; pela campanha de difamação contra o ex-ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, em 1985; pela ação coordenada da Constituinte de 1987/1988; pela interferência direta na escolha do ministro da Fazenda do presidente José Sarney, em 1988; pelo apoio a Fernando Collor de Mello expresso, sobretudo, na reedição do último debate entre os candidatos no segundo turno das eleições presidenciais de 1989 e, depois, pelo apoio tardio ao movimento pelo seu impeachment, em 1992; pela campanha de difamação contra o então ministro da Saúde Alceni Guerra,

em 1991/1992; pelo apoio à eleição e reeleição de Fernando Henrique Cardoso nas eleições presidenciais de 1994 e 1998 até o seu papel de "fiel da balança" na crise política de 2005-2006, entre vários outros.

No governo Collor, as concessões públicas foram suspensas, o que permitiu ainda maior controle das emissoras que já tinham o direito de veiculação de produtos. A Globo se beneficiou bastante dessa iniciativa. A emissora abandonou Collor no calor das denúncias de corrupção para atender a uma demanda da opinião pública. Com o governo de Fernando Henrique Cardoso, foi elaborada a lei brasileira de TV a Cabo, que também não inibiu o apetite de concentração. Nessa época, a sociedade civil numa frente de sindicatos, profissionais e universidade se organizaram para a lei do Cabo, mas na TV aberta pouca coisa mudou. Com a vitória de Lula, a expectativa para mudanças significativas na regulamentação de concessões de rádio e TV aumentou. Os movimentos sociais permanecem com forte atuação para democratização dos veículos, mas não se avançou muito. Desde 2002, a Globo continua mostrando protagonismo na política brasileira.

> As pressões para aprovação da Emenda Constitucional nº 36(capital estrangeiro), em 2001/2002; o jornalismo historicamente "oficial", embora contraditório, retomado a partir da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, a oposição ferrenha ao projeto de criação do Conselho Federal de Jornalismo e ao pré-projeto de criação da Agência Nacional de Cinema e Áudio-Visual (Ancinav), em 2004; e a posição pública a favor da implantação do modelo japonês de TV digital em 2005/2006 são apenas alguns exemplos de que permanece o protagonismo de sempre (LIMA, 2006, p. 87).

Outros movimentos sociais também contribuíram para uma análise crítica da mídia.

> Em 1997, Marta Suplicy, deputada federal do PT, articulou juntamente com acadêmicos o TVER, inicialmente, um grupo de estudos, mas que logo ganhou o estatuto de um fórum de debates sobre o papel da televisão em uma sociedade que se pretende democrática. Mais adiante, surgiu no Brasil a campanha "Que financia a baixaria é contra a cidadania", com apoio da Câmara dos Deputados e de muitas entidades. A campanha publica semestralmente um ranking com os programas que mais recebem reclamações por parte dos telespectadores e pressiona os anunciantes que divulgam seus produtos nesses programas (ROCHA, 2008a, p.126).

Existem formas alternativas à grande mídia, sobretudo à televisão, de se comunicar com a população. "Elas existem. Os índices de aprovação ao governo Lula em 2006, depois de um ano de crise política e cobertura adversa da grande mídia, são o melhor exemplo disso" (LIMA, 2006, p.62).

Esse contexto de luta pela quebra dos monopólios da fala possibilitou o surgimento das favelas como prioridades em programas de TV. Algumas dessas produções contribuíram para uma variedade das formas de identificação e de construção narrativa dos moradores desses lugares nos *media*. Outras preservaram a estigmatização a que as pessoas de baixa renda estão normalmente submetidas.

Na época de lançamento do *Central da Periferia*, Hermano Vianna, um dos idealizadores do programa, escreveu e disponibilizou no site do programa um texto em que defende a ideia de que a favela se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro.

> [...] assistimos também ao nascimento de indústrias de entretenimento popular que produzem os maiores sucessos musicais das ruas de todo o país sem depender de grandes gravadoras e grandes mídias para fazer sua difusão nacional (Vianna, 2006, informação eletrônica).

Vianna (2006) também diz que os moradores das favelas criaram novos circuitos culturais e novas soluções econômicas para dar sustentabilidade para suas invenções culturais. "Os circuitos festivos sempre atraem multidões de todos os fins de semana [...] De certa forma, essa economia artística informal é produto de uma inclusão social conquistada na marra" (Vianna, 2006, informação eletrônica). Sabemos, no entanto, que não é bem assim, as favelas precisam da grande mídia. Elas não querem contestar os cânones culturais da sociedade de consumo. Elas lutam para participar desse universo, combinando emulação e resistência em relação aos cânones construídos pelo discurso hegemônico (CANCLINI, 2003).

O *Central da Periferia* surge dentro da TV Globo para colocar essas questões em discussão, trazendo as favelas para a TV com uma nova proposta de abordagem discursiva.

> O nome do programa já é uma provocação [...] 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, informação eletrônica).

Nessa passagem, fica ainda mais claro o projeto de um novo discurso sobre as favelas e, sem dúvida, a luta dos movimentos pela democratização da comunicação contribuiu significativamente para esse acontecimento.

2.2 O *boom* do subalterno

Outro fator que corroborou para o surgimento de um novo discurso sobre as favelas na TV Globo foi a emergência dos moradores dessas regiões urbanas como consumidores e objetos de consumo. Como define Bentes (2007b), a favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha reserva, preservada e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, ameaçando a cidade.

A população urbana do mundo hoje é maior que toda a população do planeta em 1960. O número de habitantes das grandes cidades cresceu vertiginosamente num período em que a economia das maiorias desses centros urbanos estava estagnada, sem gerar novos empregos. Mesmo assim a migração para as cidades não parou. Calcula-se que mais de um bilhão de pessoas vivam atualmente em favelas de todos os países. Cerca de metade dessa população tem menos de vinte anos. Quase todo mundo com trabalho informal.

Uma análise histórica da formação das favelas nos remete à continuidade do processo de marginalização dos escravos antes da Abolição (1888), quando eles se juntavam em comunidades de quilombos para escapar da perseguição das forças imperiais. Algumas áreas das atuais favelas se formaram em locais onde há registros da existência de quilombos. O fim da escravidão gerou novos problemas. Os negros, mesmos livres, tiveram pouca oportunidade de emprego nas zonas rurais onde viviam. Nos centros urbanos, não tinham acesso à educação e eram

proibidos de ocupar cargos públicos. Excluídos da sociedade, sem poder morar nos espaços formais da cidade, buscavam moradia nas zonas afastadas dos centros das cidades.

O crescimento das favelas se acentuou a partir da década de 1950, acompanhando as transformações econômicas, marcadas, principalmente, pela industrialização. A crise no campo, que expulsou os trabalhadores e suas famílias, também contribuiu para a explosão urbana. Como a economia não tinha força suficiente para absorver toda a mão-de-obra disponível, foi iniciado um processo de empobrecimento de grande parte da população.

Sem condições de pagar para morar nos bairros de classe média, lugares onde, normalmente, conseguiam emprego, essas pessoas passaram a construir morada, em grande maioria de improviso, ao redor dos bairros habitados pelas classes sociais mais privilegiadas economicamente. Viver na favela se torna a solução para trabalhadores de baixa renda que não têm como arcar com despesas altas de moradia e transporte.

A observação mais imediata dos espaços territoriais urbanos nos leva a analisar a existência de duas cidades: uma formal, dotada de infraestrutura eficiente, e outra informal, composta por bairros, vilas, cortiços e favelas carentes da maioria dos serviços.

O processo de formação das favelas não se deu da mesma forma em todo território nacional. No Rio de Janeiro, as favelas subiram as encostas dos morros. Nas cidades litorâneas como Salvador e Recife, as periferias se desenvolveram junto aos mangues, às terras de propriedade do poder público, que, por não despertar grande interesse imobiliário, foram sendo ocupadas. Em São Paulo, a distribuição espacial das favelas é diferente. Elas estão localizadas, geralmente, em áreas ao longo de vias públicas ou de córregos, fundos de depósitos e indústrias ou lotes urbanos que se encontram em disputa judicial. Essa separação, no entanto, não impede que alguns fatores identificados como majoritários em São Paulo não tenham acontecido em outras cidades.

A partir dos anos 60, estimuladas pelo ciclo de crescimento econômico, parte importante da indústria nacional se modernizou e a estrutura das rendas e das ocupações foi profundamente alterada. O aumento da riqueza não somente ampliou e diversificou a composição da classe proprietária, mas também fez crescer a classe média. Desse modo,

foi difundido um novo padrão de consumo com a crescente substituição da produção artesanal e de autossubsistência pela produção industrial. Não foi à toa que, nos anos 60 e 70, deu-se a formação de uma indústria cultural. Ela atendeu a uma demanda do capitalismo brasileiro em sua nova fase já que havia um crescente mercado consumidor e grandes anunciantes para comprar espaços publicitários. A partir de 1986, com o Plano Cruzado I, que congelou a economia e baixou artificialmente a inflação, aumentou o volume de compras nas mais variadas classes sociais. O Plano Real aumentou por um período mais extenso o poder de consumo da classe popular, inclusive para bens duráveis. A conclusão possível é que as classes mais carentes foram ganhando importância em termos publicitários (Freire Filho, 2008). O surgimento do Plano Real e a possibilidade de compras a prazo ampliaram a venda de aparelhos de TV entre os segmentos das classes C, D e E do mercado consumidor.

A maioria dos canais televisivos alcança todas as camadas da população, mas não desenvolve uma grade de programação planejada majoritariamente para as classes com menor poder aquisitivo, mas, depois que a população mais carente passou a consumir fartamente televisão, rádio, mais recentemente jornais, revistas e internet, a mídia precisou adequar sua programação e diversificar os conteúdos.

Além de ter se tornado um mercado consumidor com grande potencial, enquanto a oportunidade de "se ver" mais na telinha não chegava, as favelas formaram indústrias de entretenimento que têm produzido boa parte dos sucessos das ruas de todo o país como o tecnobrega paraense, o forró pop cearense, o funk carioca. Seja como consumidores ou objetos de consumo, as favelas consolidaram uma economia simbólica coexistente à do discurso divulgado pelos veículos de comunicação. Coexistente não significa oposta.

Para entender os discursos elaborados pela mídia sobre as favelas, tanto do ponto de vista estético quanto de abordagem do tema, será apresentado, neste tópico, o modo pelo qual o universo das favelas e a marginalidade urbana a elas associada foram representados pelos *media* ao longo dos anos.

Falar de favela se tornou, hoje em dia, um assunto recorrente na música, na literatura, no cinema e na televisão. Ela, no entanto, não é mais

aquela romantizada pelos sambistas Noel Rosa e Cartola, cujas principais marcas eram o carnaval e o amor. Nas duas últimas décadas, as favelas foram tratadas pelos meios de comunicação, quase exclusivamente, como responsáveis pela violência que atinge os centros urbanos.

Se, inicialmente, a favela era o espaço habitado por pessoas marginalizadas e humildes que gostavam de samba e lutavam por uma vida melhor, a guerra pelo tráfico rompeu com essa percepção e a favela passou a ser mostrada como sinônimo de violência. Esse movimento foi acompanhado pelas produções musicais, literárias, cinematográficas e televisivas, que estabeleceram um diálogo contínuo em relação aos temas e à linguagem, possibilitando trocas e influências recíprocas.

Na música, o cotidiano das favelas povoou o pensamento, no início do século XX, de famosos sambistas como Noel Rosa, Cartola e Jamelão, que dedicaram grande parte de suas composições à exaltação da beleza, dos amores e da vida nas comunidades. Às letras de samba, somou-se, mais nitidamente a partir dos anos 70, o *hip hop* com seus versos de protesto contra a violência. O estímulo do movimento *punk*, com seu lema *do it yourself* (faça sua música, o seu estilo), levou os jovens a se posicionarem mais diretamente como produtores musicais e não apenas como ouvintes. O *rap* (expressão musical da cultura *hip hop*), o pagode, o *funk*, o *manguebeat*, além de tantos outros movimentos musicais, surgem para complementar esse cenário, que serve como pano de fundo para o retrato do cotidiano das classes menos favorecidas socialmente.

As primeiras impressões, na literatura, da vida na periferia apareceram nas obras do Naturalismo brasileiro. Dessa preocupação, foram publicados *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890), escritos por Aluísio de Azevedo. Os escritores naturalistas, valendo-se de novas temáticas, mostram a decadência das instituições e denunciam a hipocrisia. As habitações coletivas foram os espaços preferidos dos escritores para a análise do comportamento humano. Inúmeros tipos humanos, quase todos representantes da população marginal, ganham vida nas páginas dos romances. O tema da favela, depois dessa fase realista-naturalista, foi esquecido pelas artes, que voltaram sua atenção ora para o sertão, por meio da literatura regionalista, e para as abordagens político-partidárias, ora para as temáticas metafísicas e existenciais. A produção pós-64

concentra os olhares para o golpe militar, o comunismo, a ditadura, o AI-5, a democratização do país, o exílio, a Guerra Fria, os movimentos de trabalhadores e as Diretas Já. O tema das periferias foi colocado em segundo plano. É nos anos 90, depois de quase trinta anos de separação entre o sertão e as favelas, que a literatura retoma as reflexões sobre as periferias. Se, em Azevedo, elas são descritas, para os leitores, como ambientes degradados e corruptos, nos anos 90, o tema da corrupção nas periferias ganha ainda mais espaço. Em 1997, os leitores se deparam com *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um romance político que traz o tema da criminalidade dentro das periferias, quebrando completamente a percepção tradicional da favela como simples espaço de samba e carnaval. Anos mais tarde, o livro daria origem a um filme homônimo.

De acordo com Prysthon e Carrero (2002), a aproximação, no Brasil, entre as produções cinematográficas e literárias teve início no final da década de 1940. Nessa fase, os filmes brasileiros herdam dos livros a busca por uma identidade nacional em uma vida rural. A vida na periferia das grandes cidades brasileiras só se torna tema frequente de livros e filmes a partir da década de 70.

No entanto, antes dos anos 70, já é possível apontar algumas produções que retratavam as favelas. Antes do filme *Rio 40 graus* (1955), marco da representação da favela no cinema, o diretor Humberto Mauro já levava a periferia para as telas do cinema com *Favela dos meus amores*. As duas produções reproduziam uma imagem das periferias como o lugar de pobreza e de pessoas que sonhavam com uma vida melhor.

A partir dos anos 80, é possível perceber uma demanda do mercado cultural internacional pelo elemento multicultural exótico. *Pixote – A lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, inaugura uma nova leva de filmes em que a favela e os seus moradores desfilam com destaque. Nos anos 90, surgem produções como *Orfeu*, dirigido por Carlos Diegues, em 1999, que atualizou a obra *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. O texto do poeta já havia sido cinematografado no final dos anos 50, pelo francês Marcel Camus, com uma visão bastante romantizada do morro como espaço do exótico. O filme de Diegues acrescenta o tráfico de drogas e a violência dentro das comunidades. A periferia de Diegues está longe da dos anos 50 e 60. Ela já se aproxima do morro mostrado em *Cidade de Deus* (2002), de

Fernando Meirelles. O filme de Meirelles pode ser analisado como híbrido ao combinar denúncia social com entretenimento. Fernando Meirelles "popifica" a favela (PRYSTHON; CARRERO, 2002). Esse elemento pop fica ainda mais claro quando comparamos a reprodução da favela feita nas duas produções. Se em *Pixote* a periferia é cinza e sombria, chamada de industrial, em *Cidade de Deus*, ela é fashion e a forma se sobrepõe ao conteúdo. Mais de 22 anos separam as produções de *Pixote* e *Cidade de Deus*. A diferença é que, em *Pixote*, o diálogo entre classe média e periferia é rarefeito, e, em *Cidade de Deus*, ele praticamente não existe.

Atendendo à demanda cada vez mais frequente do mercado cultural, outras produções foram realizadas como o documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, e os filmes *Uma onda no ar* (2002), de Helvécio Ratton; *Carandiru* (2003), também de Hector Babenco; *Antonia* (2006), de Tata Amaral; *Linha de Passe* (2008), de Walter Salles; *Última Parada 174*, de Bruno Barreto.

A glamourização da pobreza e da violência das favelas criou um fenômeno que a pesquisadora Ivana Bentes chama de cosmética da fome. Baseada na expressão estética da fome, que foi proposta por Glauber Rocha, em 1965, para dizer que precisávamos de imagens não estereotipadas da pobreza, a cosmética da fome seria uma forma esvaziada/estilizada de consumir as imagens da violência e da pobreza. Para a pesquisadora, passamos da estética à cosmética da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o belo e a qualidade da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas.

Ao definir a estética da fome, Glauber abandonava o discurso político-sociológico corrente na década de 1960 e 1970 de denúncia e vitimização diante da pobreza para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas. Buscando reverter forças autodestrutivas máximas num impulso criador, mítico e onírico (BENTES, 2007b).

A questão ética é como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas. A questão estética é como criar um novo modo de expressão, compreensão e

representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas. Como levar esteticamente, o espectador compreender e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?

> São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma estética da violência. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis (BENTES, 2007b, p.249).

As críticas da pesquisadora em relação à nova leva de filmes que abordam as favelas repercutiram bastante. Muitos saíram em defesa das novas produções, que sem dúvida nenhuma têm seus méritos, mas Bentes chama atenção para um fenômeno de representação que poderia levar o público a compreender os insuportáveis efeitos de pobreza aos quais muitos moradores dessas regiões estão submetidos.

> O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de "nós" e "eles". Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER, 2001, p.9).

Vem desse poder de determinar e moldar as visões do público e a capacidade dos *media* de selecionar objetos enunciáveis a preocupação da pesquisadora. A mídia faz com que certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas tenham visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de representações na mídia.

> Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade. Os diversos veículos de mídia, imprensa escrita, rádio, cinema, televisão e internet, ocupam posição privilegiada na definição da ordem do visível e do invisível. Esse privilégio muitas vezes é interpretado como uma faculdade de interferir na dinâmica de inclusão e exclusão social (HAMBURGER, 2003, p.51).

É também importante destacar que a cultura da mídia é industrial e se organiza com base no modelo de produção de massa. A seleção desses objetos de discurso depende de questões comerciais.

> É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital (KELLNER, 2001, p.9).

Em muitos casos, para atrair a audiência das massas e o máximo de compradores, a indústria cultural precisa oferecer produtos atraentes que choquem, transgridam convenções e contenham críticas sociais. Esse procedimento faz parte da estratégia dos veículos de comunicação de se manter no poder, mesmo que para isso seja necessário importar temas que venham de movimentos sociais não coerentes com o seu padrão de enunciabilidade.

> [...] enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso (KELLNER, 2001, p.27).

Essa disputa por poder entre grupos sociais integra importantes discussões dos Estudos Culturais, que oferece para este trabalho uma visão mais clara do *boom* dos subalternos. A produção cultural e o debate sobre as periferias, especialmente, têm consolidado um viés nos EC. Como a própria palavra indica, periferia é desde sua origem um conceito relacional, pois pressupõe a existência de um centro. As primeiras manifestações dos EC começaram na Inglaterra, no final dos anos 50. A experiência latino-

americana de análise das relações entre a cultura e a sociedade só são vistas a partir dos anos 70. A cultura pode ser definida como sendo o 'modo de vida' característico e distintivo de um grupo ou classe, os sentidos valores e ideias corporificadas nas instituições, nas relações sociais, em sistemas de crença, valores, costumes, nos usos de objetos e da vida material.

Como o sentido social é constantemente reconstruído, a cultura está, também, sempre em processo de reprodução, de revisão e de reelaboração. As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que revise e recoloque o papel das minorias, dos subalternos, dos periféricos, do que era chamado de Terceiro Mundo na reordenação global da cultura. De acordo com Prysthon (2006), precisamente no *corpus* dos Estudos Culturais contemporâneos e das teorias pós-colonialistas é que veremos as análises mais agudas dos processos dessa reordenação.

> Os Estudos Culturais e o pós-colonialismo reafirmam, como antes as teorias e políticas terceiro-mundistas, mas de modo muito mais articulado e sistemático, o papel do periférico na História e a própria História periférica. O lugar do periférico na configuração da cultura contemporânea e na crítica, análise e teoria dessa cultura, portanto, está muito diferenciado em contraste com as disciplinas mais tradicionais. É evidente que muitas outras teorias e estéticas já desenvolveram e problematizaram conceitos como representação, identidade, alteridade, hibridismo, colonização, Ocidente, Oriente. Entretanto, a partir dos Estudos Culturais tais elementos e noções são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de interrelações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção (PRYSTHON, 2006, p.6-7).

Para Hall (2000), citando *New Reflections on the Resolution of our Time* (2000), de Ernest Laclau, as sociedades modernas não possuem mais nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único, a resistência das periferias ajudou a criar uma pluralidade de centros de poder. A identidade cultural da periferia na contemporaneidade é analisada como integrante do discurso.

Se, durante muitos anos, as diferenças culturais foram fixadas em uma única identidade, os estudos mais recentes reproblematizaram a

discussão sobre identidade cultural. A sociedade e os indivíduos dialogam permanentemente com os papéis sociais estabelecidos.

> Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, "o mesmo", idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Ela tampouco se refere, se pensarmos agora na questão da identidade cultural, àquele "eu coletivo ou verdadeiro, que se esconde dentro de muitos outros eus" [...] Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições. [...] As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p.108).

Essa crise nas identidades culturais surge a partir da configuração de novos territórios, marcados pela sobreposição de uma cultura sobre a outra, em um discurso que se opõe e se complementa em determinados momentos, e da luta das classes dominadas para dissolver as fronteiras entre as margens e o centro. O centro pensava em levar cultura para a periferia, como se fora do universo central não houvesse produção. Hoje, sabemos que a ideia de inclusão cultural, criada pelo centro, é impertinente, porque são as favelas quem têm ditado os grandes sucessos culturais. O centro, geralmente, partia da posição de incluído e não se deu conta de que o que não falta para as periferias é cultura. As classes dominantes insistem em ver a cultura como aquilo que a periferia sonha em ter e elas, representantes legítimas do centro, já tivessem. Essa noção da cultura como sendo criada no centro é repercutida nos veículos de comunicação que, em sua grande maioria, preservam e consolidam os valores da elite.

> Para Gramsci, as sociedades mantêm a estabilidade por meio de uma combinação de força e hegemonia, em que algumas instituições e grupos exercem violentamente o poder para conservar intactas as fronteiras sociais (ou seja, polícia, forças militares, grupos de vigilância, etc.), enquanto outras instituições (como religião, escola ou a mídia) servem para induzir anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia, ou o domínio ideológico, de determinado tipo de ordem social (por exemplo, capitalismo liberal, fascismo, supremacia branca, socialismo democrático, comunismo, ou seja lá o que for). A teoria da hegemonia implicava a análise dos sistemas vigentes de dominação e o modo como determinados grupos políticos obtêm poder hegemônico (por

> exemplo, thatcherismo ou reaganismo) assim como a delineação de forças, grupos e idéias contra-hegemônicas que contestariam e subverteriam a hegemonia existente. Os estudos culturais britânicos foram assim vinculados a um projeto político de transformação social em que a localização de formas de dominação e resistência ajudaria o processo de luta política (KELLNER, 2001, p.48).

O teórico Antonio Gramsci procura entender por que muitas pessoas que vivem fora do eixo central se deixam levar pela ideologia que penetra e submete as classes subalternas à direção das classes dominantes.

> A hegemonia nos permite pensar a dominação como um processo entre sujeitos onde o dominador intenta não esmagar, mas seduzir o dominado, e o dominado entra no jogo porque parte dos seus próprios interesses está dita pelo discurso do dominador. E, segundo elementos que nos traz Gramsci com o conceito de hegemonia, é que essa dominação tem que ser refeita continuamente, tanto pelo lado do dominador quanto pelo lado do dominado (MARTÍN-BARBERO, *apud*, ESCOSTEGUY, 2001, p.99).

O aporte gramsciano supera a ideia da Escola de Frankfurt[12] sobre a apropriação e destruição da cultura. Os pesquisadores dos Estudos Culturais apontam possibilidades de resistência cultural. Segundo eles, os meios de comunicação influenciam, mas também são influenciados pelo contexto social. Gramsci avança ao descobrir que entre a concepção de mundo compartilhada pelas classes populares, "impostas pela burguesia", e sua prática social de classes exploradas existe uma contradição, já que a sua condição objetiva a leva constantemente a questionar a hegemonia das classes dominantes, ameaçando superá-la. No Brasil, especialmente a partir dos anos 90, fica clara a necessidade de inserção das várias periferias brasileiras no centro do debate cultural. Não podemos esquecer, no entanto, que essa valorização do periférico, essa retomada de valores da tradição popular com a inserção das margens no centro vem sendo feita sob a ótica da elite.

---

[12] A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico da comunicação nos anos 1930 e combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa.

Sem subsídios das grandes indústrias de entretenimento, a periferia produz os maiores sucessos das ruas de todo o país.

> É o que acontece com o funk carioca, o forró cearense, o brega paraense e outros movimentos musicais que não dependem de grandes gravadoras e grandes mídias para fazer sua difusão. São músicas feitas na periferia e para a periferia, que acabam saindo do seu território e ocupando posição de destaque em outras regiões. Muitas pessoas reclamam da falta de qualidade do que é produzido na periferia, mas não podem negar que as culturas paralelas estão, cada vez mais, dialogando com as outras (Vianna, 2006, informação eletrônica).

Primeiro e Terceiro mundo, periferia e centro, hegemônicos e subalternos; os conceitos aparentemente dicotômicos, binários, não podem ser mais compreendidos sob o signo da diferença, como se fossem termos compartimentados, isolados, sem comunicação entre si (PRYSTHON; CARRERO, 2002). De acordo com Escosteguy (2001), a nova leitura dessas relações dicotômicas, é feita a partir de um referencial teórico que contempla um panorama cultural globalizado e multicultural, mas que também demarca fortemente o discurso da periferia nos discursos midiáticos das metrópoles. Essa nova noção é a de heterogeneidade, de hibridismo, compreensão dialética da diferença, que se opõe à ideia de uma identidade integral, originária e unificada.

Se existe uma crise de centralidade na cultura contemporânea, Prysthon (2006) explica que há uma mudança na própria ideia de periferia. Para entender esse novo discurso da periferia no contemporâneo, Angela Prysthon retoma quatro indícios: a noção de entrelugar, as culturas híbridas, a constituição das diferenças periféricas e a consolidação das diferenças culturais periféricas. Bhabha (1998), no livro *O local da cultura*, define entrelugar como sendo o ponto que estaria precisamente nas fronteiras entre o centro e a periferia, o hegemônico e o subalterno, e que simultaneamente articularia as temporalidades e as espacialidades do contemporâneo. A principal marca dessas fronteiras é o confronto do presente com o passado, da modernização com a tradição.

> A dualidade margens-centro sempre foi um dos principais componentes da identidade periférica e um problema para o pensamento pós-moderno, que se beneficiou com uma

> interpretação da identidade periférica baseada no hibridismo. Se no século XIV, híbrido, hibridismo e hibridização eram palavras da biologia, no final do século XX têm ocupado destaque nas Ciências Humanas, Letras e Estudos Culturais. [...] Nestor García Canclini dimensiona o híbrido como dominante mais básico e geral da cultura latino-americana contemporânea. O estado Híbrido passa a dominar o caráter múltiplo da cultura contemporânea mundial, especialmente a de regiões marcadas pela existência de várias identidades (PRYSTHON, 2003b, p. 138).

O multiculturalismo é a representação dos conceitos de entrelugar e hibridismo. O elemento multicultural pode ser definido como o momento em que a cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole. A produção cultural da periferia e o debate sobre ela têm consolidado outra teoria crítica. O discurso da diferença estabelece uma espécie de política das minorias.

> O lugar do periférico na configuração da cultura contemporânea e, na sua crítica, análise e teoria dessa cultura, portanto, está muito diferenciado em contraste com as disciplinas mais tradicionais. [...] Mesmo que tantas outras teorias e estéticas já houvessem problematizado conceitos como representação, identidade, hibridismo, com os Estudos Culturais e com o pós-colonialismo esses elementos são colocados num marco de referência que vai questioná-los na sua essência e prever as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção (PRYSTHON, 2006, p.44-45).

As margens se tornam centro e o centro, as margens. É o entrelugar como espaço de diálogo entre culturas na tentativa de rearticular a relação entre sujeito e práticas discursivas.

> As identidades têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões "quem nós somos" ou "de onde viemos", mas muito mais com as questões "quem nós podemos nos tornar", "como nós temos sido representados" e "como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios" (HALL, 2000, p.109).

É importante destacar a importância, como avalia Prysthon (2006), do conceito de Terceiro Mundo para a construção dos imaginários

cinematográficos e, posteriormente, televisivos sobre a representação das favelas. O termo Terceiro Mundo começou a ser utilizado por demógrafos e geógrafos franceses nos anos 50 como a outra peça no quebra-cabeça do mundo pós-segunda Guerra Mundial, em relação a um Primeiro Mundo capitalista e ocidental e um Segundo Mundo socialista. Nesta época, talvez com o valor de eufemismo, ele substitui a ideia mais difusa, menos organizada e mais traumática de países pobres. A concepção libertária de Terceiro Mundo foi favorecida por paradigmas apresentados nos séculos e, principalmente, nas décadas anteriores: pelo existencialismo, pelas leituras que o Terceiro Mundo fez de Sartre, pelo próprio declínio do humanismo. Uma provável unidade terceiro-mundista possibilitaria a atuação destacada do Terceiro Mundo na ordem internacional. A voz coletiva desse legado de pobreza e exploração se fez ouvir mais forte durante os anos 60.

> Desde o pós-guerra, a Nouvelle Vague francesa revolucionando esteticamente o cinema e o neo-realismo italiano e o Free Cinema Britânico mostrando uma Europa quase terceiro-mundista, os estudantes em Maio de 1968, o movimento norte-americano contra a Guerra do Vietnã, os hippies americanos "instituindo" uma contra-cultura. O "mundo" viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural chinesa. A cultura mundial acabou sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente. Ou seja, o conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 60 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista (PRYSTHON, 2006, p.8-9).

Esse movimento mundial levou o Terceiro Cinema a tematizar a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. No Terceiro Cinema, os destituídos são colocados no centro. A atitude é de rebeldia e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social.

> Se os anos 80 representaram uma espécie de vácuo para o Terceiro Cinema (e para a estética terceiro-mundista) como um todo, a segunda metade dos 90 significou a reemergência de muitas das questões ligadas ao imaginário políticosocial das décadas de 60 e 70. Entretanto o que podemos chamar de "reinsurgência da periferia" ou "reencenação da

> subalternidade" se deu de maneira muito distinta do discurso engajado precedente (PRYSTHON, 2006, p.11).

Essa emergência, consequentemente, alcançou outros veículos midiáticos, incluindo a TV. É certo que a sociedade contemporânea vive um momento de grandes transformações, no que diz respeito à cultura, às formas de consumir e exercer cidadania. O mercado e a mídia despertaram para o fato de que a periferia é nicho de mercado da indústria cultural, é o lugar de onde nascem os circuitos musicais de grande lucratividade. Como também, são as camadas periféricas os maiores consumidores desses produtos, especialmente os televisivos. Desse modo, foi percebido que a periferia pode gerar lucro nos dois sentidos: como criadora/produtora para indústria cultural e como consumidor potencial desses bens simbólicos. Os produtos da favela têm se destacado, nos últimos anos, como uma espécie de moda cultural dos grandes centros. As produções vindas das favelas buscam inserção no mercado de cultura mundial. A cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole; a diferença cultural passa a ser encarada quase como estratégia de marketing. A Rede Globo de Televisão segue esse movimento mundial e se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão de origem central, metropolitana, hegemônica. É importante lembrar que o que determina se uma produção representa adequadamente as periferias não é o fato de ter sido realizado por moradores da periferia. Não é uma questão geográfica, mas de identificação e propriedade para abordar o tema.

2.3 A emergência do Padrão Globo de Qualidade

Em geral, a cultura da elite intelectual é vista como melhor e de qualidade, enquanto a cultura não-intelectualizada é analisada como objeto de consumo barato e sem qualidade. Muitos produtos que são considerados qualidade na televisão refletem os valores de uma pequena elite que controla a televisão e considera os seus gostos e as suas preferências sinônimos de qualidade. Diversas publicações dão ênfase ao estudo da TV como um processo tecnológico, um empreendimento comercial ou um

sistema de controle político-social. Todas essas abordagens são importantes, mas para entender como surgiu um novo discurso na TV Globo sobre as periferias não poderíamos deixar de falar sobre a questão da qualidade. Os novos conceitos para qualidade em TV levaram a emissora a diversificar as representações sociais em sua grade de programação. Se antes qualidade era apenas uma questão técnica, novos significados foram agregados ao termo, como veremos mais adiante.

A expressão *quality television* (televisão de qualidade), de acordo com Machado (2008), aparece pela primeira vez no contexto intelectual britânico nos anos 80, com a publicação de *MTM: Quality Television*. O livro, publicado pelo prestigioso *British Film Institute*, tratava da contribuição dada à televisão pela MTM. *Quality television* passa então a ser uma expressão rapidamente tomada como bandeira para uma abordagem diferenciada da televisão. A discussão sobre a qualidade em televisão não é um consenso. De um lado, estão os intelectuais de formação mais tradicional que resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa fabricados em escala industrial. Para eles, a tradição cultural (literatura, música, teatro, artes visuais) não pode ter nada em comum com as superficiais e descartáveis produções de objetos comerciais.

> Os defensores do *quality television* costumam ser menos arrogantes e mais espertos. Defendem a idéia muito mais sensata de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. Pelo contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes (MACHADO, 2008, p.29).

A qualidade em televisão é, por natureza, um conceito de difícil definição porque depende do ponto de vista a partir do qual a qualidade é avaliada. O termo pode servir para diferentes usos e intenções. Como bem descreve Machado (2008), pode ser um conceito puramente técnico, referindo-se à capacidade de usar bem os recursos de fotografia, roteiro, interpretação dos atores, indumentária de época convincente, entre outros aspectos. Essa ideia é bastante difundida entre os profissionais que fazem a televisão. Por outro lado, qualidade pode ser a capacidade de detectar as

demandas da audiência (análise de recepção) ou as demandas da sociedade (análise de conjuntura) e transformá-las em produto, abordagem predileta dos comunicólogos e também dos estrategistas de marketing.

A qualidade pode ser também uma particular competência de explorar os recursos de linguagem numa direção inovadora, como requer a abordagem estética. Existem também noções que compreendem o conceito a partir do momento que a TV privilegia aspectos pedagógicos, valores morais, modelos edificantes e construtivos de conduta que a televisão está potencialmente apta a promover. O autor também, entendendo a TV como um ritual coletivo, avalia a qualidade de acordo com o poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo. Políticos de maneira geral se identificam bastante com essa definição.

Outros podem encontrar mais qualidade em programas que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez de a integração nacional e o estímulo ao consumo. Por último, a qualidade pode estar simplesmente na diversidade, o que significa dizer que a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o mais amplo leque de experiências diferenciadas com o objetivo de promover a diversidade e a expressão de uma sociedade plural e multicultural.

> Numa sociedade heterogênea e complexa, em que não existe – felizmente – nenhum consenso sobre a natureza do meio, sobre seu papel na sociedade e sobre o modo como devem interagir produtores e receptores, uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de "qualidades" (MACHADO, 2008, p.31).

É dentro desse contexto de busca por agregar o maior número possível de qualidades que surge, na Rede Globo de Televisão, um novo discurso sobre as favelas. Atendendo a demandas do mercado, o PGQ precisou se adaptar de acordo com as mudanças na sociedade brasileira.

O projeto de construção do Padrão Globo de Qualidade pode ser identificado desde a inauguração da emissora. O diferencial implementado pela TV Globo para consolidar o seu padrão de qualidade não começa nos anos 70, mas uma década antes, com a associação, em 1962, ao grupo norte-americano Time-Life. Depois de fechar a parceria, ainda foram

necessários três anos para que a nova emissora começasse a funcionar, demonstrando, logo no começo, que o novo empreendimento não tinha pressa, e visava à consolidação de outro modelo de indústria. De fato, o grupo Time-Life introduziu no Brasil uma nova mentalidade no fazer televisão. Do ponto de vista administrativo, trazia a contribuição de um profissionalismo empresarial.

Por seu comprometimento com os governos militares, a Globo se afastou de qualquer projeto político de democratização do país ou de estímulo ao pluralismo cultural. Para o regime militar, o conceito de qualidade televisiva estava ligado à adequação do uso político do meio, no sentido do fortalecimento dos laços culturais e sociais do país e da fomentação da identidade nacional. Restava à emissora, naquela época, oferecer à sociedade um padrão de qualidade amparado, de um lado, no nacionalismo e, de outro, no profissionalismo, adquirido graças ao polêmico acordo com a Time-Life, que lhe garantiu equipamentos, assistência técnica e transferência de conhecimento dos Estados Unidos.

> Para driblar a proibição de participação estrangeira em empresas de comunicação brasileira, a Globo forjou a "venda" do seu maior edifício à Time-Life, passando a pagar 45% de seus lucros líquidos como aluguel. Na prática, o contrato de aluguel mantido com a companhia norte-americana, entre 1962-1968, não passava de uma estratégia para transferência de capital. Depois de muita pressão social, foi instalada uma Comissão Parlamentar de Inquérito que concluiu a ilegalidade do contrato, Sem maiores sanções, o Governo brasileiro concedeu à Globo um prazo de 90 dias para regularizar sua situação. (FECHINE, 2008, p.22).

Na época, Roberto Marinho explicou aos congressistas que dois contratos haviam sido firmados com a Time-Life, um contrato de assistência técnica e uma conta de participação, mas os parlamentares consideraram que os contratos firmados com a Time-Life feriam a Constituição, alegando que a empresa norte-americana estaria participando da orientação intelectual e administrativa da emissora. Em 67, o consultor-geral da República emitiu parecer em que considerava não haver sociedade entre as duas empresas.

> Mesmo assim, Roberto Marinho resolveu encerrar o contrato de assistência técnica com o Time-Life e ressarciu o grupo americano do dinheiro desembolsado. Através de empréstimos, tomados em bancos nacionais, e empenhando todos os seus bens pessoais (MEMÓRIA GLOBO, 2009, informação eletrônica).

Somado às boas condições de trabalho, é importante destacar as novas perspectivas profissionais para a televisão. Em 1965, a Globo tinha uma média de 9% da audiência, em 1977, a emissora alcançava os 80%. O acordo com a Time-Life fez da Globo uma emissora com claros planos mercadológicos. A reestruturação do sistema de venda de produtos, que decretou o fim do patrocinador único de determinado programa e elaborou uma estratégia de comercialização de intervalos comerciais para vários anunciantes, garantindo maior lucratividade, é apenas um desses indícios.

Outra importante característica que a Globo trouxe para a TV brasileira foi a horizontalidade e a verticalidade na organização dos programas televisivos, que significou o estabelecimento de um programa ao longo da semana ou do mês, em um mesmo horário e a exibição semana a semana, mês a mês. Todo esse processo foi possível graças ao uso de tecnologias avançadas que sempre se apresentaram como diferenciais diante das outras emissoras. Contar desde sua fundação com o videoteipe foi apenas a primeira das importantes aquisições da Globo para o fazer televisivo. Na passagem para a transmissão colorida, o custo da câmera era vinte vezes maior que uma preto-e-branco. A cor também determinou mudanças nos cenários, figurinos e luzes. Investimento que nem todos os veículos de comunicação da época puderam realizar. Houve também a contratação de técnicos, atores e autores do mais alto padrão de qualidade.

A preocupação com o conteúdo da programação surge quando programas de auditório começam a disputar audiência, instaurando polêmicas sobre o nível ou a qualidade das emissoras. A célebre performance (1971), nos estúdios da Globo e da Tupi, nos programas de Chacrinha e Flávio Cavalcanti, da mãe-de-santo Dona Cacilda Assis, constrangeu o Estado e entidades religiosas. O ministro da Comunicação chegou a discutir a possibilidade de cassar a concessão das emissoras e estabeleceu normas de condutas para as empresas. Esse tipo de programação aparece, como afirma Freire Filho (2008), frequentemente,

nos momentos em que as emissoras, com intuito declarado de querer se ajustar a novas conjunturas socioeconômicas, adotam um perfil de programação mais popular (ou "popularesca", como prefere denominar a crítica).

> Evidenciam-se, em tais circunstâncias, não apenas os sempre frisados jogos de interesses comerciais, mas também a discrepância entre noções hegemônicas de qualidade da elite letrada nativa e o apego do "grande público" às matrizes culturais do melodrama e do realismo grotesco – um domínio de "excessos" e "emoções baratas" de cujo repúdio e de cuja auto-exclusão dependeu a produção da identidade e a sustentação do prestígio da burguesia primícia (FREIRE FILHO, 2008, p.81).

Com o objetivo de sintonizar-se com as preferências do novo público das classes C e D, as emissoras investiram numa linha de programação cada vez mais popular. Enquanto o telespectador de nível cultural mais elevado e maior poder aquisitivo esperava shows bem feitos, telejornais e debates políticos livres, programas, chamados pela imprensa de "mundo cão", ganhavam mais espaço.

Depois da pressão governamental, a RGTV deu uma guinada em direção à constituição de uma grade mais voltada para o público com maior poder aquisitivo e mais escolarizado. O PGQ seria consolidado com a instituição dessa nova programação. Freire Filho (2008) explica que já não interessava à Globo dar 90 por cento de audiência com programas considerados de apelativos. Era melhor dar 70 por cento com uma novela adaptada de um livro de Jorge Amado, por exemplo, que daria prestígio à emissora. Prestígio devidamente convertido em dinheiro. Com a chegada de anunciantes mais rendosos, como os cartões de crédito, as cadernetas de poupança e a indústria automobilística, era preciso acabar com a baixaria porque o projeto da Globo era fazer um veículo de publicidade. Dessa forma, a TV Globo sedimentou, no imaginário nacional, uma concepção mista de qualidade televisiva, capaz supostamente de harmonizar distintos critérios de excelência. Junto ao peso do discurso empresarial (êxito comercial, infraestrutura, empregos, índices de audiência, exportação de programas), firmava-se, também, certa dimensão artística e cultural (apuro técnico, efeitos especiais, cenários, programação visual, modernização dos

gêneros, divulgação da tradição, da cultura, dos artistas e dos autores nacionais (FREIRE FILHO, 2008).

A partir de então, foram eliminados da grade programas considerados de mau gosto[13], que resultaram num perfil de produção mais ao gosto de uma classe média em ascensão diante do denominado milagre econômico vivido pelo país, naquele período.

> Com a crescente escassez de espaço, no correr dos anos 70, para os comunicadores de massa e os programas de mundo cão, o "popularesco" foi deixando de pautar as cíclicas discussões sobre o nível da televisão brasileira. O tema ressurgiu, de modo fugaz, entre 1981 e 1983, quando a recém-inaugurada TVS (atual SBT) promoveu um revival de tudo que havia sido rejeitado na década anterior, conseguindo "comover, hipnotizar alguns milhões de brasileiros/as que desafortunadamente não são contemporâneos dos anos 80). [...] A opção preferencial da TVS pelas classes populares teve de ser reavaliada, em função da gravíssima crise financeira vivida pela emissora, entre 1983 e 1985 (Mira, 1995: 159-179). Uma vez mais, o mercado publicitário fazia valer o seu critério de qualidade televisiva, que gravitava em torno de conceitos como prestígio e respeitabilidade, concebidos dentro do quadro de referências dos chamados "formadores de opinião". De olho nos grandes anunciantes que, no fim das contas, sustentam as redes privadas de televisão, a emissora de Silvio Santos foi mudando paulatinamente sua imagem, num processo que redundou na saída do ar de mais de 20 atrações (FREIRE FILHO, 2008, p.93).

De acordo com Borelli e Priolli (2000), entre os elementos que se destacaram para a construção do padrão de qualidade da TV Globo estão: um modelo produtivo e gerencial eficiente, já testado nos Estados Unidos, centralização no comando e no cumprimento de metas previamente traçadas, um forte esquema comercial, produção otimizada, tecnologia de ponta, construção de uma programação homogênea e voltada para um público médio. Soma-se a isso um produto visual revestido por uma tecnologia que possibilitava uma imagem nítida e uma proposta estética limpa. "Limpa de improvisos, limpa de mau gosto, limpa de qualquer tipo de ruído tanto estético quanto político" (p.86).

---

[13] Como veremos adiante, o gosto está sempre em oposição a outros gostos. Para Bourdieu, o olhar é um produto da história, reproduzido pela educação. É esse olhar que nos faz julgar o que seria bom ou ruim.

> [...] o movimento dos índices de audiência alcançados pela programação da Globo sugere, para o período entre o final dos anos 60 e o final dos anos 80, a existência de um cenário de quase monopólio. A partir dos anos 90, entretanto, esse quadro se altera e revela um deslocamento da perspectiva monopolista em direção a uma inserção diferenciada da emissora no interior do campo televisual brasileiro. O que se pode observar, a partir desse momento, é a configuração de um campo de luta pela manutenção de sua hegemonia. Nesse novo contexto, a Globo vem sendo compelida a disputar, com outras emissoras, o espaço de uma audiência indiscutivelmente sua, durante duas décadas. Além isso, tem sido impelida a supor que a concorrência pode, também, atingir a destinação das verbas publicitárias no mercado das agências e anunciantes. Ela pode, até, não perder; mas terá de lutar, para não deixar de ganhar (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.20).

Os altos índices e a fidelidade de audiência que resultaram de um projeto que articulou, com sucesso, durante duas décadas, dimensões administrativas, econômicas e tecnológicas em torno de um padrão de qualidade, aliados a uma histórica e bem-sucedida matriz cultural de narrativa popular, parecem enfrentar sérios problemas na década de 90. Não apenas as telenovelas, mas o espaço do Prime-time passa pelo paradoxo dos índices de audiência.

Uma nova situação do mercado mobilizou o campo de produção televisiva no país. Dois padrões foram confrontados: de um lado, o paradigma da Rede Globo de Televisão com sua edição e acabamento meticulosos; do outro, a popularização com o tempo real, o improviso, a falha e um estilo mais plural e popular.

> Esses programas (Aqui, agora e outros que o sucederam) penetraram o universo dos bairros populares com reportagens sobre casos escabrosos de violência e/ou pequenos conflitos. Apresentadores realizaram o papel de mediadores. Desempenhando um pouco papel de tribunal de pequenas causas, denunciaram o desrespeito a direitos do consumidor, deram voz a disputas entre vizinhos, possibilitaram a solução de problemas cotidianos, com mais agilidade e eficiência que instituições tradicionais, como a justiça (HAMBURGER, 2003, p.53).

Programas voltados para o público feminino, sensacionalistas e a criação de uma visão crítica, ampla e seletiva da produção disponível por

parte dos telespectadores são alguns fatores que contribuíram para o desgaste da TV e dos índices de audiência da Globo. Adaptando-se, mas sempre mantendo o padrão de qualidade, a emissora encontra nas denúncias de corrupção, reclamação dos órgãos públicos, a fórmula para enfrentar os programas popularescos. Como vimos, essa tensão entre o padrão de qualidade e programas popularescos tem uma longa história na televisão brasileira, em especial na da Rede Globo. A TV, até pouco tempo atrás, parece não ter se preparado para atender às demandas de consumo de uma classe social que cresce a cada dia, quer se ver na telinha e é um potencial mercado consumidor. Hoje, a Globo acompanhando tendências de emissoras concorrentes se esforça para criar programas que atraiam a atenção desse público.

> Os efeitos da nova realidade mercadológica foram suficientes para abalar até mesmo o respeitável padrão global de qualidade, sedimentado na década de setenta. A ascendência – com grande afã – ao mercado cultural da população de baixa renda (prontamente cortejada pelas rivais menos "escrupulosas") e a chegada da televisão por assinatura (capaz, presumivelmente, de seduzir o público das classes A e B) compeliram a Globo a repensar sua doutrina de programação numa latitude inconcebível, no antigo regime de quase monopólio do campo televisual (FREIRE FILHO, 2008, p.94).

Preocupada em atender às novas significações de qualidade em TV, a Globo luta para associar a marca da empresa à originalidade temática e/ou formal, ao profissionalismo na condução dos negócios e/ou na produção dos programas, à retidão ética, à atenção às demandas das minorias e dos grupos excluídos ou dissidentes; à contribuição para a esfera pública; à experiência de prazer e diversão da audiência. Borges (2004) propõe que a qualidade está relacionada a um projeto social que preserva o pluralismo cultural e estimula a democratização da sociedade. Esse projeto cultural deve se basear no fornecimento de histórias que sejam úteis. É sob esse ponto de vista, baseado na diversidade social, que surgem programas com um novo discurso sobre as favelas. *Cidade dos Homens*, *Antônia*, *Central da Periferia* trazem temas relativamente novos, que dão atenção a grupos que dificilmente ocupavam espaços como prioridades em programas de televisão.

Para entender em que lugar as favelas se tornaram um enunciado possível dentro da TV Globo, vamos, no próximo capítulo, conhecer o Núcleo Guel Arraes e esse lugar de experimentação dentro da emissora.

3 A CONTRIBUIÇÃO DO NÚCLEO GUEL ARRAES NA ENUNCIAÇÃO SOBRE AS FAVELAS

3.1 Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé: os porta-vozes do novo discurso

> [...] quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? [...] Qual é o status dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? (FOUCAULT, 2007a, p.56).

Com essas perguntas, Michel Foucault questiona as condições necessárias para alguém, no universo de sujeitos possíveis, ganhar o direito de entrar na ordem discursiva. De acordo com o teórico francês, os enunciados não podem vir de quem quer que seja. Para determinada fala ter valor e eficácia, ela precisa ser articulada por uma instância produtora que domine o saber e o poder necessários para enunciação e garanta, pelo menos, uma presunção de verdade ao enunciado. Baseando-se no discurso das ciências, o filósofo diz que a fala médica não é dissociável do personagem. Assim como o *status* do médico compreende critérios de competência e de saber, na televisão, também existe um contrato, com os telespectadores, no qual fica claro quem domina a singularidade da ordem discursiva da emissora e tem o poder de enunciar.

No estudo da formação das modalidades enunciativas, Foucault (2007a) defende que também é preciso descrever os lugares institucionais de onde o médico obtém o discurso e onde ele encontra sua origem legítima e seu ponto de aplicação. O teórico francês esclarece que, para o discurso médico, esse lugar é o hospital, o laboratório, a prática privada e a biblioteca ou o campo documental, que compreende não apenas os livros e tratados, mas também o conjunto de relatórios e observações publicadas e transmitidas. Levando-se em consideração o discurso televisivo, esse lugar seria a própria emissora, com seus padrões de funcionamento, suas técnicas e estéticas, além de todos os documentos correspondentes ao planejamento, produção e execução de um determinado programa.

Neste capítulo, será explicado o papel do trio Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé na criação de um novo discurso sobre as favelas na

Rede Globo. Na primeira parte, vamos conhecer a trajetória que permitiu o encontro e a identificação deles como grupo apto a desenvolver projetos diferenciados na maior emissora comercial do país. Depois, será analisada a maneira como o Núcleo Guel Arraes consolidou uma marca de fração rebelde na Globo e firmou sujeitos institucionais para enunciação de novos discursos. Por último, apontaremos os principais programas desenvolvidos pelo trio e o projeto de visibilidade afirmativa a eles associado.

Muitos fatores foram responsáveis pelo novo discurso sobre as favelas na RGTV. Além das condições de possibilidade apresentadas no primeiro capítulo, não se pode negar a importância da existência de pessoas com a formação de Guel, Hermano e Regina para o surgimento desse novo enunciado. A Globo só criaria um novo discurso sobre as favelas brasileiras se houvesse um sujeito capaz de compreender a divisão de atribuições, a subordinação hierárquica e o funcionamento de uma emissora de TV. Os estudos antropológicos de Arraes e Vianna e a faculdade de História de Regina trouxeram marcas acadêmicas para os programas do trio e contribuíram para que eles fizessem escolhas na construção de discursos relativizadores das realidades nacionais e na seleção dos personagens que teriam lugar nesse novo discurso.

Obviamente, não foram apenas os três que permitiram essa nova construção discursiva. Em Foucault (2007a), não existem enunciados que não suponham outros. Não há nenhum que não tenha em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis. Até levar para a tela da Globo produções que mostrassem as favelas e discutissem a questão da visibilidade à que os moradores dessas áreas estão submetidos, outros programas da emissora, além de filmes, músicas, séries, serviram como possibilidades para Arraes, Vianna e Casé viabilizarem um novo discurso.

Também é preciso entender o que se quer dizer com sujeitos do discurso. Quando o teórico francês pergunta se é possível falar de um enunciado sem uma voz ter realizado a enunciação e uma superfície, registrado seus signos, ele atribui a um sujeito falante e à materialidade do discurso um dos critérios que caracterizam determinado ato discursivo como enunciado. No entanto, se o sujeito do enunciado, à primeira vista, parece ser aquele que precisamente produziu os diferentes elementos com a

intenção de significação, um olhar mais apurado concebe o sujeito do enunciado como diferente daquele responsável pela sua formulação. O sujeito do enunciado não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno de articulação escrita ou oral de uma frase. Ele é, de acordo com Foucault (2007a, p. 108), um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes. Se um enunciado existe não é porque houve um dia alguém para proferi-lo.

> Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito.

Ao invés de remeter a um sujeito que pensa, conhece e diz, Foucault prefere pensar no sujeito como um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade. A atividade do sujeito não estaria, dessa forma, ligada a uma consciência, mas a uma prática discursiva, aos diversos lugares, *status*, e posições que podem ser ocupados para uma enunciação. Ao trazer o trio Guel, Hermano e Casé e apontá-los como sujeitos, queremos apresentá-los como autores de novas formulações sobre as periferias e como sujeitos, não conscientes, mas descontínuos a si mesmos que caracterizam as formulações por outra visibilidade das favelas enquanto enunciado.

O encontro de Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé se deu quando Arraes e Regina já atuavam na TV, mais precisamente, em 1988, no *TV Pirata*[14]. De acordo com Chaves (2007, p. 16), recém-chegado da África, onde gravara a série *African Pop*[15], Hermano conta que conheceu Regina em uma exposição no Rio de Janeiro. Na ocasião, a atriz se apresentou e disse que estava lendo *Mundo Funk Carioca*, livro escrito por ele. A pesquisadora conta que Regina se inspirava na leitura do livro para criar uma personagem no *TV Pirata*. Hermano a convidou para ir a um baile *funk*, festa que Casé nunca havia ido. A amizade e a curiosidade comum acabaram por inaugurar uma nova fase profissional na carreira dos dois.

---

[14] Programa humorístico semanal que satirizava a televisão brasileira, debochando de seus formatos mais consolidados.
[15] Programa com cinco episódios veiculado, em 1989, na extinta TV Manchete.

> Quando a TV Pirata acabou, Daniel Filho (na época, diretor de programação da TV Globo) disse que tinha um horário disponível na emissora para um "programa legal" e pediu sugestões. Hermano e Regina resolveram, então, adaptar a programação pessoal que já faziam entre eles para a televisão. Assim surgiu o Programa Legal[16], cujo episódio piloto ficou pronto em 1990 e o primeiro programa foi ao ar em 1991.

A direção geral do programa ficou a cargo de Guel Arraes. Começava, assim, o primeiro de uma série de programas em que o trio viajaria pelo Brasil e apresentaria tipos anônimos e realidades poucos explorados pela TV. Depois do *Programa Legal*, eles estiveram juntos no *Brasil Legal*[17], *Brasil Total*[18], *Mercadão de Sucesso*[19], *Minha Periferia*[20], *Central da Periferia*,

---

[16] O *Programa Legal* estreou nas noites de terça-feira de 1991 e ficou no ar quase dois anos. Mistura de documentário, ficção e humor, dirigido por Guel Arraes e Belisário França, o programa cultuava personalidades anônimas em programas inusitados. Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães mostravam desde compras em Miami e baile de debutantes, a casamento cigano, festa de igreja e baile funk lotado (c.f. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 316-317).

[17] O *Brasil Legal* estreou em 1995 e mostrou, durante um ano e meio, o percurso de Regina Casé em 27 cidades brasileiras. A produção também visitou brasileiros em outros quatro países. Microfone na mão e nenhum esquete no papel, a atriz saiu pelo Brasil para garimpar personagens e descobrir histórias país afora. O *Brasil Legal* misturava elementos do jornalismo com o humor. Depois da realização de um episódio especial sobre o *Descobrimento do Brasil*, o programa foi para o canal Futura, onde virou série educativa: *Histórias do Brasil Legal*. Um dos episódios mais marcantes foi o que o guia turístico Antônio Isaías, conhecido como Tom do Cajueiro, na época com 12 anos, apresentou para todo o país o maio cajueiro do mundo, que fica no município de Parnamirim, no estado do Rio Grande do Norte (c.f. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 363).

[18] Exibido, ao longo de 2005, como quadro do *Fantástico*, no *Brasil Total*, equipes de todo o país apresentavam a cultura e curiosidades de sua região que o resto do país não conhecia.

[19] Inserido no projeto *Brasil Total*, o quadro *Mercadão de Sucessos* também foi hospedado, em 2005, pelo *Fantástico.* Uma geração de músicos populares que não encontravam espaço nos grandes meios de comunicação ganhou espaço no *Mercadão de Sucessos*.

[20] Quadro do Fantástico de 2006, que convidava famosos a visitarem o seu lugar de origem.

Central da Periferia: Minha periferia é o mundo[21], *Lan-house*[22] e *Vem Com Tudo*[23].

A afinidade de pensamentos e o desejo de propor novos formatos e novas visibilidades na TV podem ser apontados como motivos que aproximaram Guel, Hermano e Regina. Raymond Williams, em uma análise sociológica de grupos culturais, escreve sobre o grupo *Bloomsbury*, formado na Inglaterra, no início do século XX, que teve, como integrantes, intelectuais de diversas áreas: Virginia Woolf (literatura), Vanessa Bell (artes), John Maynard Keynes (economia) e Leonard Woolf (política). No ensaio, o autor analisa o significado social e cultural do *Bloomsbury*. Para isso, identifica os principais valores compartilhados, especialmente a afeição pessoal e o prazer estético, que fizeram o grupo representar um estilo novo. De acordo com Williams, a identificação de um grupo também depende de um *éthos* que o distingue e de uma estrutura de sentimento que os une. A estrutura de sentimento descrita por Raymond Williams seria um imaginário crítico formado em meios artísticos e intelectuais em determinado momento. O conceito não remete apenas a uma visão de mundo e a uma ideologia compartilhada, mas a um conjunto de experiências vivas que faz a ação de um artista ou intelectual se revelar comuns a várias formações culturais, uma espécie de sentimento vivido de um tempo. No caso dos *Bloomsbury*, são considerados fatores de destaque na construção desses vínculos: a origem social semelhante e a formação na Universidade de Cambridge.

> Eles eram uma verdadeira fração da classe superior inglesa da época. Eles foram, num primeiro momento, contra as idéias e os valores dominantes e continuaram, de modo condescendente, e ao mesmo tempo, parte dela (WILLIAMS, 1999, p.151).

---

[21] Também foi exibido, em 2007, como quadro do *Fantástico*. O foco foi direcionado às favelas do mundo. Houve gravações em Angola, França, México.

[22] O projeto *Central da Periferia* lançou, em 2008, o quadro *Lan-House*, que foi veiculado no Fantástico. Regina Casé viajou para diferentes estados brasileiros com o objetivo de mostrar como esses espaços contribuíram para a inclusão digital. O quadro também desvendou os usos que as periferias inventaram para os mais novos aparelhos tecnológicos.

[23] Na série do *Fantástico*, com roteiro de Hermano Vianna e direção de núcleo de Guel Arraes, Regina Casé interpretou vários personagens ligados a tendências de rua. Foram exibidos temas diversos como cabelo, celebridades e festas.

A disposição para contrapor certos modelos e representações, princípios e práticas da própria classe social a que pertencem é, em Williams (1999), o fator responsável pelo encontro entre os integrantes do grupo *Bloomsbury* e o que permite o reconhecimento deles como tal. Esse descontentamento contra o *establishment* se manifestou no grupo como uma consciência social comum, que levou os participantes, nos mais diferentes campos de atuação, a combater o militarismo imperialista, defender a liberação pessoal e promover valores que julgavam próprios ao indivíduo civilizado. Ficam claras as intervenções do grupo, carregadas de princípios clássicos do Iluminismo, contra a ignorância, a pobreza e a discriminação sexual. A rebeldia dos jovens intelectuais britânicos do *Bloomsbury* propôs, na época, uma revolta contra sua classe social. Não se tratou, entretanto, de uma ruptura, mas de uma preocupação com os injustiçados socialmente. Raymond Williams considera as atitudes modernizantes empreendidas pelas frações rebeldes uma condição para o próximo estágio de desenvolvimento da própria classe social da qual é integrante. Por isso, a busca de mudanças e reformas é tolerada pela classe dirigente e, pela mesma razão, quando essas frações passam a ser consideradas ameaças à classe à que pertencem acabam sendo reprimidas.

Fechine (2008) realizou um paralelismo entre o Núcleo Guel Arraes e o Grupo Bloomsbury. Para ela, a interpretação de Williams do papel e modo como os intelectuais ingleses se constituíram como tal, em sua época, parece ser inspiradora para pensar o círculo de realizadores em torno de Guel Arraes como um grupo, desde que se levem em conta a dimensão, natureza e o cenário das transformações almejadas por uns e outros. O paralelismo com o grupo serve para evidenciar a condição de fração rebelde. Neste trabalho, empreendemos um recorte e elegemos Guel, Hermano e Regina como um grupo[24]. Como veremos, a valorização da vida nas favelas como lugar privilegiado de enunciação é comum à trajetória de todos os integrantes. Vem dessa identificação e do projeto de visibilidade afirmativa a institucionalização deles como sujeitos aptos a entrarem na

[24] O próprio Guel Arraes os identifica como um grupo dentro do Núcleo Guel Arraes (c. f. Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008, p.291).

ordem discursiva da Globo e mostrar aspectos sociais que não costumavam ter ampla representação.

A Rede Globo funcionou como centro aglutinador. As trajetórias pessoais dos realizadores mostram uma disposição comum para desafiar qualquer tipo de censura e para propor novas práticas de criação e produção artístico-cultural. Antes de se tornar diretor de núcleo na televisão brasileira, nunca havia passado pela cabeça de Guel Arraes trabalhar para uma emissora de TV.

> Parecia até que tinha baixado um santo porque, até então, era impensável para mim fazer televisão na Globo. Filho de Arraes, tendo feito cinema com Jean Rouch, sendo amante do Cinema Novo, parecia tudo ao contrário (ARRAES, 2008, p.288).

Pernambucano, viveu no Recife até os 15 anos, quando o pai, o ex-governador do estado Miguel Arraes, no pós-64, foi exilado para a Argélia. Dos 13 aos 15 anos, Guel conviveu fortemente com as obras de Ariano Suassuna[25], de quem era amigo e vizinho, e com pessoas que se envolviam nas ações políticas do pai.

> Essas influências iam muito na direção da valorização da cultura popular e do seu aproveitamento com uma cultura mais erudita. No período em que morei fora do Brasil, a grande influência foi o Cinema Novo (ARRAES, 2008, p.284).

No começo da década de 70, Guel decidiu cursar Antropologia na Universidade de Paris VII. Como já desenvolvia filmes em super-8, escolheu disciplinas relacionadas à etnologia, etnofilmes e cinema para aperfeiçoar os conhecimentos cinematográficos.

> Eu vivia em um ambiente extremamente politizado. Acho que o interesse pelo cinema veio como uma alternativa para conciliar uma identificação, de certo modo, com os ideais políticos do meu pai, e com a vontade de todo filho de se diferenciar do pai, seguindo seu próprio caminho (ARRAES, 2008, p.285).

---

[25] Importante escritor brasileiro, autor dos célebres *Auto da Compadecida* (1955) e *A Pedra do Reino* (1971). É um defensor militante da cultura popular.

Nesse período, conheceu os filmes do cineasta Jean Rouch (1917-2004), que é visto como uma das principais referências do grupo de intelectuais e cineastas que daria corpo à *Nouvelle Vague* e como um dos ícones do cinema documentário moderno. Rouch foi um entusiasta da representação dos personagens como sujeitos e não objetos do elemento fílmico. Ele entendia o documentário etnográfico como uma forma de estabelecer um diálogo com o sujeito do seu estudo, em lugar de apenas descrevê-lo. Por isso, Rouch inovou técnica, ética e esteticamente a maneira de realizar filmes. Foi um dos maiores entusiastas do cinema direto, um dos marcos da renovação da linguagem cinematográfica no início dos anos 60. Para identificar esse tipo de cinema, documentário, Jean Rouch e Edgar Morin, em 1960, propuseram a expressão *cinéma vérité*. Por motivos ideológicos, o termo foi substituído anos mais tarde por cinema direto.

Com 18 anos, Guel Arraes conseguiu um estágio no Comitê do Filme Etnográfico, que era dirigido por Jean Rouch. Ficou até os 25 anos de idade, época em que voltou para o Brasil. O diretor não trabalhava diretamente com Rouch, mas fazia questão de assistir às aulas ministradas pelo cineasta. A primeira ideologia cinematográfica de Guel Arraes foi a de um cinema de verdade. Ele achava que esse era um cinema para um país subdesenvolvido como o Brasil. Realizou, inicialmente, três filmes. O primeiro era uma ficção com forte conteúdo político. O segundo era um documentário, mostrando como Moçambique se tornou um país independente. Depois, transformou em documentário uma entrevista com o político e líder comunista Gregório Bezerra (1900-1983).

Em 1979, após o decreto da Lei da Anistia, que concedeu direito de retorno ao Brasil para políticos, artistas e brasileiros exilados por crimes políticos, Guel deixou a Europa. Em 1980, seis meses depois do retorno, entrou para a Rede Globo. Começou como estagiário e, com poucos meses, assumiu a direção de novelas e programas. O convite para trabalhar na emissora surgiu quando estava participando, como assistente de câmera, do longa-metragem *Beijo no Asfalto* de Bruno Barreto. Nesse filme, conheceu Tarcísio Meira, que havia chegado de gravações em Pernambuco. O ator estava fazendo novela e interpretava um personagem que fazia bonecos de barro. Tarcísio sabia que Guel era filho de Arraes e aproveitou a

oportunidade para conhecer mais sobre a cultura nordestina. Dois meses depois, o ator ligou e disse que o personagem que interpretava em uma novela estava indo para a Argélia e, para compor a interpretação, precisava de informações sobre o país. Tarcísio marcou uma reunião com Guel e convidou Paulo Ubiratan, que era o diretor da novela e estava precisando de um estagiário. Na época, ninguém de cinema queria fazer televisão. O currículo de Guel era de um cinema totalmente não-comercial.

> Mas eu estava ali duro, sem dinheiro, já tinha feito segundo assistente de câmera, já estava meio acostumado a fazer qualquer coisa. Fiquei como estagiário e fui deixando levar (ARRAES, 2008, p. 288).

Na Globo, passou três anos fazendo só novela. Fez *Sétimo Sentido* (1982), de Janete Clair, *Sol de Verão* (1982-1983), de Manoel Carlos, e *Jogo da Vida* (1981-1982), escrita por Silvio de Abreu e dirigida por Jorge Fernando. O aprendizado sobre a linguagem televisiva começou quando codirigiu a novela com Jorge Fernando. Silvio de Abreu e Jorge Fernando sempre se destacaram na TV por trabalhar com o popular. Isso despertou em Guel uma admiração pelo lado popular brasileiro, vindo das chanchadas. Trabalhou ainda em *Guerra dos Sexos* (1983-1984) e, depois, *Vereda Tropical* (1984-1985). Essas novelas foram a escola de Guel. A televisão é considerada o reino do ilusionismo. O objetivo das produções é mostrar os fatos como eles se passam na nossa vida. Já nas novelas, o trabalho de Guel Arraes buscava romper com essa marca ilusionista. Como tudo que dá certo na televisão, esse estilo acabou sendo rapidamente incorporado em outros núcleos. Foi dessa forma que Guel aprendeu o bê-a-bá da linguagem televisiva.

O primeiro programa dirigido inteiramente por Guel Arraes foi *Armação Ilimitada*[26] (1985- 1988). Daniel Filho, diretor de criação da emissora, queria colocar no ar um programa jovem e inovador. Para produzir o *Armação*, reuniu um grupo de criadores do teatro, música,

---

[26] Seriado mensal sobre dois amigos, Juba e Lula, que moram juntos e têm uma firma de prestação de serviços chamada Armação Ilimitada. Eles vivem um triângulo amoroso com uma jornalista, Zelda, filha de um ex-exilado político. As histórias abordam temas típicos da Zona Sul do Rio de Janeiro; os protagonistas vivem aventuras amorosas e praticam esportes radicais (c.f. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 316-317).

cinema e da própria TV. O seriado misturava aventura, esportes radicais e temas presentes na cultura do Rio de Janeiro.

> Armação Ilimitada entrou no ar quando o Brasil vivia um clima de euforia, com o fim do regime militar e da censura. A ordem era inovar no conteúdo, formato, na edição, no roteiro na trilha, enfim, em tudo – porque neste Brasil novo, livre, tudo seria possível. O diretor Guel Arraes e a equipe de roteiristas – Antônio Calmon, Euclydes Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta – foram em frente e produziram, em quase quatro anos, 174 episódios marcados por irreverência, ousadia e efeitos de edição nunca usados na TV (SOUTO MAIOR, 2006, p.245)

Antes de se consolidar como Núcleo, a equipe que trabalhava com Guel Arraes já era sinônimo de inovação. O Núcleo Guel Arraes só se consolidou, em 1991, com o *TV Pirata* (1988-1990 e 1992)[27].

> Piratas invadem o estúdio de uma emissora de TV, interrompem um telejornal, driblam a equipe de produção, alcançam a sala de controle e colocam uma fita na máquina de exibição. Pronto: a TV Pirata entra no ar. Era esta a vinheta de abertura do novo humorístico dedicado a satirizar a televisão brasileira. As invasões dos "fora-da-lei" dirigidos por Guel Arraes, José Lavigne e Carlos Magalhães passaram a acontecer todas as terças-feiras, durante dois anos. Sorte dos telespectadores desta TV louca, divertidíssima e, muitas vezes, absurda (SOUTO MAIOR, 2006, p.282).

Hoje, o grupo inicial, vinculado a esse programa, acabou transformando-se em várias turmas e, com elas, surgiram vários outros programas que compõem o Núcleo Guel Arraes. O grupo funciona muito a partir de subgrupos. O Casseta & Planeta é um exemplo. Começou no *TV Pirata* e hoje construiu um caminho próprio. O Núcleo pode ser identificado como um grupo de aproximadamente oito autores e aproximadamente cincos atores, que estão sempre reencontrando-se nos vários projetos.

> [...] o "núcleo duro" do Núcleo, na minha opinião, é formado por Cláudio (Paiva), Jorge (Furtado), Pedro (Cardoso), Regina (Casé), Hermano (Vianna) e João (Falcão). Entre os atores, há uma participação mais permanente de Luiz Fernando Guimarães, de Marco Nanini, da Andréa Beltrão,

[27] O programa voltou em 1992 depois de uma consulta que a Rede Globo realizou com os telespectadores perguntando qual programa eles gostariam de ver novamente no ar.

> uma outra atriz bem significativa nesse conjunto, além do próprio Pedro (Cardoso) e da Regina, que são atores e autores. Tem também uma participação importante de Fernanda (Torres), na *Comédia da Vida Privada* e em *Os Normais*, além de Selton Mello, que é um pouco mais volante. [...] Há ainda o pessoal da produtora O2, reunido em torno de Fernando Meirelles, que começou a colaborar com o Núcleo e que, agora, já se tornou quase um subgrupo, a partir da produção Cidade dos Homens e Antônia (ARRAES, 2008, p.290-291).

O grupo, que trabalha nos projetos do Núcleo, define-se por afinidades. Não é necessariamente um grupo vinculado contratualmente apenas ao Núcleo. Como diretor, Guel Arraes apresenta um projeto e, uma vez que ele é aprovado, dispõe de um orçamento e pode solicitar autores e atores à emissora. Nem todos os colaboradores do Núcleo são funcionários da Globo, mas, entre aqueles que são, o que ocorre é um tipo de comprometimento informal com os projetos. Os roteiristas Jorge Furtado e Cláudio Paiva, por exemplo, poderiam realizar novelas, mas há um entendimento da emissora com os integrantes do Núcleo em manter os integrantes do grupo juntos na realização dos programas.

Entre as características que ligam esse grupo está o fato de que, na época em que faziam o *TV Pirata*, eram provavelmente a primeira geração de realizadores de televisão que cresceu assistindo à TV, que tinha o universo da televisão como referência comum, que não problematizava a televisão desde pequeno porque cresceu com ela. Guel Arraes não tinha tanto esse sentimento porque viveu fora do Brasil um bom tempo.

> [...] Perdi a vergonha de televisão com eles *(Silvio de Abreu e Jorge Fernando)*. [...] Para levar para a televisão suas crenças artísticas, e até políticas, esse grupo foi se juntando dentro da Globo. No início, era como se a gente fosse um pouco contra a televisão, mas, aos poucos, a televisão também foi absorvendo nossas propostas e fomos virando gente de televisão mesmo (ARRAES, 2008, p.293, grifo do autor).

Guel Arraes dá como exemplo Regina Casé, que é totalmente contra TV a cabo. Ela acha que isso não tem nada a ver com o Brasil. Para ela, a TV aberta é o meio que mais congrega e é nela que está a verdadeira discussão da cultura popular brasileira. Regina é muito enfática na defesa

da televisão como uma das coisas mais importantes do Brasil. Foi preciso esse tipo de compreensão da TV para que os integrantes do Núcleo Guel Arraes não se tornassem um grupo que faz apenas programas para TV Cultura. O diretor considera que os autores, diretores e atores decidiram fazer programas para a Globo por uma motivação também ideológica, uma convicção de que a televisão é um lugar realmente privilegiado de atuação[28]. Sentimento compartilhado por Hermano Vianna.

Antropólogo, pesquisador musical, roteirista, ele nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1960. Morou muito tempo em Brasília e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1978. O pai foi piloto do presidente Geisel. Costumava frequentar a Granja do Torto e ver Figueiredo, Hugo Abreu e outros influentes em churrascos. Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ é autor dos livros *O mundo funk carioca* (1998) e *O mistério do Samba* (1995). O primeiro trata da pouco pensada relação entre a intelectualidade brasileira do começo do século XX e os sambistas primordiais, enquanto o segundo é a primeira pesquisa abrangente sobre o fenômeno dos bailes. Também trabalha para o cinema, como no filme do diretor Andrucha Waddington *Eu, tu, eles*, e para a televisão. O antropólogo também:

> Forneceu a primeira bateria eletrônica do DJ Marlboro, o bumbo pancadão que refez a música carioca. Levou Regina Casé no baile funk para fundar o Programa Legal e colocar a alegria periférica em horário nobre. Deu idéias, fontes e o livro que fez a cabeça do ministro Gilberto Gil e seus Pontos de Cultura. Pauta o Fantástico, o Canal Futura, a Folha de S.Paulo. Junta no mesmo discurso Gilberto Freyre e a Banda Calypso, Andy Warhol e popozudas, leva Malcom McLaren à festa do Paulinho da Viola, escala bandas para o Tim Festival. Correu o Brasil em um ônibus gravando e filmando música e festas para o histórico Música do Brasil (GRANDE HERMANO, 2007, informação eletrônica).

Um dos grandes objetivos de suas pesquisas é agregar pessoas em nome de uma causa maior: extirpar o bom gosto e a pose. Trabalha para a Rede Globo e ganhou, em 2007, o prêmio *Golden Nica* na categoria

[28] Depoimento incluído em Arraes (2008, p.293).

Comunidades Digitais do *Prix Ars Electronica*[29] com o site que mapeia a cultura de todos os cantos do Brasil, o Overmundo, que criou e coordena.

Considera a TV o principal meio de distribuição de informações no Brasil porque praticamente todos os lares brasileiros têm TV.

> [...] não dá mais para pensar o Brasil sem pensar a TV, como o Brasil é visto na TV, um Brasil que é inventado todos os dias na TV e que se inventa vendo TV (GRANDE HERMANO, 2007, informação eletrônica).

Quem também pensa assim é a apresentadora Regina Casé. No trecho a seguir, essa ideia fica mais clara.

> Eu gosto muito de fazer televisão, me preocupo muito com o rumo da televisão no Brasil, me preocupo com o que está passando na TV Globo. Quero ter o máximo de pessoas em quem eu confio e acredito ali. O Brasil inteiro vê TV, e vê TV muitas horas por dia. E muita gente tem preconceito com a televisão. É ótimo fazer uma coisa legal no teatro, no cinema, na literatura. Mas, se você conseguir, de alguma forma, vincular isso à televisão, levar isso a 100 milhões de pessoas, isso é uma atitude política que não tem jeito de não ser tomada. Ou éramos nós ou éramos nós mesmos (FECHNE, 2008, p.30).

Regina Casé nasceu no Rio de Janeiro, em 1954. É filha de Geraldo César Casé e Heleida Barreto Casé. Tinha 10 anos quando os pais se separaram. O pai foi para São Paulo e a mãe para Portugal. Aos 15 anos, foi morar com uma tia, chamada "Julinha", de 78 anos, em Copacabana. Estudou no tradicional Colégio Sacre-Coeur de Marie, no mesmo bairro. Um teste vocacional indicou que ela seria química, mas o caminho trilhado pela adolescente seria bem diferente.

> Eu era bandeirante e minhas amigas de lá e minha turma da escola andavam com um grupo de meninos que eram do Santo Inácio. Esse grupo estava montando no colégio *Esperando Godot* e começou a ir a um curso teórico de teatro

[29] O Ars Electronica é muito provavelmente o prêmio mais importante do mundo para artistas de novas mídias e visionários da internet. A cada ano, são concedidos apenas seis Golden Nicas, para as seguintes categorias: Animação por Computador/Efeitos Visuais, Arte Interativa, Músicas Digitais, Comunidades Digitais, Net Vision e Freestyle Computing (c.f. GRANDE PRÊMIO PARA O OVERMUNDO. In: Overmundo. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/blogs/grande-premio-para-o-overmundo. Acesso em 19 de dezembro de 2009).

> do absurdo. Eu queria era namorar e beijar na boca, não tinha nenhum interesse específico no teatro, ainda mais em teatro do absurdo (HOLLANDA, 2004, p.28).

Quando acabou o curso teórico, entrou para um curso prático. "Comecei a gostar de teatro, mas o pessoal não achava que eu levaria aquilo a sério, e de certa maneira eles tinham razão [...] Naquela idade, não queria uma profissão" (HOLLANDA, 2004, p.28). Mesmo assim, continuou com os cursos e acabou se tornando atriz, acompanhando pessoas que criaram um dos grupos de teatro mais conhecidos dos anos 70: o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*[30].

No Asdrúbal, os integrantes eram atores e autores. O roteiro das apresentações surgia a partir de jogos cênicos ou lúdicos em claros exercícios de improvisação. A equipe assumia uma postura claramente anti-intelectualista e oposto ao teatro de resistência. Os atores do Asdrúbal entendiam as encenações como meios de manifestações pessoais, levando para os palcos o comportamento dos jovens, a vida familiar e muitos elementos da cultura pop, com forte influência da televisão.

Era possível identificar o esforço em quebrar a fábrica da ilusão.

> Apelando para a comicidade, o Asdrúbal explorava também, a seu modo, uma série de procedimentos de representação, alinhados com o "distanciamento brechtiano", baseados na paródia e na ironia, nas brincadeiras e no deboche, assim, como na utilização de planos narrativos intercalados e na ausência de uma linearidade temática. Nas montagens sempre bem-humoradas do Asdrúbal, esses procedimentos não pretendiam, no entanto, "quebrar" a "ilusão do teatro" para chamar o público a uma outra realidade. Suas proposições não-realistas eram, geralmente, orientadas para o exercício da metalinguagem ou para sua busca mais gera de um teatro de "não-especialistas", acessível a todos e mais próximo dos espectadores (FECHINE, 2008, p.37).

As montagens contavam com colagem de textos, mistura de performances artísticas e elementos do circo, da música pop e do rock, do vídeo, das artes plásticas. Casé não encontrou dificuldades em lidar com essa ampla formação cultural.

---

[30] Grupo de teatro criado no Rio de Janeiro em 1974 por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. Marcou a cena cultural dos anos 70 por sua audácia e rebeldia em relação aos cânones e padrões teatrais da época. O Asdrúbal trabalhou de forma pioneira em termos de produção cooperativa, convenções cênicas.

Na família dela, existem muitos exemplos de parentes ligados à arte e comunicação. O pai Geraldo Casé trabalhou com publicidade e depois ocupou cargos de diretoria em emissoras de TV. A mãe Heleida Barreto teve um programa de TV chamado *Boa Tarde*, mas o forte dela era o teatro de bonecos. Realizava apresentações em escolas com seus fantoches e marionetes. Os cinco filhos do casal atuam na área de comunicação. No entanto, a herança mais marcante da família vem do avô pernambucano, Ademar Casé. De comerciante de miudezas na Feira de Caruaru a vendedor de imóveis no Rio de Janeiro, anos mais tarde ficaria conhecido pelo *Programa Casé*, apontado como um dos primeiros do rádio brasileiro.

Regina Casé estudou Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), mas transferiu para História na mesma instituição porque dizia não suportar o cheiro de perfume francês, em referência à grande maioria de jovens com alto poder aquisitivo.

Depois de viajar pelo país, ao longo dos 10 anos do Asdrúbal (1974-1984), começou a atuar em filmes e, nos anos 80, entrou para a TV. De acordo com Chaves (2007), Regina diz ter recebido de seus pais uma educação humanitária e por isso passou muitos finais de semana na casa da empregada. "Quase tudo que tenho de bom em mim veio de um nordestino pobre ou de um preto favelado. Eu não tenho gratidão, tenho dívida" (Casé, 2005).

Um dos fatores que fizeram Regina mudar de opinião sobre a televisão (antes ela, assim como Guel Arraes, não se via trabalhando em TV) foi o caráter elitista do teatro daquela época e a ausência dos negros e pobres na plateia.

> Todas essas referências aos pobres demonstram claramente uma preocupação de Regina Casé com a questão, seja por estar "estampada" em seu rosto, como ela acredita, seja por conta das diferentes influências recebidas em sua vida: a saga nordestina de seu avô (que chegou a passar fome e dormir na rua antes de consolidar-se profissionalmente), a "educação humanitária" recebida de seus pais, as viagens pelo Brasil com o *Asdrúbal*, a vivência na Zona Sul carioca, entre tantas outras possíveis (CHAVES, 2007, p.15).

Em suas falas, muitas vezes repetidas em diferentes ocasiões, Regina Casé promove uma construção de si direcionada para o lado pobre e

nordestino do avô. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, de ter sido durante toda a vida moradora da Zona Sul da cidade, de ter um pai diretor de TV, um avô bem-sucedido na profissão radiofônica (e posteriormente televisiva também), e ser ela mesma uma funcionária da maior emissora de televisão do Brasil, Regina associa frequentemente sua imagem à pobreza e raramente fala sobre o legado profissional de sua família. No lugar, constroi um personagem de si que tem cara de pobre e que em ambientes de pobre e favelado e em países de terceiro mundo se passa como nativa.

Há na trajetória dos três uma identificação com a TV enquanto veículo de comunicação e um desejo por inovar e produzir conteúdos que mostrem o dia a dia de grupos sociais que não se veem frequentemente na televisão. Dessas histórias de vida, surgiram mais condições para uma nova enunciação sobre as favelas. Coube ao trio o papel de atuar como sujeitos desse novo discurso sobre uma parcela da sociedade que não costumava aparecer na tela da Rede Globo de Televisão.

3.2 O Núcleo Guel Arraes e a promoção de uma "ruptura autorizada" no discurso oficial da Globo

> Eu me considero parte de um grupo dentro da televisão que, justamente por ter uma formação meio *cult*, começou a encontrar caminhos novos para falar com o público e conquistar audiência. Para isso, eu diria que houve um movimento quase anti-intelectual no meio de turma bem intelectualizada, e eu acho que essa junção pode ter dado uma certa originalidade ao nosso trabalho na TV em relação, inclusive, a outros veículos (ARRAES, 2008, p.311).

Durante o lançamento, em junho do ano passado, da minissérie *Som e Fúria*[31], que contou com a produção artística de Guel Arraes, elenco, diretores e produção fizeram questão, em entrevistas e reportagens, de destacar as principais marcas do trabalho: inovação e apelo popular. O programa, dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles[32], mostrou os

[31] *Som e Fúria* é uma adaptação da série canadense *Slings and Arrows*. Resultado de mais uma parceria da Rede Globo com a O2 Filmes, a minissérie estreou no dia 7 de julho de 2009. Ao todo, foram exibidos, de terça à sexta-feira, 12 episódios.

[32] O diretor ganhou projeção internacional com os filmes Cidade de Deus (2002), *The Constant Gardener* (2005), que ficou conhecido no Brasil por *O Jardineiro Fiel*, e *Blindness* (2008), baseado no livro Ensaio sobre a Cegueira do escritor português José Saramago. Meirelles é sócio-diretor da O2 Filmes.

desafios de um grupo de teatro shakesperiano para manter a qualidade artística do trabalho, em contraste com as exigências comerciais e de público. Desafio semelhante é enfrentado pelo Núcleo Guel Arraes na criação de cada novo programa.

Antes mesmo de sua institucionalização, ficava evidente a preocupação do grupo em elaborar, a partir de intervenções na Rede Globo, uma produção de qualidade técnico-estética que garantisse bons índices de audiência. E, levando-se em consideração essas características, nenhum outro núcleo de produção da emissora atende tão bem a essas pretensões quanto o Núcleo Guel Arraes.

A ocupação desse espaço privilegiado de produção dentro da Globo se deve, além da capacidade do diretor Guel Arraes de reunir, em torno dos seus projetos, atores, diretores, redatores e roteiristas do movimento do vídeo independente, da literatura e cinema marginais, do teatro e do jornalismo alternativo (os chamados jornais nanicos[33]), ao projeto da emissora de legitimar o seu padrão de qualidade, por meio da elaboração de novos formatos e à constante experimentação de linguagens. O que constituiu essas pessoas como grupo foi a condição de fração rebelde dentro da maior emissora comercial do Brasil.

A função do Núcleo dentro da Rede Globo é ser o espaço de experimentação e inovação estética. As produções do grupo têm sido utilizadas como atestado renovado do Padrão Globo de Qualidade (Rocha, 2008c). Elas servem como um referencial de marca, que restitui a superioridade estética da Globo diante das concorrentes. Quando a iniciativa é bem sucedida, passa a ser incorporada por outras produções. Essa inovação precisa, no entanto, estar alinhada aos interesses da empresa. Para Guel, na TV, ou se faz um trabalho que é puramente comercial ou se faz um trabalho que é comercial e interessante. Um trabalho só interessante não existe na TV.

> Veja, por exemplo, o teatro: ou você tem o teatro "popularzão" ou o teatro mais "cabeça" [...] No trabalho que desenvolvemos na TV, tentamos, desde muito cedo, ter um jogo de cintura que nos permitisse uma posição de mais equilíbrio, nem num extremo nem noutro; estamos sempre

[33] Expressão criada nas páginas do *Pasquim*. Servia para chamar jornais, como o próprio *Pasquim*, e outros da imprensa alternativa.

> em cima do muro, somos equilibristas (ARRAES, 2008, p.311).

A construção desse espaço de diálogo entre pessoas com formações distintas possibilitou que a Globo se apropriasse, seguindo sua dinâmica de funcionamento, de algumas características de cada lugar de origem desses atores, diretores e roteiristas. Essa disposição facilitou a inserção do grupo na emissora e contribuiu para o reconhecimento como equipe alternativa na TV.

> É interessante [...] notar como, para assumir esse papel inovador dentro de uma emissora de TV comercial, a configuração desse grupo obedeceu a uma dinâmica circular. Foi justamente por desenvolver uma estrutura de sentimento fundada numa irreverência e "rebeldia" em relação à própria TV que esse grupo acabou sendo reconhecido como tal no seu interior e, a partir daí, acabou sendo institucionalizado como núcleo dentro da Rede Globo, estendendo, posteriormente, sua influência para além dos limites da emissora (FECHINE, 2008, p.31).

Essa experiência de resistência gerou laços pessoais e profissionais entre os integrantes do grupo, que se uniram, em torno de Guel Arraes, dentro da maior emissora comercial do Brasil.

> [...] parece possível pensar a sua [grupo de realizadores liderados por Guel Arraes] relação com a Rede Globo, da qual podem ser considerados uma fração, como uma "ruptura autorizada" com seus padrões, diante da necessidade de inovação inerente à própria lógica da indústria cultural (FECHINE, 2008, p.32).

Quando a Globo não enfrentava uma concorrência tão acirrada com outras emissoras de TV na briga pela audiência, o Núcleo não era pressionado a ter excelentes índices de Ibope. Habitualmente, as produções conquistavam um número de telespectadores satisfatório. Na época do *Armação Ilimitada* (1985-1988), não havia essa preocupação direta com a audiência. A diretoria da Globo autorizava os programas sem tanto receio quanto ao desempenho.

Dentro da televisão, apesar da concorrência, como em todo lugar, os programas do Núcleo foram dando certo. Os autores, diretores e atores do Núcleo Guel Arraes, mesmo sendo de campos de produção diferentes, tinham em comum uma sede por liberdade de expressão provocada pelas

restrições impostas aos artistas e intelectuais da geração anterior pela ditadura militar no Brasil. Mesmo havendo, entre os integrantes desse grupo, um posicionamento claramente crítico também em relação à realidade social brasileira, o próprio Guel Arraes, filho de um ex-exilado, é um exemplo disso, já não pesava sobre eles a pressão sentida pela geração anterior por um engajamento político ou comprometimento direto com o projeto de redemocratização do país. Quando eles ocuparam os espaços mais expressivos da cena cultural, o Brasil não vivia sob um regime tão opressor.

Os programas não tinham, de modo geral, grandes estouros de audiência, mas sempre conquistaram a audiência necessária. *Som & Fúria* não atingiu a média sonhada pela Globo. O ibope máximo alcançado pela série foi 19 pontos. Mesmo assim, a turma da O2[34] diz que o programa não foi criado para ser campeão de audiência e que a Globo sabe balancear a hora de ganhar dinheiro e a aposta em formatos que renovem a TV. Se o *TV Pirata* não foi um programa fácil de implantar, por conta do tempo de gravação e da quantidade de cenários que exigia, ele foi decisivo para respeitarem os integrantes do Núcleo. Em uma ocasião, Boni[35] escreveu no script, redigido por 12 autores, que estava claro que no Brasil havia um novo humor jovem. Quando o script desceu com esse comentário deu respaldo ao trabalho desenvolvido pelo diretor Guel Arraes e sua equipe.

> A televisão não é tanto um lugar para formar talentos, é mais um lugar para revelar talentos. De uma maneira ou de outra, todas essas pessoas, ao entrarem na TV, já tinham um trabalho em outras áreas com muita personalidade e, de certa maneira, suas posturas foram tentar transformar nossas propostas de criação em programa de audiência e com produção viável no dia-a-dia da TV (ARRAES, 2008, p.293).

A primeira derrota na audiência que o Núcleo Guel Arraes sofreu foi quando o *TV Pirata* saiu do ar por causa da novela *Pantanal*[36]. O *Auto da*

---

[34] Som e Fúria é uma coprodução da Rede Globo e da O2 Filmes, que é a produtora de Fernando Meirelles.
[35] José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, que, na época, ocupava o cargo de diretor geral de programação da Rede Globo.
[36] Considerado um dos maiores sucessos da Rede Manchete, Pantanal foi escrita por Benedito Ruy Barbosa. Foi exibida originalmente de 27 de março a 10 de dezembro de 1990.

Compadecida teve um papel muito importante na estratégia do Núcleo Guel Arraes na televisão. Depois de um período de desanimação, com as sucessivas derrotas de audiência do *A Comédia da Vida Privada*[37] para o *Programa do Ratinho*, exibido pelo SBT de 1998 a 2006, a ideia da minissérie, adaptação do livro do escritor Ariano Suassuna, conquistou o público e renovou o grupo. "Agora, quando um programa estreia, eu já estou ansioso para saber a audiência. Também temos buscado para os nossos projetos outros desdobramentos comerciais, como o cinema e a produção de DVDs" (ARRAES, 2008, p. 295).

No anos 90, com a retomada da produção cinematográfica, Guel contribuiu para a reconfiguração do mercado audiovisual no Brasil. Experiências de transformação de minisséries em filmes como *O Auto da Compadecida*, *Caramuru – A Invenção do Brasil* são exemplos dessas estratégias. O lançamento em DVD dos programas também é uma recorrência nas produções do Núcleo. A ideia de levar minisséries para a telona é considerada um novo caminho de produção porque a partir de um material elaborado para a TV, o diretor desenvolvia um filme.

A atuação de Guel no Núcleo é bem diversificada. Ele tanto pode escrever o texto, quanto simplesmente escolher. Tem de avaliar os textos e submetê-los para aprovação, recolher ideias, escolher pessoas para criar programas, além de ficar atento às demandas da própria televisão e das brechas que ela, muitas vezes, oferece. Guel é o canal entre os criadores, os executivos e as oportunidades da TV. Pode ser o diretor, trabalhando no programa inteiramente ou produzindo.

> Eu diria que, de modo geral, a minha função à frente do Núcleo é a de um produtor artístico, que participa de todas as decisões. Mas, há projetos com os quais me envolvo menos, até porque muitos deles já estão nas mãos de pessoas experientes ou que fazem parte do nosso grupo, e há outros nos quais me envolvo mais diretamente porque requerem uma maior complexidade na produção ou porque estamos trabalhando com um diretor novo, ou até mesmo por um interesse pessoal no tema, no formato (ARRAES, 2008, p.296).

[37] Pequenas histórias bem-humoradas sobre o cotidiano da classe média brasileira.

Com o aumento da concorrência em relação a outras emissoras, atualmente o diretor tem mais dificuldade em conseguir os investimentos e a aprovação. Não é mais apenas o grupo de meninos que vão tentar fazer algo diferente. Eles precisam negociar bastante para conseguir aprovar um programa. Ainda assim, os formatos mais inovadores da TV Globo surgem mais frequentemente a partir de intervenções do Núcleo.

Um fato que contribui para essa liberdade de criação é que muitas pessoas que atuam nos programas do Núcleo Guel Arraes não são obrigatoriamente funcionários da Globo. Muitos são contratados para projetos específicos. Com o surgimento nos anos 70 da expressão teatro de grupo, que servia para designar organizações e cooperativas de atores que eram os donos dos espetáculos e que faziam questão de fazer parte de todas as etapas da produção, o modo de trabalho do Núcleo Arraes, levando-se em consideração toda rotina de produção e instâncias decisórias da TV Globo, enquanto emissora comercial, considera-se que o projeto do Núcleo se aproxima desses ideais. Se analisarmos, no entanto, o modo como o círculo de realizadores reunidos em torno de Guel Arraes consolidou, na estrutura de produção da Rede Globo, processos e práticas de criação colaborativas, é possível pensar em um modelo de televisão em grupo (Fechine, 2008).

A aproximação de realizadores ligados à cena cultural alternativa dos anos 70 e 80, no Núcleo Guel Arraes, começa com o programa *Armação Ilimitada*. Entre os colaboradores da produção, foram convidados integrantes do grupo teatral *Asdrúbal trouxe o Trombone*, um dos ícones da produção cultural brasileira dos anos 70, período em que havia um diálogo intenso entre o cinema *underground* e a poesia marginal, a música e o teatro. A trupe fez sucesso na TV e acabou participando de outras produções de Guel na TV.

Também merece destaque a importância que os redatores de jornais nanicos como Cláudio Paiva (*Pasquim*) e Beto Silva, Helio de La Peña, Marcelo Madureira, aos quais se juntaram, posteriormente, Cláudio Manoel e Bussunda (*Casseta Popular*), tiveram para o Núcleo. Cláudio Paiva é hoje um dos roteiristas mais importantes do Núcleo. Ele é redator-final do programa *A Grande Família*. Os 'cassetas' começaram como redatores do *TV Pirata* e depois da criação de uma trupe única de artistas, batizada como

Casseta & Planeta, ganharam um programa, com o mesmo nome, que estreou em 1990.

O Núcleo Guel Arraes também incorporou, em diferentes projetos, os postulados e produtores ligados ao vídeo independente nos anos 80. Guel Arraes agregou conceitos explorados pela TV Viva, uma produtora independente de vídeo de Olinda (PE), que se destacou nos anos 80 como a primeira televisão de rua do país direcionada aos movimentos sociais. A pretensão de questionar o modelo hegemônico da televisão dispôs a produção audiovisual alternativa dos anos 80, especialmente, a todo tipo de inversão de formas e conteúdos da TV. Os temas que não tinham lugar nos programas das emissoras comercial eram justamente os que mais interessavam à produção independente. Os formatos que já estavam consolidados se tornaram matéria-prima privilegiada dentro do projeto crítico do vídeo.

Os programas da TV Viva eram exibidos em telões nos bairros da periferia do Grande Recife. Com os produtores de vídeo independente, ganha na TV Globo a crítica ao meio a partir do próprio meio. A TV tematiza a própria TV, em um processo de desconstrução do realismo na televisão. Agora, a parceria com produtoras é institucional. A O2 fez todos os episódios de Cidade dos Homens e de Antônia. Hector Babenco fez dez episódios de Carandiru.

> Nesse processo, eu atuo como uma espécie de "cara da Globo" que dialoga artisticamente com o Núcleo. [...] De modo geral, acompanho o desenvolvimento do projeto [...], mas já não assino os produtos como produção do Núcleo, embora seja [..] o responsável por eles perante a emissora (ARRAES, 2008, p.297).

Inicialmente essas parcerias eram feitas de modo muito informal. Quando a emissora começou a desenvolver projetos dessa natureza, Guel Arraes foi chamado para colaborar porque já tinha contato com o pessoal mais alternativo. Com os projetos abrigados pelo Núcleo Guel Arraes, a TV incorpora não apenas os criadores, mas também os postulados desses movimentos culturais. O Núcleo Guel Arraes se consolidou como um espaço de criação no qual coexistem a preocupação com a experimentação formal e

com a difusão de conteúdos que estimulem a crítica social e a afirmação cultural.

> Seu projeto ético-estético é pautado por um lado pela deliberação em reinterpretar a realidade social e a produção cultural do país a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. O Núcleo assume, por outro lado, a clara ambição de fazer do seu experimentalismo formal uma marca da Rede Globo e, ao mesmo tempo, uma estratégia de legitimação do próprio grupo dentro da emissora. Não por acaso, observa-se, em toda a sua produção, recorrentemente, uma crítica inteligente e divertida aos produtos, processos e modelos de representação que a TV consolidou, num exercício profundo e permanente de metalinguagem, assim como a preocupação em explorar os recursos técnico-expressivos da televisão, sem perder de vista sua profícua intertextualidade com outros meios (cinema, teatro, literatura, artes performáticas) (FECHINE, 2008, p.49).

Nos programas, assinados pelo Núcleo, há uma proposição sistemática de novos formatos, a partir da deliberada indistinção entre o ficcional e o não-ficcional, entre o telejornalismo e a teledramaturgia, entre a televisão e o real. Graças aos conteúdos socialmente positivos e às formas inventivas, o Núcleo Guel Arraes acabou sendo identificado, pela crítica especializada em televisão, como responsável por uma grife de qualidade da Rede Globo e por um novo estilo na TV em geral. Genericamente, esses formatos televisuais, nos quais é possível identificar hoje o estilo do Núcleo Guel Arraes, estão associados, de acordo com Fechine (2008), a todo tipo de uso daquilo que se pode designar como montagem expressiva, autorreferencialidade, apresentação do processo como produto e apelo à inversão.

A montagem expressiva está relacionada aos procedimentos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição. O Núcleo Guel Arraes acompanha a tendência contemporânea das produções audiovisuais que tem como principal característica a veiculação do máximo de informações num mínimo de tempo. O diretor gosta de explorar o máximo de informações verbais, visuais e sonoras dentro de um único episódio e, mais ainda, numa única sequência. Um resultado direto desse esforço empreendido pela equipe é a linguagem acelerada da maioria dos programas.

A autorreferencialidade está ligada às estratégias de exibição dos bastidores da realização de um programa de TV e à proposição de conteúdos relacionados aos produtos e/ou meios. Por exemplo, quando a televisão fala sobre si mesma e sobre os seus programas. A primeira descrição está associada ao exercício de metalinguagem de um produto televisual. A segunda está ligada a uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV.

Essa é uma característica muito forte na contemporaneidade da televisão. A televisão fala de si mesma todo o tempo. Na produção do Núcleo Guel Arraes, a autorreferencialidade aparece como uma crítica bem humorada ao discurso da TV. O *TV Pirata* foi um marco dessa televisão que fala e ri de si mesma. Esse foi o primeiro programa que a TV Globo colocou no ar uma produção que brincava de sua programação. Em formato de esquetes, muitos trechos do programa satirizavam novelas, telejornais e até mesmo os programas humorísticos.

De modo frequente, os enunciados televisuais enunciam a própria enunciação. Deixar evidente as marcas da enunciação: apresentador falar com o telespectador olhando para a câmera, deixar aparecer o microfone ou qualquer outro tipo de referência que dê acesso ao processo de produção como um produto de linguagem.

Como apelo à inversão, são designadas as estratégias associadas aos programas e quadros cujas propostas temáticas privilegiam tudo que pode ser considerado deliberadamente como o avesso daquilo que costumamos ver na tela da TV, seja porque abrem espaço para personagens anônimos ou para a produção regional, seja porque propõem a reinterpretação da realidade social e da produção cultural do Brasil, a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. O conceito pode ser aplicado também à organização dos próprios gêneros televisuais, quando há a ficcionalização do documental e a documentarização do ficcional. Esses procedimentos, que contribuem para construção de uma visibilidade afirmativa de certos grupos e segmentos sociais dentro da TV, serão melhor analisados no quarto capítulo.

3.3 Irreverência e rebeldia no projeto de visibilidade afirmativa das favelas

Dos bailes *funks*, festas de debutantes, rodeios, rodas de samba, praias de surfe, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães comandavam o primeiro programa que marcaria a formação do trio Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé. O *Programa Legal*, desde o começo, assim como as produções posteriores do trio tinha como objetivo construir uma imagem positiva do Brasil.

> A equipe desejava lançar um novo olhar para o País, no intuito de revelar que os brasileiros não são violentos (como diziam os programas policiais sensacionalistas da época), nem tampouco vítimas sociais (como acreditavam certos setores da esquerda). A opção política adotada foi a de dizer que o Brasil era legal, mostrando, assim, uma realidade cultural complexa e essencialmente contraditória (BEZERRA, 2008, p. 139).

O formato considerado original para os padrões televisivos misturava elementos do jornalismo, documentário, humor e ficção. Produzido e veiculado pela TV Globo, de abril de 1991 a dezembro de 1992, o *Programa Legal* contou com um núcleo heterogêneo de redatores, formado, entre outros, por Pedro Cardoso (*A Grande Família*), o ator e apresentador Marcelo Tas, o escritor Luis Fernando Veríssimo, o roteirista Jorge Furtado e o antropólogo Hermano Vianna. A redação final era responsabilidade de Hubert (*Casseta & Planeta*), a direção era de Belisário França e todos trabalhavam sob a direção geral de Guel Arraes.

O programa era temático e costumava discutir assuntos polêmicos e esquecidos ou abordados de maneira preconceituosa pela televisão. A escolha do tema era fruto de muito diálogo entre todos os integrantes do grupo, mas, de acordo com Guel Arraes, Hermano Vianna tinha papel fundamental nesse processo, já que atuava como uma espécie de ideólogo.

> Por sua formação, tudo para o Hermano era um bom assunto para ser examinado, e foi ele quem, sem preconceito e com essa visão mais rica da realidade brasileira, sugeriu os temas mais quentes do programa (ARRAES, 2008, p.332).

Se, para Hermano, havia uma possibilidade de levar para a TV discussões importantes para a antropologia, Guel Arraes se reencontrou

com suas origens no gênero documental e Regina Casé com princípios que marcaram o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.

A maior referência no campo do cinema de documentário, para Arraes, é o etnólogo e documentarista francês Jean Rouch. Basicamente, a ideia de Rouch era criar um cinema de intervenção, com a participação ativa e interativa entre quem filma e quem é filmado, durante todo o processo de construção do filme. Experiências próximas ao projeto do etnólogo foram experimentadas no *Globo Repórter*, da TV Globo. A TV Viva também produzia materiais com essas características. Nos anos 90, o *Programa Legal* recuperou e aprofundou essas experiências.

A atriz-apresentadora Regina Casé surpreende ao estabelecer uma relação de confiança com seus entrevistados. Esse relacionamento com o público, sem dúvida, está bastante atrelado à passagem pelo *Asdrúbal*. Por ser uma funcionária da Globo, o cargo que ocupa poderia afastar as pessoas dela, mas, pelo contrário, os entrevistados se sentem bastante confortáveis durante a participação no programa. "Como ela é um pessoa muito informal, fazia o entrevistado esquecer que estava diante de uma atriz de televisão" (GUEL, 2008, p.332).

O formato híbrido, característico da atração, está associado ao fato de, na parte ficcional, envolver produções de esquetes e situações relacionadas ao tema do programa e construir personagens que falavam como se pertencessem de fato ao universo retratado. No aspecto documental, um recurso bastante explorado eram entrevistas com pessoas sempre nas ruas. Tudo isso regado a muita irreverência e humor. O programa tinha uma parte jornalística, mas tinha também uma parte muito ficcional. Em várias situações, as pessoas davam sua opinião quando entrevistadas por Regina e Luiz, mas havia também a inserção de entrevistas-falsas com os próprios atores-apresentadores. Todo tempo havia essas passagens do documental para a ficção.

Muitos procedimentos estilísticos seriam adotados e retomados em outros trabalhos do trio, incluindo o *Brasil Legal*. O programa funciona como uma continuidade do projeto que começou no *Programa Legal*, mantendo em primeiro plano a visão positiva do país por meio de personagens comuns. Entender o que é o Brasil e o que é ser brasileiro era uma das propostas centrais da nova atração, que contava com Vianna na redação,

produção do Núcleo Guel Arraes e apresentação de Regina Casé. A equipe também recebeu reforço com a participação de Sandra Kogut (direção geral), João Alegria (direção) e Cláudio Paiva (redação final). Mais uma vez gêneros narrativos foram trabalhados para criação de um produto audiovisual diferente do padrão televisivo.

Chaves (2007) explica que Hermano Vianna foi influenciado pelo livro *L'infraordinaire*, de Georges Perec, para concepção de uma atração que, em vez de mostrar o extraordinário, apresentasse para os telespectadores o cotidiano das pessoas comuns. Dumaresq (2000) utiliza o conceito foucaultiano de infame, que seria o desprovido de fama, para descrever os personagens do *Brasil Legal*. Os infames, para o teórico francês, são os indivíduos comuns que ganham rápidos momentos de existência. A condição básica para essa enunciação é o choque com o poder. A pesquisadora identifica as estratégias utilizadas pelo programa para levar para TV os brasileiros que não dispõem de fama e não têm nada de extraordinário.

> Ainda que metonimicamente, uma narrativa histórica sobre o país está sendo reescrita em Brasil Legal, que percorre o território em busca de respostas sobre as origens da cultura brasileira (CHAVES, 2007, p.30-31).

Há também linhas de pensamento que criticam a atração por acreditarem que os programas do trio revelam uma visão elitista da pobreza, afirmando que a espontaneidade presente na performance da atriz está associada ao olhar de uma classe que trata os mais carentes como lugar do exótico. Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé não são de origem pobre. São bem nascidos e há nos projetos do trio uma visão filtrada sob a ótica de uma elite financeira e intelectual. No entanto, isso não impede que eles representem outra classe social. Um morador de bairro nobre pode ter a sensibilidade para criação de enunciados sobre as periferias que uma pessoa que nasceu em uma comunidade carente pode não ter. Obviamente, esse filtro de pessoas escolarizadas e de outro padrão de vida está presente nas produções do grupo.

O projeto seguinte de Guel, Hermano e Regina tinha como objetivo estimular narrativas regionais para serem veiculadas nacionalmente pela Globo. De 2003 a 2005, o *Brasil Total* ocupava, a cada quinze dias, o

Fantástico e também o *Altas Horas*[38] e o *Mais Você*[39] para mostrar a cultura e curiosidades de regiões que não ganhavam espaço na televisão.

Depois, dentro do *Brasil Total*, foi a vez do *Mercadão de Sucessos* (2005) entrar em cena. Nele, Regina, novamente na rua, transformou-se numa ambulante de músicas populares, imitando os vendedores de produtos 'piratas' (falsificados), carregando pelos bairros do Rio de Janeiro uma carrocinha repleta de CDs e DVDs que só fazem sucesso num circuito fora das grandes gravadoras e emissoras de rádio e televisão.

O *Central da Periferia*, novo projeto de Guel, Hermano e Regina, deu continuidade às intenções do *Mercadão de Sucessos*, ou seja, apresentou atrações musicais de grande sucesso nas 'periferias' das cidades brasileiras, e também misturou referências diversas dos programas anteriores do trio – mistura de gêneros, muitas entrevistas com crianças, e inclusive cenas de arquivo dos programas *Programa Legal* e *Brasil Legal* para mostrar as mesmas atrações em épocas anteriores. O projeto inicial previa quatro programas, um por mês, que acabaram tornando-se oito. Após a gravação da primeira edição, foi produzido um quadro para o *Fantástico* que, também sem ter sido previsto, tornou-se fixo e semanal ao longo de 2006, chamado *Minha Periferia*. O primeiro quadro foi veiculado em abril, servindo de chamada para o programa maior que estrearia no sábado seguinte. O *Minha Periferia* convidava famosos moradores ou ex-moradores de áreas periféricas para retornarem aos seus locais de origem e apresentar "sua periferia". No entanto, após cinco episódios nesse formato, o quadro passou a apresentar projetos sociais das periferias, o que durou por mais quatro episódios. Depois, voltou para o formato inicial dos famosos.

O *Central da Periferia* quis apresentar as atrações de maior sucesso dessas áreas, que geralmente ficam restritas ao circuito periférico, não chegando aos meios hegemônicos – tanto os de comunicação, como os de comercialização e circulação. Além de apresentar manifestações culturais

---

[38] Desde o ano 2000, Serginho Groisman apresenta o Alto Horas. O apresentador diverte insones e recém-chegados das noitadas com convidados especiais e muita música. Na platéia, jovens estão sempre prontos para fazer perguntas aos entrevistados e dar suas opiniões (c.f. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 316-317).

[39] O Mais Você estreou em 18 de outubro de 1999. É apresentado por Ana Maria Braga e pelo papagaio de fantoche Louro José. Há espaço para receitas, reportagens, entrevistas.

(principalmente musicais) das áreas pobres das capitais, tanto o *Central* quanto *Minha Periferia* apresentaram também algumas iniciativas de combate à desigualdade social, muitas delas vinculadas a essas manifestações artísticas. O formato do programa matriz, *Central da Periferia*, resume-se a um grande palco montado em bairros periféricos das capitais do Brasil, onde foram gravadas previamente entrevistas e pequenas reportagens que são intercaladas com as imagens dos shows no produto final editado. Regina Casé é a Mestre de Cerimônias do show, que também tem elementos de programa de auditório. Ela dirige as atrações no palco e interage bastante com a plateia, usando motes como "é ou não é?". Em muitas ocasiões, Regina canta junto às atrações (apesar dessa não ser uma de suas melhores habilidades), demonstrando familiaridade com as músicas.

Em 9 de setembro de 2007, estreou no *Fantástico* a série de 16 reportagens *Central da periferia: Minha periferia é o mundo*. A série é o resultado das viagens internacionais de Regina Casé, para lugares como a Cidade do México, Luanda (Angola) e os subúrbios de Paris (França). O mote do programa é desvendar se apenas no Brasil existem favelas.

No ano seguinte, o *Central da Periferia* trouxe um novo quadro para o Fantástico: o *Lan-House*. Viajando por favelas, comunidades e quebradas de todo o Brasil, Regina Casé se deparou com um fenômeno que contraria o senso comum sobre esses lugares: não é por serem pobres que são desconectados. As grandes periferias brasileiras já se digitalizaram era o discurso oficial do programa. Regina Casé mostrou como é difícil encontrar um lugar urbano no país inteiro, mesmo os mais pobres, que não tenha sua lan-house.

Com um tom diferente, o *Vem com Tudo* (quadro do Fantástico) foi o projeto lançado pelo trio em 2009. Guel Arraes assina como diretor de Núcleo, Hermano Vianna é o responsável pela redação final e Regina Casé, mais uma vez, é a grande anfitriã do programa. Descobrir o que é tendência é a nova missão da trupe. Com muito bom humor, o quadro estreou em julho e ganhou uma segunda edição em novembro. O programa é gravado nas ruas e conta com esquetes, nos quais Regina atua e interage com pessoas comuns. O programa tem um blog que recebe vídeos sobre diversas tendências que vão desde danças até pessoas fazendo dramaturgia

sobre o assunto. O projeto político da visibilidade afirmativa ainda está presente, mas não há tom político como no *Central da Periferia*. O objetivo é fazer as pessoas rirem. Ela vive, por exemplo, tipos como uma segurança de brigadeiro, uma enóloga que dá cursos pela internet, um cajuzinho suicida.

> Há muitos anos, fomos ocupando o lugar da transgressão. Isso é um pouco chato. Você enfia o pé na porta, mostra aquela tendência e, depois que mostra, ela bomba. A periferia era sinônimo de denúncia, criança com nariz escorrendo, vala negra, desabamento, enchente, tiroteio. Quando viemos com o lado positivo, abriu uma possibilidade que os programas de TV já estão usando. Está na hora de a periferia falar por si (CASÉ, 2009, informação eletrônica).

Todos os programas do trio apresentam diferenciais bastante importantes. Enquanto o *Programa Legal* é o que mais se aproxima do cinema direto e dos princípios do documentário do etnólogo Jean Rouch, o *Brasil Legal* é um dos que mais investem na mistura de gêneros televisivos. O *Brasil Total* é o que abre espaço para produções regionais e o *Vem Com Tudo* para as novas tendências culturais. No entanto, o *Central da Periferia* é o que a postura é marcadamente mais ideológica e o discurso sociológico mais assumido. O foco do *Central da Periferia* também, mais do que mostrar a vida de anônimos, é mostrar as favelas. Esse objetivo está presente nos outros programas, mas não é a prioridade absoluta como no *Central*. Esse é o motivo que faz com que ele se apresente como novo acontecimento discursivo na TV Globo. Poderíamos pensar em produções como *Palace II*, *Cidade dos Homens*, *Antônia*, *Carandiru: outras histórias* como novos enunciados sobre a periferia. Esses programas contribuíram sim para novas visibilidades para as favelas, mas não levantaram bandeira política, tão abertamente, por outras formas de identificação dos moradores dessas regiões. O que esses programas fizeram já havia sido mostrado em outras produções. O favelado-legal e a vida nas periferias não foi privilégio da ficção, o jornalismo já se encarregava de mostrar esses aspectos. O *Central da Periferia* não abandona essas marcas, pelo contrário, explora amplamente esses modos de visibilidade, mas é com ele que o discurso por uma visibilidade afirmativa ganha um tom político mais claro.

4 A ORDEM DISCURSIVA DA GLOBO E A FORMAÇÃO DAS FAVELAS COMO ENUNCIADO

4.1 A instauração de uma nova política de verdade na Rede Globo

Motivo de disputa e signo de poder, a circulação dos enunciados está condicionada a mecanismos de controle que impedem qualquer um enunciar alguma coisa num lugar e tempo qualquer. "Há, sempre, que se submeter à ordem do discurso, articulando aquilo que se pode e se deve dizer no momento histórico da produção dos sentidos" (GREGOLIN, 2003, p.12). Michel Foucault (2007b) apresenta a hipótese de que a produção do discurso está submetida a um determinado número de procedimentos que dominam o seu acontecimento aleatório. De acordo com o pensador francês, existem mecanismos exteriores e interiores de controle e delimitação de um enunciado, além de imposições de regras ao sujeito do discurso.

Os procedimentos externos são três: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. A palavra proibida é o princípio segundo o qual as instituições ditam o que pode e o que não pode ser dito. O segundo sistema, a segregação, consiste na separação e rejeição do sujeito, sendo classificados como normais ou loucos a partir de seus comportamentos atrelados às normas sociais. Nesse sentido, Foucault discute e problematiza o conceito de loucura desde a Idade Média até os dias atuais, constatando que esse processo de exclusão é um sistema histórico. Para o autor, a loucura depende do local em que o indivíduo está inserido e da cultura desse lugar. Por fim, a vontade de verdade, que, de acordo com Foucault, atravessou séculos de nossa história, é conduzida pela forma como o saber é aplicado em nossa sociedade, como ele é valorizado e atribuído. A verdade tem suportes institucionais, tais como livros, bibliotecas. Foucault salienta que sendo apoiada institucionalmente exerce poder de coerção sobre outros discursos.

Nos procedimentos internos, o controle dos discursos é exercido por ele mesmo. Neste princípio, Foucault destaca que o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. Com isso, o autor quer mostrar as recorrências enunciativas associadas a determinados temas. Na TV, essa é

uma característica bastante frequente: a reutilização de estratégias discursivas para pautar temáticas de interesse da emissora. A televisão explora diversas vezes os mesmos objetos discursivos para falar sobre assuntos pertinentes para ela. Por exemplo, no jornalismo, alguns assuntos ocupam muito tempo nos noticiários é o caso de informações relacionadas a hábitos alimentares, que é uma discussão comum na sociedade. Como veremos mais adiante, esse é um recurso muito forte para enunciação das periferias.

As imposições de regras ao sujeito do discurso também são consideradas formas de controlar o discurso.

> [...] os discursos religiosos, judiciários e políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos (Foucault, 2007b, p. 39).

Além de não falar qualquer coisa em qualquer lugar e tempo, os indivíduos responsáveis pela formulação dos enunciados também são escolhidos. Os atores, atrizes, jornalistas, apresentadores, diretores e escritores que aparecem na Globo são autorizados pela emissora a entrar na ordem discursiva e contribuir para a produção de conteúdos. A doutrina, por sua vez, constitui o inverso da sociedade do discurso. Nela, o número de indivíduos que falam, mesmo se não fosse fixado, tendia a ser limitado e só entre eles o discurso podia circular. "A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros" (FOUCAULT, 2007b, p.43).

Neste capítulo, serão mostradas as especificidades do novo projeto político da Globo e como ele estabeleceu um novo acontecimento discursivo na emissora. Também vamos entender, levando em consideração que o discurso é uma arena de conflitos e um espaço estratégico de disputa pelo poder, a reação da cultura que se diz oficial em relação ao novo discurso sobre as favelas. A cultura oficial, legitimada pela igreja, aristocracia, Estado, academia, escola e orientada por cânones retóricos, costuma ser classificada pelo adjetivo alto ou elevado. A cultura que contraria essas instâncias oficiais é considerada popular e de baixa qualidade.

A propriedade do discurso, em nossa sociedade, entendida como direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao aos enunciados formulados, capacidade de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas, está reservada de fato (às vezes mesmo, de modo regulamentar) a um grupo determinado de indivíduos.

No caso da Rede Globo, a emissora conquistou o direito regulamentar para proferir discursos, depois de adquirir as competências e os critérios necessários de produção. Além disso, ela definiu seu funcionamento diante da sociedade e conseguiu ser reconhecida como agenciadora de discursos ao delimitar, classificar, ordenar e distribuir conteúdos. A fala da TV Globo não pode vir de quem quer que seja. O valor, eficácia, poderes e, de maneira geral, existência enquanto fala oficial não são dissociáveis da instituição Globo, definida por status, que tem o direito de articulá-lo, reivindicando pra si o poder.

Certamente, a superioridade técnica e de recursos humanos que a Rede Globo sempre deteve, além de outras condições de natureza estrutural, política e históricas favoráveis, estabeleceu na emissora um lugar de fala com um narrador de referência para os brasileiros. Nesse espaço, a Globo dispõe de técnicas de persuasão, construção de narrativas, metáforas e símbolos, atribuindo aos produtos diferenciais que determinam uma personalidade com a qual os telespectadores da emissora se identificam. Dentro desta perspectiva, a ordem discursiva da TV Globo representa o elo entre a identidade da organização, a identidade da programação e o telespectador. Com uma história cheia de polêmicas, explicada no primeiro capítulo, alvo de muitas discussões, a Rede Globo construiu uma ordem discursiva que excluiu segmentos inteiros da sociedade e que hoje traz uma necessidade de abrir espaço para a diversidade social.

A veiculação de programas com teorias relativizadores das realidades nacionais e com seleção de novos personagens está associada à estratégia da Rede Globo de Televisão de se diferenciar das demais emissoras por meio de um padrão de qualidade, que, inicialmente, buscava alta qualidade de imagem e ampla cobertura do território nacional, e, mais recentemente, centrou esforços em uma programação mais plural.

Como vimos nos capítulos anteriores, alguns fatores foram essenciais para que um novo discurso sobre as favelas se tornasse possível dentro da ordem discursiva da RGTV. O contexto sócio-histórico de democratização e abertura política, aparecimento de discussões sobre Primeiro/Terceiro Mundo, centro/periferia e novas exigências para configuração de qualidade em TV foram condições de possibilidade para essa nova enunciação.

Além de tentar diversificar as representações sociais, os programas nos quais a vida nas favelas são um dos principais temas funcionam como estratégia para a TV se manter no poder. No mesmo ano de estreia do *Central da Periferia* (2006), a Rede Globo exibiu outras produções com o olhar focado nas periferias como *Antônia*, *Falcão – Meninos do Tráfico* e *Minha Periferia*. Pouco tempo antes, a TV apresentou *Palace II*, *Cidade dos Homens* e *Carandiru - Outras Histórias*. Em algumas dessas produções como *Minha Periferia*, *Antônia* e o próprio *Central da Periferia* ainda é forte a marca do "favelado legal". Não é mais um favelado tão romantizado como o que é mostrado em telenovelas, nem o criminoso dos telejornais, mas é um pobre criativo e feliz que sonha em ter uma vida melhor. Desde 2006, novos programas em parceria com produtoras surgiram como os quadros do Fantástico *Central da Periferia: Minha periferia é o mundo* (2007) e *Lan-house* (2008); e a série *Ó Paí Ó* (2008 e 2009), baseada no filme homônimo, sucesso de bilheteria em todo o país.

Podemos considerar esses programas como um conjunto de produções que trouxeram uma nova enunciação sobre as favelas. Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé foram apontados no capítulo anterior como porta-vozes desse novo discurso porque estão de alguma maneira envolvidos na produção, roteiro e direção desses programas. Alguns não contam com a participação dos três, mas o projeto idealizado por eles de visibilidade afirmativa se mantém bastante forte. Neste trabalho, o *Central da Periferia* é o objeto de estudo por ter sido a criação mais recente de Arraes, Vianna e Casé com foco nas favelas e pelo tom político e ideológico mais marcado discursivamente, como o próprio Guel afirmou (ARRAES, 2008).

Uma das principais características que reúnem os enunciados dessas atrações que priorizam o cotidiano das favelas é uma vontade de verdade pela inclusão social, uma busca por visibilidade afirmativa dos subúrbios

brasileiros. É importante lembrar que a vontade de verdade é um dos procedimentos que controlam a produção de discursos na sociedade. Essa vontade de verdade está intimamente ligada às novas condições democráticas da sociedade brasileira, aos novos critérios de qualidade em TV e às tendências do mercado consumidor.

> [...] creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção (FOUCAULT, 2007b, p.18).

Sem apontar o enunciado que carregou a origem dessa vontade de verdade, a sucessiva ocorrência desse projeto por outra visibilidade das favelas nos faz pensar na ação da vontade de verdade como mecanismo de controle dos discursos. Ainda de acordo com o teórico francês, o enunciado não reconhece essa vontade de verdade que o atravessa. "[...] e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascará-la" (FOUCAULT, 2007b, p. 19).

A vontade de verdade é, segundo Foucault (2007b), ao mesmo tempo, reforçada e reconduzida por todo um conjunto de práticas como a pedagogia, o sistema dos livros, das bibliotecas, as sociedades de sábios de outras gerações, os laboratórios de hoje, mas ela é também reconduzida pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído.

Nessa vontade de verdade, com o objetivo de dizer o discurso verdadeiro, está em jogo o desejo e o poder. Os discursos não são em si verdadeiros nem falsos. Quando analisamos essa questão, estamos querendo ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos.

Foucault explica que o poder não é apenas repressão, mas de fato permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Para o autor, o termo poder corre o risco de induzir a vários mal entendidos em relação a sua identidade, forma e unidade.

> Dizendo poder, não quero significar "o Poder", como conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos

> cidadãos em um Estado determinado. Também não entendo poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma da regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. [...] Parece-me que se deve compreender o poder primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 2009, p.102-103).

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

> A verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder (FOUCAULT, 2008, p.10).

De acordo com Michel Foucault, cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade. Ou seja,

> os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2008, p.10).

No *Central da Periferia*, a vontade de verdade está presente em diversos momentos. Na estreia do *Central da Periferia* (2006), um clipping de imagens se reveza entre o palco, montado em algum subúrbio brasileiro, e os moradores da localidade. Uma voz anuncia: "Se você pensa que

periferia é quem tá[40] por fora, periferia tá por dentro. Periferia é maioria e aqui é a *Central da Periferia*". A câmera tenta encontrar a voz. Procura no palco, mas ele continua vazio. "Aqui ôôô. Não. Aqui embaixo". Os cinegrafistas mostram a multidão na frente do palco. "Ôôô. Oi". As lentes localizam a apresentadora. "Eu tô aqui embaixo. Eu tô aqui embaixo no meio do povo. Sabe por que eu tô aqui? É que esse lugar nunca aparece direito na televisão".

Essa passagem de abertura do *Central da Periferia* avalia como os moradores dos subúrbios têm sido representados nos veículos de comunicação. O programa, cujo nome já é uma provocação, levantou bandeira por outra representação dos subúrbios. Quando Casé diz que o lugar "nunca aparece direito na televisão", ela busca se aproximar do meio popular e de sua cultura, que a elite intelectual considera mau gosto, despreza e menospreza. A brincadeira que a câmera faz no início do programa parece funcionar como uma estratégia do *Central* para avaliar a complexa relação centro e periferia. A apresentadora, que poderia ser considerada representante legítima da elite, normalmente estaria no palco, distante das pessoas que participam da gravação como público. A presença dela "no meio do povo" reforça a estratégia da Rede Globo em se comunicar com essa classe social.

As produções do Núcleo Guel Arraes em que identificamos as favelas como tema principal podem ser consideradas pertencentes a uma mesma formação discursiva. Foucault diz que:

> [...] no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhantes sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva – evitando assim, palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como "ciência" ou "ideologia", ou "teoria", ou "domínio de objetividade". Chamaremos de regras de formação as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de

[40] Na transcrição das falas, foram mantidas as variações dialetais dos personagens.

> manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva (FOUCAULT, 2007a, p.43).

Uma formação discursiva se define caso seja possível estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar, sua lei de aparecimento. Para definição de formação discursiva, Foucault (2007a) se afasta da noção de que os enunciados formam um conjunto quando se referem a um mesmo objeto, quando se organizam como enunciados descritivos, quando explicam formas unitárias de identidade e persistência de temas ou quando se pode construir uma arquitetura conceitual.

Nas coproduções do Núcleo Guel Arraes em que as periferias são protagonistas, pode se detectar uma regularidade.

> [...] uma ordem no aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas (FOUCAULT, 2007a, p.42).

Assim como no *Central da Periferia*, o primeiro episódio da série *Cidade dos Homens* mostra que na contemporaneidade existe uma vontade de verdade pela inclusão social. "Os playboy gosta de ver o morro na televisão pra ver como é ruim aqui e achar melhor morar lá. Eles só gostam daqui para comprar drogas, filmar ou fazer reportagem" (Cidade dos Homens, 2003). O trecho, extraído do episódio *A Coroa do Imperador*, mostra uma fala do personagem Acerola, interpretado por Douglas Silva, depois de conhecer o esquema de segurança do prédio nobre em que a mãe trabalha. Ele tentou definir quando os subúrbios brasileiros são visíveis para pessoas com maior poder aquisitivo. A maioria dos programas da Globo, que tentam trazer a periferia como protagonista, é realizado por pessoas da classe média intelectual. O diretor e roteirista César Charlone e os colaboradores Fernando Meirelles e Jorge Furtado podem ser considerados representantes legítimos dessa categoria social. Eles levaram câmeras para as favelas, como bem afirmou Acerola, em uma coprodução da Rede Globo com a O2 Filmes. Ao longo das temporadas, a série foi escrita e dirigida por pessoas diferentes, mas a tentativa de mostrar uma visão diferente da periferia, mostrando que lá, além da criminalidade, existem moradores que

trabalham, vivem conflitos amorosos, sonham e lutam por uma vida melhor, esteve sempre presente.

No episódio *Uólace e João Victor*, também da primeira temporada de Cidade dos Homens, esses enunciados, que mostram os sonhos e lutas dos moradores das periferias, são materializados. Há uma tentativa de mostrar que moradores da periferia não são tão diferentes como muitas pessoas ainda acreditam. As vidas de Uólace, nome de Laranjinha, e João Victor são contadas a partir de vidas paralelas. No entanto, apesar de pertencerem a mundos distintos, alguns recursos são usados no intuito de mostrar que esses personagens são iguais em suas diferenças. Várias situações se repetem na vida dos jovens. Por exemplo, ambos preferiam, pela manhã, comer hambúrguer, em vez de pão com manteiga e café com leite. Outra estratégia usada para aproximá-los é a relação distante com o pai e o sonho de comprar um tênis Maikel Double Air.

Em uma das cenas do último episódio de *Cidade dos Homens*, intitulado *Em Algum Lugar do Futuro*, há mais uma vez uma vontade de verdade pela inclusão. Preocupados em encontrar outro trabalho depois do fim da série, os personagens Laranjinha e Acerola decidem fazer teste para novelas. Na primeira cena, em uma sátira ao roteiro das telenovelas, eles são dispensados por serem muito novos para o papel. No segundo teste, Laranjinha é eliminado por não atender aos requisitos do personagem. Na cena, a mãe conversa com o pai sobre o comportamento do filho, que não sai do quarto. A mãe diz: "Ele precisa sair para tomar sol" (Cidade dos Homens, 2006). Quando Laranjinha aparece na cena, o pai diz que ele está tomando sol até demais e afirma que não dá para ele interpretar o filho do casal. Laranjinha explica que o teste pedia jovem de 16 anos, bonito. O ator que interpreta o pai completa dizendo que ele é talentoso, mas preto e o casal é branco. Na vez de Acerola, Douglas Silva aparece pintado de branco e com uma peruca loira. Eles terminam o episódio falando sobre a dificuldade que vão ter para encontrar outro emprego. "Acho que a gente está condenado a desaparecer", diz Laranjinha. A série critica a própria programação da TV Globo e admite que os personagens do programa dificilmente vão encontrar trabalho em outra produção da emissora. No mesmo episódio, fazendo figuração em *A Grande Família*, Laranjinha e Acerola tentam uma vaga na série, mas Tuco, personagem de Lúcio Mauro

Filho, diz que a equipe está cheia e sugere que os jovens tentem o *Linha Direta*[41]. Laranjinha pergunta por que em um programa jornalístico. Tuco sugere que eles roubem alguma coisa. Acerola pergunta se dois negros só podem aparecer se tiver roubando. Tuco desconversa dizendo que Laranjinha nem é negro. Os roteiristas brincam com a construção da representação social dos negros nos telejornais.

Enfrentando o machismo dentro de seu próprio grupo social e a discriminação racial e de classe, além de dificuldades como falta de dinheiro, as quatro cantoras de *Antônia* se orgulham de sua origem e posição. No segundo episódio da série *Qualquer maneira de amor vale a pena?*, a personagem Bárbarah, interpretada pela atriz Leilah Moreno, fala a Lucas "Formiga" (Pedro Lemos), rapaz branco que insistia em chamá-la de "Morena": "Meu nome é Bárbarah, sou negra, cantora e não sou prostituta" (Antônia, 2008). A série/filme Antônia mostra exatamente um lado novo na representação da mulher negra. Desde o elenco, composto majoritariamente por afro-brasileiros, a localização da história e o elemento cultural que compõe o cenário, são reflexos do espaço da negritude e o enfoque deste produto cultural são mulheres desta etnia, que são também exemplos de vida e modelos de beleza para uma parcela da população que raramente tem a oportunidade de verse representada na mídia.

Os enunciados materializados nesses programas estabelecem laços de filiação, continuidade e descontinuidade histórica. Como ressalta Foucault (2007a, p.163), não é necessário estabelecer uma diferença entre o que seria novo e o que não seria no conjunto de enunciados das coproduções. "Uma descoberta não é menos regular, do ponto de vista enunciativo, do que o texto que a repete e a difunde; a regularidade não é menos operante, nem menos eficaz e ativa em uma banalidade do que uma formação insólita". E continua:

> Não se deve mais procurar o ponto de origem absoluta, ou de revolução total, a partir do qual tudo se organiza, tudo se torna possível e necessário, tudo se extingue para recomeçar. Temos de tratar os acontecimentos de tipos e

[41] Extinto programa semanal que reunia jornalismo e dramaturgia para reconstituir casos policiais ainda sem solução e levar para a cadeia – a partir de denúncias anônimas de telespectadores, encaminhadas às autoridades – foragidos da polícia (c.f. Almanaque da TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 412).

> níveis diferentes, tomados em tramas históricas distintas; uma homogeneidade enunciativa que se instaura não implica de modo algum que, de agora em diante e por décadas e séculos, os homens vão dizer e pensar a mesma coisa (FOUCAULT, 2007a, p.165).

Michel Foucault acredita que, em nossas sociedades, a verdade está submetida a princípios de ordem político-econômica e circula nos aparelhos de educação ou de informação, que tenham grande contato com a sociedade. A verdade é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos como universidade, exército, escritura e meios de comunicação. Ela é também objeto de debate político e de confronto social. Verdade é um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados.

A verdade está ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem (Foucault, 2008). O que o autor defende é a instauração de uma nova política de verdade. Nela, não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder, mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. Essa vontade de verdade se configura no corpus de análise quando atravessa os enunciados do Central da Periferia com uma vontade de verdade pela inclusão social e por uma visibilidade afirmativa.

4.2 A periferia em desfile e novas forças em ação

Se pensarmos os programas que priorizaram o cotidiano das favelas como tema principal, podemos avaliá-los como integrantes de uma mesma árvore de derivação enunciativa. Com esse conceito, Foucault (2008a) explica que, na base da árvore, estão os enunciados que empregam as regras de formação em sua extensão mais ampla; enquanto, no alto, e, depois de certo número de ramificações, estão os enunciados que empregam a mesma regularidade, porém mais sutilmente articulada, mais

bem delimitada. É possível pensar o *Programa Legal* como a base de todos os outros programas, que ocupariam as ramificações.

As condições de aparição das periferias na Rede Globo, como vimos, estão associadas, além do surgimento de movimentos sociais que militam pela democratização dos meios de comunicação e pela valorização das diferenças sociais e da demanda do mercado cultural por imagens periféricas, a fatores mercadológicos. Depois que moradores com menor poder aquisitivo tiveram acesso a novas tecnologias como a TV, o mercado publicitário precisou se comunicar com esse novo perfil de consumidores e a emissora, para garantir sua sustentabilidade financeira, abriu espaço para essa nova fatia do mercado. É importante destacar que cada produção apresenta suas especificidades e variam a temática. Por exemplo, enquanto *Cidade dos Homens* retrata o dia a dia de dois adolescentes e seus conflitos amorosos, escolares, familiares, *Antônia* se volta para as mulheres jovens das periferias, *Ó Paí, Ó*, para a periferia baiana, e *Central da Periferia* para o aspecto cultural das periferias. Essas especificidades, no entanto, estão ligadas às mesmas condições de aparição, crescimento e variação.

A emergência dos enunciados sobre a periferia pode ser considerada a entrada em cena de novas forças. É a interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude.

> Enquanto que a proveniência designa a qualidade de um instinto, seu grau ou seu desfalecimento, e a marca que ele deixa em um corpo, a emergência designa um lugar de afrontamento; é preciso ainda se impedir de imaginá-la como um campo fechado onde se desencadeara uma luta, um plano onde os adversários estariam em igualdade [...] Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se auto-glorificar por ela; ela sempre se produz no interstício (FOUCAULT, 2008, p.16).

A presença das favelas na Rede Globo é marcada pelo confronto entre hegemônicos e não-hegemônicos, no qual quase nunca é possível o domínio bruto de uma classe sobre as demais. Uma classe dominante, para ser também dirigente, deve articular em torno de si um bloco de alianças e obter pelo menos o consenso das classes e camadas dirigidas.

Há sempre batalhas discursivas, movendo a construção de sentidos na sociedade e é impossível abstrair a análise da cultura das relações de

poder. A cultura é um espaço de negociação, conflito, inovação e resistência dentro de relações sociais das sociedades dominadas pelo poder e fraturadas por divisões de gênero, classe e raça (ESCOSTEGUY, 2001). As diversas categorias sociais alimentam o desejo de terem representação na mídia e, para isso, aceitam entrar no jogo de visibilidade dos veículos, submetendo-se até a se ver na TV dentro de estereótipos e sob processos de estigmatização.

O Núcleo Guel Arraes aparece como meio em que o cotidiano das favelas é possível dentro da Globo. É um espaço institucionalizado pela Globo como lugar de negociação política com a periferia. Essas produções nos fazem pensar a dominação não como uma imposição, mas como um esquema em que a classe hegemônica seduz e conquista a cumplicidade de classes não-hegemônicas. Como explica Douglas Kellner, em *A Cultura da Mídia*:

> a produção da mídia está, portanto, intimamente imbricada em relações de poder e serve para reproduzir os interesses das forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e luta (KELLNER, 2001, p. 64).

O *Central da Periferia* (2006) em alguns momentos traz essa discussão, quando lembra que a cultura oficial tenta ignorar a cultura periférica.

Regina Casé (São Paulo): Até bem pouco tempo, a periferia paulistana nem existia no mapa da cultura nacional porque a mídia dava a impressão que aqui era um deserto, que não tinha ninguém aqui.

Regina Casé (Belém): Até hoje, quando se fala na Amazônia, muita gente acha que aqui, aqui só tem floresta. Aqui só tem cobra... Pra falar a verdade, a Amazônia sempre foi considerada a grande periferia desconhecida do Brasil. Nesses quinhentos anos, a cultura oficial fez questão de ignorar que a metade do território nacional está na Amazônia. Mesmo assim, com essa força, parecia que essa floresta era um deserto cultural. Ainda bem que essa imagem tá mudando. O Brasil ainda vai ter orgulho de ser um país amazônico. E é por isso que a *Central da Periferia* está hoje aqui em Belém do Pará. Vamos mostrar pro Brasil a cara moderna da periferia da Amazônia

É comum ouvir críticas de que os programas, com os rostos das favelas e a heterogeneidade de situações que exploram, caracterizam-se por uma estética do grotesco. De acordo com os pesquisadores Muniz Sodré

e Raquel Paiva, no livro *O Império do Grotesco* (2003, p. 130), hoje predominam dois padrões de programação.

> O 'de qualidade', ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado 'da cultura', e o do grotesco, em que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência.

Os autores conceituam o grotesco, na indústria do entretenimento, como estética da tensão da fronteira entre o humano e o animal. Para Sodré e Paiva, o comum nesses casos é a figura do rebaixamento, operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos. Assim, o fenômeno de desarmonia do gosto atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso; horror; espanto; repulsa.

Segundo o sociólogo francês Bourdieu (2007, p. 14), em *A Distinção*,

> a negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*.

A cultura é uma arena de conflitos e um espaço estratégico de disputa pelo poder. Dessa forma, para o autor, a arte e o consumo artístico acabam desempenhando, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças. Nesse contexto, as elites hegemônicas tentam impor papéis culturais para toda sociedade. De um lado, os intelectuais com o gosto culto, do outro, as massas e o gosto sem educação.

Há uma passagem do *Central da Periferia* que deixa bastante claro a imposição que a elite intelectual impõe à sociedade.

Regina Casé (em Belém, durante visita, com a futura estrela do tecnobrega Leudiane, à comunidade em que a cantora Gabi mora): A gente não poderia ser prima? Ou irmã? Não é à toa que eu faço esse *Central da Periferia*, não é? Eu pra ser a mocinha da novela? Era ruim hein.

Nesse exemplo, Casé, a partir de uma formação pré-construída socialmente[42], comenta a dificuldade que os rostos das favelas têm em ocupar espaços considerados de destaque na TV como a protagonização de uma novela global. É como se Regina admitisse que os personagens do seu programa só tivessem condições de aparecer naquele espaço.

Em Bourdieu (2007), o gosto está sempre em oposição a outros gostos. Ele seria, antes de tudo, aversão, ou intolerância, aos outros gostos, aos gostos dos outros. Num determinado momento histórico, o desprendimento e o desinteresse foram considerados, pela teoria estética, como as únicas maneiras de garantir a qualidade da contemplação. Dessa forma, a legítima fruição da arte estaria restrita a um pequeno grupo social capaz de reconhecer os códigos necessários para a decodificação da linguagem artística. Como a massa de consumidores da indústria cultural não conhece, seguindo o raciocínio de Eco (1997), em *Apocalípticos e Integrados*, essa vida intelectual especializada, compra efeitos já confeccionados, com as condições de uso e reações que devem provocar

[42] "É o saber discursivo que torna possível todo dizer e que torna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra" (ORLANDI, 2005, p. 31)

prescritos nos produtos. Bourdieu explica que Kant empenhou-se, por um lado, em estabelecer a distinção entre o que agrada e o que dá prazer e, por outro, de modo mais geral, em discernir o desinteresse, única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação e do interesse da razão que define o Bom; inversamente, os indivíduos das classes populares – para quem toda imagem deve exercer explicitamente uma função, nem que seja a de signo – manifestam em seus julgamentos a referência, muitas vezes explícita, às normas da moral ou do decoro. Seja por meio de críticas ou de muitos elogios, sua apreciação refere-se a um sistema de normas, cujo princípio é sempre ético.

> [...] Poder-se-ia dizer que os intelectuais acreditam mais na representação – literatura, teatro, pintura – que nas coisas representadas, ao passo que o "povo" exige, antes de tudo, que as representações e as convenções que as regulam lhe permitam acreditar "naïvemente" nas coisas representadas (BOURDIEU, 2007, p. 12-13).

Bourdieu (2007, p. 9) tem uma posição contrária à ideia, em matéria de cultura legítima, segundo a qual os gostos são considerados um dom da natureza. Para ele,

> [...] a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (freqüência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. [...] Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da "classe". [...] A nobreza cultural possui, também, seus títulos discernidos pela escola, assim como sua ascendência pela qual é avaliada a antiguidade do acesso à nobreza.

Isso justifica porque alguns grupos abominam a presença de manifestações culturais, que não sejam por eles considerados autenticamente populares. Essa consideração de Bourdieu (2007, p. 11), segundo a qual as necessidades culturais são produtos da educação, colabora para a ideia que ele tem sobre o olhar como sendo produto da história, reproduzido pela educação.

> O olhar puro é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz

> de impor suas próprias normas tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos.

Esse olhar puro é aquele que tenta se afastar dos homens comuns e dos bens culturais comuns.

> Tudo se passa como se a "estética popular" (as aspas significam que se trata de uma estética em si e não para si) estivesse baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função, ou, se a preferirmos, na recusa da recusa que se encontra na própria origem da estética erudita, ou seja, o corte radical entre as disposições comuns e a disposição propriamente estética (BOURDIEU, 2007, p. 35).

Diversamente da arte que é legitimada pelo sistema de ensino, a Indústria Cultural produz bens destinados a um público muitas vezes qualificado de médio, como afirma Bourdieu (2001), em *A Economia das Trocas Simbólicas*. As características mais específicas dessa arte seriam o recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, além da utilização de lugares-comuns. Essa produção é resultado de um sistema de produção dominado pela procura da rentabilidade dos investimentos e extensão máxima do público. Muitos desses produtos são tratados pela elite intelectual, acostumada com as obras legítimas, como brega, cafona, *kitsch*. Esse último termo é avaliado apropriadamente por Umberto Eco, que, em um dos tópicos da explicação, faz o seguinte alerta sobre a definição do termo:

> A sociedade de massa é tão rica em determinações e possibilidades, que nela se estabelece um jogo de mediações e reportações entre cultura de descoberta, cultura de puro consumo, cultura de divulgação e mediação, dificilmente redutíveis às definições do belo ou do kitsch (ECO, 1993, p.87).

As diferentes maneiras de se entrar em contato com as realidades surgem de acordo com as condições econômicas e sociais às quais as pessoas estão submetidas. Essas realidades e ficções

> [...] estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles

> operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (BOURDIEU, 2007, p. 13).

Boa parte dos estudos acadêmicos, que analisam os fenômenos culturais massivos, apresenta visões elitistas, marcadas por compaixão por uma população, que perdeu contato com suas raízes, e por uma defesa da resistência de movimentos tidos como autenticamente populares. Os Estudos Culturais, evitando uma versão preservacionista das culturas locais, oferecem conceitos importantes para a análise do processo de produção cultural, no qual culturas periféricas, fundamentadas nas narrativas tradicionais locais e nas formas simbólicas populares, assimilam e são assimiladas pela cultura de consumo global e tecnocrata.

Essa realidade colabora para o princípio foucaultiano segundo o qual onde há poder, há resistência.

> Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessários, improváveis, espontâneas, ciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (FOUCAULT, 2009, p.106).

Essa ideia de resistência se afasta da noção das favelas como classe dominada e sem poderes. Ela se refere à necessidade de hegemônicos e não-hegemônicos dialogarem permanentemente com seus contrários. Segundo os Estudos Culturais, os meios de comunicação influenciam, mas também são influenciados pelo contexto social. Quando falamos em dominados e dominadores, hegemônicos e não-hegemônicos, centro e periferia, não estamos tratando como se fossem termos isolados entre si. Sabemos que se trata de identidades fragmentadas.

> Esta identidade, bastante fraca, contudo, que nós tentamos assegurar e reunir sob uma máscara, é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam; os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros (FOUCAULT, 2008, p.21).

Se, no *Central da Periferia*, os princípios da Globo são criticados de forma direta, na programação cotidiana, a emissora não faz isso. Escrevendo sobre o discurso político populista conservador, o pensador Žižek (2004, p. 17) diz que:

> Caso fosse articulado em público de forma direta, o seu viés racista se tornaria inaceitável no discurso político-hegemônico; caso abandonasse a mensagem racista codificada e autocensurada, poria em risco o apoio de seu público-alvo eleitoral. Assim, o discurso político populista conservador constitui um caso exemplar de discurso de poder cuja eficiência depende do mecanismo de autocensura: baseia-se em um mecanismo que só é eficaz na medida em que permanece censurado.

Para Žižek (2004), se as atitudes racistas se tornassem aceitáveis no discurso hegemônico, haveria desequilíbrio em todo pensamento *mainstream*. Se a Globo dissesse que lá não há espaço para negros, moradores de favela, gays, índios e outros grupos, ela estaria provocando ainda mais resistência e luta.

E é por isto precisamente que em cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. A relação entre dominadores e dominados é, de acordo com Foucault (2008), justamente a regra que permite que seja feita violência a violência e que outra dominação possa dobrar aqueles que dominam. Em si mesmas as regras são vazias, violentas, não finalizadas; elas são feitas para servir a isto ou àquilo; elas podem ser burladas ao sabor da vontade de uns ou de outros.

> O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras (FOUCAULT, 2008, p.17).

A Rede Globo é o lugar institucional de fala e foi obrigada a agregar conteúdos de categorias sociais que antes não se viam por lá, mas que em movimentos pela diversidade e pela emancipação conquistaram a Globo como um lugar possível de enunciação. Obviamente, os conteúdos

continuam sendo moldados e aprovados pela Globo. Ainda é passada uma visão das favelas filtrada pela ótica da emissora.

No próximo capítulo, vamos conhecer as principais recorrências de enunciabilidade das favelas no *Central da Periferia*.

5 RECORRÊNCIAS DE ENUNCIABILIDADE DAS FAVELAS NO *CENTRAL DA PERIFERIA*

5.1 Procedimentos Estéticos

> Todo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas. Ele constitui seu passado, define, naquilo que o precede, sua própria filiação, redesenha o que o torna possível ou necessário, exclui o que não pode ser compatível com ele (FOUCAULT, 2007a, p.141).

A análise enunciativa deve levar em consideração os fenômenos de recorrência, ou seja, precisa se basear nos regimes que colocam o passado enunciativo como verdade adquirida, como um acontecimento que se produzia, como uma forma que se pode modificar, como matéria a transformar, ou ainda, como objeto de que se pode falar. Com isso, Foucault (2007a) explica que não se deve tentar descobrir o nascimento de determinado enunciado, nem o seu segundo nascimento. Ao contrário, para ele, é preciso tratar os enunciados na densidade de um acúmulo em que são formados.

Neste capítulo, serão apontados alguns sistemas de recorrência dos enunciados sobre as favelas no programa *Central da Periferia*. As categorias foram separadas dentro do projeto ético-estético do grupo de Guel Arraes na TV Globo. É importante, entretanto, lembrar que o ético e o estético se misturam dentro do projeto do Núcleo. A divisão é feita apenas para fins didáticos. No primeiro momento, será discutida a forma como o estilo da grife Guel Arraes foi importante para a construção dessa nova enunciação. Nessa análise, vamos entender como a recorrência do projeto estético do Núcleo Guel Arraes (baseado nos mecanismos de montagem expressiva, autorreferencialidade, processo como produto e apelo à inversão) e a performance de Regina Casé contribuem para formação de um acontecimento discursivo na TV Globo sobre a forma de referência às favelas.

Depois, será investigado como o projeto ético do Núcleo Guel Arraes, a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico, promove recorrências enunciativas no discurso sobre as favelas. Serão destacados os

principais *topoi* discursivos do programa: relação centro e periferia, crítica à grande mídia, reivindicação por uma visibilidade afirmativa por meio da presença de movimentos culturais e projetos sociais. Na figura 2, são apontadas as recorrências enunciativas identificadas no *Central da Periferia* (2006).

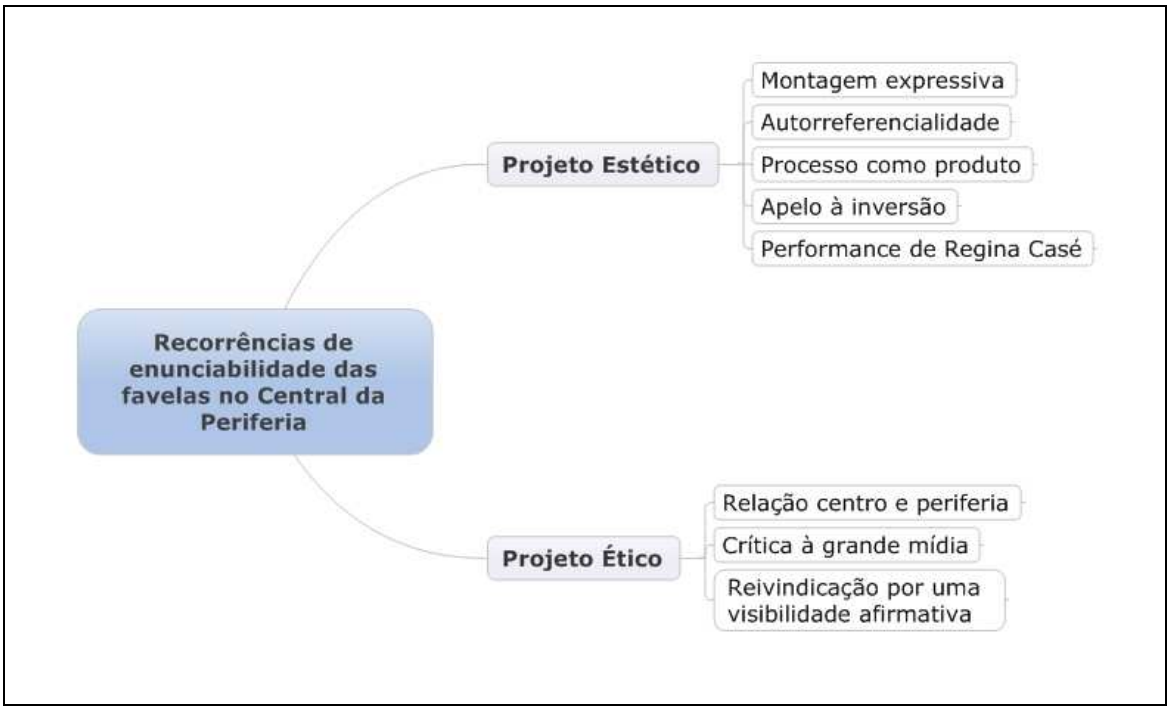

Figura 2 – Recorrências Enunciativas

Sábado, oito de abril de 2006, às 16h30, na Rede Globo estreou o *Central da Periferia*, uma criação de Regina Casé, do antropólogo Hermano Vianna e do diretor de núcleo da emissora Guel Arraes. Com quase uma hora de duração, a nova atração ocupou uma faixa da programação, que não é considerada nobre, mas que é conhecida pela guerra de audiência com as outras emissoras[43].

O programa é, na verdade, uma continuidade do trabalho desenvolvido pela apresentadora Regina Casé ao longo de sua carreira. A ideia começou a partir de 1991 com o *Programa Legal*, sendo afinada, anos

[43] Tradicionalmente, depois do programa *Caldeirão do Huck*, apresentado por Luciano Huck, a Globo exibe jogos de campeonatos estaduais e nacionais de futebol. Na mesma faixa de horário, o *Central da Periferia* concorria com *O Melhor do Brasil*, da Rede Record, *Programa Raul Gil*, da Bandeirantes, e outros programas do SBT. O Central não foi um estouro na audiência, nem modificou a audiência no horário, mas garantiu índices necessários para se manter no ar.

mais tarde, em 1995, com o *Brasil Legal*. Em 2005, vieram os quadros do Fantástico: *Brasil Total* e *Mercadão de Sucessos*, que mostravam os ritmos de sucesso das periferias do Brasil.

Arraes (2008) afirma que o *Central* veio para, além de mostrar, politizar a reflexão sobre a periferia. Essa seria a grande diferença em relação aos programas anteriores de Regina Casé.

> O Central da Periferia quer colocar todas essas questões em discussão, trazendo essa realidade periférica – e suas festas, e seus problemas para a TV (mesmo tendo a humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver). 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 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, informação eletrônica).

Ao longo de suas oito edições o programa apresentou um pouco da cultura e do engajamento social das populações consideradas periféricas do país. O primeiro *Central da Periferia* foi realizado no Recife e exibido no dia oito de abril de 2006. O segundo programa foi gravado em São Paulo e veiculado em 13 de maio. O terceiro, gravado em Belém, foi ao ar em três de junho. A quarta edição, realizada em Salvador, foi exibida em cinco de agosto. O programa do Rio de Janeiro foi ao ar em 30 de setembro, já o de Porto Alegre, em 21 de outubro. As favelas de Fortaleza apareceram, no *Central da Periferia*, em 18 de novembro. A última edição do programa foi um compacto dos melhores momentos dos episódios exibidos em 2006. Neste trabalho, serão analisados os quatro primeiros episódios do *Central da Periferia*, que foram escolhidos para integrar o DVD do programa, lançado, no final de 2006, pela Som Livre e pela Globo Marcas. É sobre esses quatro primeiros programas que falaremos resumidamente agora.

Com cerca de um milhão e meio de habitantes e quase um terço dessa população vivendo em favelas, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Recife, a capital pernambucana, foi a

cidade brasileira escolhida para sediar a estreia do programa. A fórmula usada na realização desse episódio mostra a favela como um lugar onde os problemas convivem com uma vasta produção cultural. O modelo é seguido ao longo dos outros programas. Cerca de 1.500 pessoas assistiram à gravação do primeiro *Central da Periferia*, no Morro da Conceição.

No palco construído pela produção do programa, apresentaram-se a banda *Vício louco*, DJ Dolores – um dos fundadores do movimento Manguebeat –, Michelle Melo, Sílvio Meira e o maracatu *A Cabra Alada*, Barachinha e o maracatu *Estrela Brilhante*, Siba, além de Silvério Pessoa, representando o coletivo de música livre Re:Combo. Regina Casé ainda entrevistou Zé Brown, do grupo *Faces do Subúrbio*. Além de receber a apresentadora em sua casa, no Alto José do Pinho, bairro de Recife, o *rapper* Zé Brown participou de um encontro inédito reunindo seu grupo e a banda da Polícia Militar de Pernambuco. Também ganhou bastante espaço no programa a ONG Cidadania Feminina, criada para ajudar mulheres que foram vítimas de violência.

No segundo episódio, o palco do *Central da Periferia* foi montado na capital paulistana. Seguindo os dados do IBGE, 70% das pessoas, que vivem em São Paulo, moram em favelas. A base do programa foi a maior favela da cidade: Heliópolis. Em São Paulo, basicamente são mantidas as mesmas estratégias discursivas do programa do Recife, mas o confronto entre movimentos musicais diferentes da mesma comunidade e a apresentação de projetos sociais ganham mais espaço.

Gravado na zona sul da cidade de São Paulo, nos distritos de Capão Redondo – berço do grupo *Racionais MC's* –, Tucuruvi, Heliópolis e Grajaú, o programa contou com a participação do cantor Jair Rodrigues, do *rapper* Rappin' Hood, do grupo *Exaltasamba*, entre outros. Aliada à cena musical, o *Central* também apresentou diversas iniciativas e projetos sociais com destaque para a *Cooperifa*, centro cultural criado por Sérgio Vaz e Marco Pezão, o projeto *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 segunda maior favela da América Latina.

A terceira cidade a ser mostrada no programa foi Belém. A capital paraense é apontada como representante da Região Norte, que, entre as

regiões brasileiras, é conhecida como a grande periferia nacional. Em Belém, cresce o espaço para os grupos musicais, aparecem menos projetos sociais em detrimento de mais apresentações de grupos locais. O *Central da Periferia* mostrou a cena tecnobrega de Belém, no Pará, com a participação da banda *Calypso*, *Gabi e Tecnoshow*, *Renato e seus Bluecaps*, entre outros, que se apresentaram para um público estimado em 20 mil pessoas.

O último *Central da Periferia* analisado foi gravado na capital baiana: Salvador. O destaque do episódio é a valorização da cultura afrodescendente. A produção se deslocou até a Bahia para mostrar como essas raízes se difundem na cultura brasileira, seja por meio dos ritmos musicais, seja pela culinária e moda. A quarta edição do *Central da periferia*, que teve participação especial do ator Luís Fernando Guimarães, foi gravada na Praça da Revolução, em Periperi. Participaram, entre outros, o cantor Riachão, o grupo *Araketu* e o *Ilê Ayê*. Outro destaque do programa foi uma reportagem sobre as iniciativas que fizeram do Colégio Estadual José Augusto Tourinho Dantas um exemplo de escola pública de qualidade.

Para garantir uma estética mais popular, sem deixar de lado perspicazes mecanismos de corte e montagem, a edição do programa deixa passar marcas do improviso e da falha. As câmeras se movimentam como se estivessem sendo usadas na gravação de um grande show musical. São realizados muitos planos abertos para mostrar a movimentação no palco, *zooms* servem para enquadrar a apresentadora e os entrevistados, durante conversas, e giros são usados para registrar a participação da plateia. O plano fechado aparece com mais frequência nas matérias com os personagens que se apresentaram no palco do programa. A improvisação na filmagem, nos enquadramentos e na fotografia cria uma imagem mais próxima do real. Há uma preocupação em produzir ambientes em que as coisas pareçam pouco produzidas. Caracteres com as letras das músicas são exibidos na tela para aproximar o telespectador ainda mais do clima do programa. É um convite para quem estiver em casa participar daquele evento.

A música é um elemento importante, que alterna cenas de shows e seus bastidores com a vida das pessoas das localidades. Regina ouve e acompanha as histórias de gente que faz música, exerce alguma outra atividade criativa ou se empenha em projetos sociais.

No gráfico abaixo, estão destacados os quatro aspectos formais e de linguagem utilizados como referências de recorrência enunciativa e a aplicação deles nos quatro programas do *Central da Periferia* (2006). É importante lembrar que foi colocado apenas um exemplo para ilustrar essas referências, mas, ao longo de cada programa, podemos identificar muitas outras demonstrações.

	Projeto Estético – Aspectos Formais e de Linguagem				
	Montagem Expressiva	**Autorrefe-ren-cialidade**	**Processo como Produto**	**Apelo à Inversão**	**Perfor-mance de Regina Casé**
Recife	Exemplo: Fusão entre apresenta-ções no palco e matérias nas comunida-des	Exemplo: Críticas à TV	Exemplo: Conversa com os espectadores.	Exemplo: Utilização do humor para mostrar o cotidiano das favelas.	Exemplo: Resgate dos parentes-cos nordesti-nos da apresenta-dora
São Paulo	Exemplo: Utilização de *letterings* durante as músicas.	Exemplo: Referência às telenovelas da Globo	Exemplo: Interação com os telespectado-res	Exemplo: Defesa das favelas como lugar de cidadãos.	Exemplo: Regina Casé diz gostar de ritmos musicais considera-dos de mau gosto
Belém	Exemplo: Volta o tempo, simulando rebobinar uma fita de videocas-sete.	Exemplo: Críticas à TV	Exemplo: Convite para jovem do público subir no palco.	Exemplo: Apresenta-ção de bailes de tecnobrega	Exemplo: Regina Casé se apresenta como personali-dade da periferia
Salva dor	Exemplo: Uso de fusões, animações.	Exemplo: Regina Casé fala sobre a relação dela com o Ilê Aiyê	Exemplo: Gravações que quebram o modelo de representa-ção ilusionista.	Exemplo: Enunciação da ideia de que há racismo no Brasil.	Exemplo: Sentimen-to de Casé diante da cultura religiosa da Bahia.

Quadro 1 - Projeto Estético – Aspectos Formais e de Linguagem

5.1.1 Montagem Expressiva

Sendo um produto da grife Guel Arraes, há, no *Central*, a preocupação de propor novos formatos e experimentar linguagens. Assim como em outras produções do Núcleo, o *Central da Periferia* explora aspectos formais, mas não deixa de investir em crítica social e afirmação cultural. Essa característica integra o projeto ético-estético, norteado por Guel Arraes, de reinterpretar a realidade social e a produção cultural do país a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. A recorrência no uso dessas estratégias facilitou bastante a enunciação das favelas.

Como bem definiu Fechine (2008), é possível identificar nos formatos televisuais do Núcleo Guel Arraes algumas recorrências, como a montagem expressiva, a autorreferencialidade, a apresentação do processo como produto e o apelo à inversão.

A montagem expressiva reúne todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso nas ilhas de edição das emissoras de TV. Nelas, podem ser explorados os recursos técnicos disponíveis, nos sistemas lineares, como cortes, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações e, não-lineares, relacionados ao controle de cor e alterações de textura de imagem, seccionamentos de tomadas, de quadros e da tela, recortes e colagens. Na televisão, como em outros veículos audiovisuais, essas possibilidades estão associadas à concentração de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação. O objetivo é concentrar o máximo de informações em um mínimo de tempo. O trabalho de edição no *Central da Periferia* utiliza vários recursos relacionados à montagem expressiva. Ao longo do programa, são intercaladas performances de rua com a participação de anônimos, entrevistas nas casas de moradores, em ambientes de trabalho, registros documentais, flagrantes e falas do cotidiano. Na montagem, todos esses elementos são costurados, explorando associações livres e observando as preocupações de base que orientavam sua roteirização, no caso, mostrar as favelas sob um novo ponto de vista.

Muitas vezes, ao longo da exibição dos programas, percebemos que as apresentações musicais que estão no palco do *Central da Periferia* (2006)

são mostradas também em casa ou na comunidade em que moram. Isso é facilmente identificável quando Regina Casé apresenta, no Recife, a banda *Vício Louco*. O vocalista da banda Dedesso canta no palco e na comunidade onde mora.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife): Agora, por exemplo, qual é a favela do Dedesso? Quem sabe? Campo Grande. Acertou.

Entra matéria de Regina em Campo Grande

Regina Casé: Tudo aqui, no Campo Grande, o Campo Grande todo é a casa do Dedesso. É assim que você sente?
Dedesso: É assim que eu me sinto.
Regina Casé: E eu vou dizer. Esse cara aqui ó, pode até dar uma badocada na cabeça dele que ele continua a sorrir, é ou não é? É um pica pau.

Volta para o palco com Dedesso cantando. Depois, corta e aparecem imagens de crianças cantando, em Campo Grande, uma música da banda Vício Louco.

A edição do programa intercala o show e entrevistas. Em São Paulo, mecanismo semelhante é utilizado para mostrar a música de Crioulo Doido.

Regina Casé (no palco montado em São Paulo): O sucesso dos racionais e do rap fez o pessoal da periferia se interessar cada vez mais pela poesia, pela literatura, pelas artes de maneira geral.

Entra, no palco, Crioulo Doido cantando

Regina Casé: Vamos mandar um barulhão pro Grajaú. Eu vou dizer uma coisa, vocês ainda vão ouvir falar muito do Crioulo Doido. Vão mesmo. Se você não é crioulo, nem é doido, por que você é Crioulo Doido?

Entra reportagem sobre Crioulo Doido

Crioulo Doido: Meu pai é negro, da pele negra, minha mãe tem a pele mais clara. E é mesmo para encher o saco mesmo, entendeu. O que é que a pessoa pensa? "Vou falar com o crioulo doido?". Vai ver um cara armário, tipo quatro zagueiros da seleção brasileira. Aí encontra esse cara aqui. Então, já quebra um paradigma disso aí, entendeu?

No palco do Central da Periferia, Crioulo Doido canta a música Ainda há tempo.

Volta para a reportagem com Crioulo Doido no Grajaú

Crioulo Doido: Eu tô longe do centro, mas pertinho do seu coração, tá me entendendo. Periferia é um ponto de vista. Um olhar. No nosso olhar, tá todo mundo no centro aqui ó.

Em Belém, esse recurso é usado nas participações da banda Calypso e da cantora de tecnobrega Gabi. No episódio gravado em Salvador, esse

procedimento se repete em várias atrações. É o caso da apresentação do cantor e compositor Riachão e da banda Guiguigueto.

Não apenas na enunciação da cultura musical identificamos a montagem expressiva. Ela também está presente em outros momentos, por exemplo, quando mulheres vítimas de violência são entrevistadas em um cenário e depois são levadas para o palco do programa. Os cortes rápidos, a utilização de *letterings* e a utilização de superposições e fusões são muito explorados.

Regina Casé (no palco montado no Recife): Eu adorei passar o dia com vocês. Anoiteceu e olha só o que é que apareceu no céu de presente pra gente (imagem da lua). Mas agora eu quero falar de um assunto muito sério. A violência contra a mulher.

Entra depoimento de uma mulher em uma casa

Depoimento mulher 1: Pra mim, é muito difícil relembrar tudo de novo.

Volta para o palco

Regina Casé: Eu sei que isso acontece em todo canto, em todas as classes sociais, acontece em todos os lugares do Brasil, mas aqui em Pernambuco a coisa é muito séria, gente. Muito séria mesmo. De 2002 a 2004, 903 mulheres foram assassinadas. Quase todas pelos seus parceiros. Pelo seu amor, pelo seu marido, pelo seu amante, pelo seu namorado.

Entra depoimento de outra mulher na mesma casa

Depoimento mulher 2: Ele me batia muito, muito, muito, muito...

Volta para o palco

Regina Casé: Só no mês de janeiro, trinta e seis mulheres foram assassinadas.

Entra depoimento de mais uma mulher na mesma casa

Depoimento mulher 3: Ele deu um banho em mim de querosene. Eu com um menino no braço.

Outras ferramentas da montagem expressiva são usadas. O uso de *letterings* nas músicas funcionam como um karaokê, numa técnica que investe no discurso transmidiático, que seria a utilização de linguagens de diferentes plataformas de comunicação, no caso teríamos a televisão, o game e o karaokê. Na imagem abaixo, enquanto Péricles, do Exaltasamba, canta, os telespectadores podem acompanhar a letra da música.

A gravação, realizada em Belém, começa à noite, diferente das demais edições. A apresentadora explica que isso foi necessário para poder mostrar as cores e os brilhos da periferia tecnológica da região.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* em Belém): Eu sei que pra você, aí de casa, ainda tá de dia, mas é que eu não resisti. Eu queria começar o programa com esse show de luzes e de dia não ia ficar tão bacana. Então, foi por isso que eu mudei o tempo que nem o Super Homem.

[...]

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* em Belém): Então, agora, a gente vai fazer uma mágica voltar a fita começar o programa de novo para mostrar a origem de tudo.

Neste momento, o programa volta como fitas de videocassete. Há também uso de fusões e animações como no episódio de Salvador ao apresentar o grupo Ilê Aiyê.

A montagem expressiva permite apresentar os sucessos musicais no palco e nas comunidades em que foram criados. É uma maneira de exibir a produção cultural e o cotidiano dos moradores das favelas.

5.1.2 Autorreferencialidade

A autorreferencialidade está ligada tanto às estratégias de desvendamento dos mecanismos de mediação da TV (revelação de bastidores, situações de produção, *making of*) quanto à proposição de conteúdos relacionados aos produtos e processos do meio (televisão que fala de si mesma, programas sobre programas).

> A primeira descrição está associada, sobretudo, ao exercício da metalinguagem manifesta pelas menções que o produto televisual faz de si próprio ou a outros programas de TV. A segunda está associada ao que poderíamos considerar como uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV, muitas vezes, parodiando seus tipos e estereótipos, seus formatos já institucionalizados (FECHINE, 2008, p.52).

Esse é um mecanismo muito comum na televisão contemporânea. A televisão fala de si mesma, o programa fala de si mesmo ou Regina fala de si mesma. Nas produções do Núcleo Guel Arraes, a autorreferencialidade funciona como uma espécie de autocrítica. É o que acontece quando Regina Case (2006), no Recife, fala que a televisão nunca tinha mostrado "direito" a periferia na televisão. No episódio gravado em São Paulo, ela convida uma banda de forró e coloca no ar uma música que fala sobre telenovelas.

Regina Casé (No palco de Heliópolis, antes de anunciar a banda Limão com Mel): A música que eles vão cantar agora é uma música brega já que TV é brega. É uma música da periferia, já que TV é periferia, mas é uma música muito romântica.

[...]

Regina Casé: Com vocês... Limão com mel cantando amor de novela.

Música de Limão com Mel: Amor de Novela (Batista Lima)

Em Belém, a apresentadora fala sobre isso em referência às indústrias paralelas de entretenimento que foram criadas.

Regina Casé (durante reportagem sobre a banda Calypso): A grande novidade do que aconteceu, não importa o nome da música paraense, é que ela foi produzida na periferia. Ela criou uma indústria paralela sem depender do centro, das grandes gravadoras, da mídia nacional.

Na gravação, em Salvador, a apresentadora faz referência a si mesma e aos seus posicionamentos ideológicos.

Regina Casé (durante matéria sobre a tradição negra no Brasil): eu sinto a contribuição de quem veio da África, da cultura que veio da África, foi mais importante pra mim até do que a indígena e do que a branca. Agora, raça, pra mim, não existe.

Em vários trechos do *Central da Periferia*, Regina Casé resgata o seu trabalho enquanto apresentadora de TV ou os seus gostos. No Recife, ela fala sobre as raízes nordestinas, ao lembrar que o seu avô Ademar Casé trabalhava na Feira de Caruaru e também lembra que esteve na cidade para gravar com Chico Science para o Brasil Legal. Em São Paulo, a apresentadora diz que gosta de forró em um esforço para aproximar os telespectadores da produção cultural das favelas.

5.1.3 Processo como produto

A apresentação do processo como produto revela que, frequentemente, os enunciados televisuais tratam da própria enunciação. No exemplo anterior, o *Central da Periferia* utiliza uma música de uma banda de forró para falar sobre a televisão, mais especificamente sobre as telenovelas. Na TV, essas marcas se dão no próprio reconhecimento do espectador como um interlocutor (o que se dá no simples olhar de um apresentador dirigido para a câmera ou na sua interpelação mais direta), à exibição do aparato técnico de gravação/transmissão (câmeras e microfones) ou à inclusão de qualquer referência que nos dê acesso ao processo de produção como produto de linguagem. No Recife, Regina Case (2006) convoca os telespectadores a protestar a violência contra as mulheres e, em São Paulo, olhando para a câmera ela fala aos telespectadores que eles deviam visitar as favelas paulistanas. Em outro momento, fala como será bom quando as populações da periferia puderem confiar mais na mídia.

Regina Casé (em São Paulo com um mapa da cidade): todo mundo acha que esse pessoal tá fora (apontado para as margens do mapa da cidade de São Paulo). Eu acho que quem tá excluído é esse pessoal daqui ó (apontando para o centro do mapa). Quem tá vivendo uma vida trancado, sem poder sair de casa é esse miolinho. Então, pra você ganhar a sua liberdade, cola no seu auxiliar de escritório, cola na sua cozinheira, cola no porteiro do teu prédio e vai ver como é que é esse forró, vai ver como é que é esse futebol. Começa assim.

> Por trás desse procedimento, reoperado de forma redutora pela televisão, estão alguns dos postulados que orientaram trabalhos que, na produção audiovisual, se insurgiram contra o modelo de representação ilusionista, criado pelo cinema clássico, mas herdado e massificado pela TV através da maioria dos gêneros ficcionais (telefilmes, telenovelas etc.) (FECHINE, 2008, p.55).

Nos filmes hollywoodianos, nas novelas da Globo, as histórias são apresentadas como se fossem contadas por ninguém e para ninguém como um acesso direto à realidade. Na gravação do *Central*, em Belém, a apresentadora convoca um jovem da plateia, que compôs uma música sobre o programa, para subir no palco e apresentar. Regina revela rapidamente o processo de produção do *Central da Periferia*, quando fala

que há uma semana a equipe está na cidade descobrindo assuntos interessantes para mostrar.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado em Belém do Pará): Vou te contar uma coisa. Esse garoto tá me perseguindo desde o primeiro dia que eu cheguei aqui. Há uma semana com esse cd, rapaz. Como é seu nome?
Douglas: Douglas.
Regina Casé: O Douglas falou que ele já fez uma música sobre o *Central da Periferia*. Vocês acreditam nisso? Em três dias? Bota? Ó, vocês vão passar de mão em mão e vamos ver a união. Olha que coisa mais linda.

Música de Douglas Cardoso: Central da Periferia (Douglas Cardoso).

No exemplo a seguir, Regina Casé pede para o compositor baiano Riachão desfilar para as câmeras do programa. Ela convoca os cinegrafistas para mostrar os detalhes da roupa do artista.

Regina Casé (em Salvador): Olha aqui, eu vou pedir, por favor, uma basesinha para o Riachão vir desfilando. Aqui ó, você vem daqui, Riachão, até onde eu tô. Segura isso aqui como se você tivesse na passarela. Olha lá, Richão na passarela. Venha, Riachão. Maravilhoso. Riachão, me diga, por favor, de onde veio essa elegância toda?
Riachão: Sem dúvida nenhuma, é o ponto alto da sensibilidade humana sambisticamente falando.
Regina Casé: Eu vou ter que mostrar uma coisa aqui. Olha isso aqui pra mim é o ponto alto da elegância, já que a elegância está nos detalhes. Olha que maravilha, gente. Riachão, você se acha lindo?

O detalhe ao qual a apresentadora se refere é um lenço que está pendurado na calça de Riachão. O cinegrafista é chamado por Regina para mostrar esse acessório. Ela olha para a câmera em uma estratégia que quebra o ilusionismo da TV, mostrando para quem está em casa a riqueza de detalhes do figurino.

5.1.4 Apelo à Inversão

Com o apelo à inversão, são designadas as estratégias dos programas do Núcleo Guel Arraes de privilegiar tudo o que pode ser considerado deliberadamente como o 'avesso' daquilo que costumamos ver na tela da TV. Para mostrar o cotidiano das favelas brasileiras, Regina, na edição gravada no Recife, conversa com uma cabeleireira e sobre a importância dos cabelos para as bailarinas de brega. O humor é uma marca

forte que está relacionada ao apelo à inversão. Esse foi o caminho encontrado pelo Núcleo Guel Arraes para compatibilizar a necessidade de produzir programas de entretenimento com a estrutura de sentimento do grupo. No *Central da Periferia* (2006) não é diferente, Regina Casé está sempre brincando com os entrevistados e cria situações cômicas.

Regina Casé (durante matéria sobre o uso dos cabelos nas coreografias da cantora do Recife Michelle Melo): Se bem que com muito *mega hair*, não dá pra botar a mão assim não porque pode ficar enganchado e a dançarina tentando tirar. Mega hair atualmente é o produto que mais vende no Rio de Janeiro, no Saara, em São Paulo na Vinte e Cinco de Março. Onde é uma zona de comércio popular que vende cabelo aqui?
Janaína Megahair: hum hum. Eu compro direto da pessoa. Passa uma pessoa na rua aí eu "quer vender o cabelo"?
Regina Casé: gente, que mico. Quanto é que tá custando esse rabo aqui?
Janaína Megahair: O teu tem muito cabelo, mas dá pra fazer cinquenta reais.
Regina Casé: Cinquenta reais pro meu cabelo todinho? Nem que eu tivesse passando fome. Me chamou ainda de careca a descarada. Cinquenta reais no meu rabo todo? Ah, não, meu rabo vale muito mais do que isso, minha filha, nem queira saber.

Há no exemplo anterior uma brincadeira com o sentido da palavra rabo. Enquanto a cabeleireira utiliza a expressão em referência ao cabelo da apresentadora, Regina brinca com o termo e faz uma associação com a bunda.

No episódio gravado em São Paulo, muito claramente o projeto de visibilidade afirmativa constitui uma inversão de foco na TV e um contraponto ao discurso tradicional das mídias sobre as favelas (lugar de bandido). O programa faz questão de, em vários momentos, lembrar que as periferias não são apenas espaços de criminalidade.

Matéria do Central da Periferia sobre uma banda paulistana chamada Turma do Pagode

Leiz: O pessoal quando fala Vila Zilda, Jardim Ataliba, Piqueri... O pessoal pensa que por ser um bairro pobre que mora ladrão. E aí, a gente veio provar o contrário, tudo gente honesta. Primeiro lugar que a gente tocou foi numa festa que a mãe do Leandro Lehart fazia... Inclusive a gente pegava até instrumentos do Arte Popular.
Tiagão: O Leandro deu um repique de mão pra gente de acrílico e uma vez ele viu a gente com instrumentos sem capa e ele falou "pô, não anda com instrumentos sem capa que é feio. Nosso gênero já é meio discriminado. Vocês vão andar assim todo largado, tal. Anda arrumadinho. Bonitinho".
Leandro filé: A maioria tudo mais escurinho. Aí a polícia para na rua. Então, você tem de andar bonitinho pra ver se ele trata um pouquinho melhor.

Em Belém, a apresentadora apresenta os bailes de tecnobrega como representante de uma cultura que privilegia o não-oficial.

Regina Casé (durante matéria sobre as aparelhagens de Belém do Pará)**:** Aqui, festa na periferia é sinônimo de festa de aparelhagem. Aparelhagem é o nome paraense para a equipe de som. Essas festas, realizadas nos bairros mais pobres da cidade e sonorizadas por um altar tecnológico, são, há mais de cinquenta anos, um fenômeno de massa, produzido pela periferia e para a periferia.
Dj Juninho: Eu sou o DJ Juninho do Superpop. A maioria do público que gosta é a classe C. É a periferia que gosta de aparelhagem. A periferia que levantou aparelhagem e que levantou e que mostrou para a classe média e classe alta o que são as aparelhagens. O público, fora isso, tem esse prazer de ver nas aparelhagens laser, luz, fogos, indoor, fogos que não queimam a galera... Uma nova segurança. É um show altamente de primeira classe. Viva a periferia tecnológica.

Em Salvador, o grande mote do programa é a valorização da cultura afrodescendente. Regina Casé, durante entrevista com moradores da cidade, afirma a existência de racismo no Brasil e em outros momentos ressalta a beleza dos negros.

Regina Casé (durante conversa com representante do Ilê Aiyê): Eu tenho certeza de que tem racismo no brasil. Não tenho a menor dúvida. Acho que não adianta nivelar só pela dificuldade social. É muito mais difícil ser preto e pobre do que só ser pobre. Isso aí é ponto pacífico.

[...]

Regina Casé (conversando com jovens eleitas beleza negra do Ilê Aiyê): Nossa! Esse está tão lindo, mas tão lindo [em referência aos penteados]... Você teve mais namorados brancos ou negros?
Taís Sacramento: Negros.
Regina Casé: Nenhum branco?
Taís Sacramento: Tive. Tive já sim. Tive.
Kátia Alves: Eu não sou preconceituosa. Negro, branco, se me agradar...
Regina Casé: Mas, se, por exemplo, você andando na rua com um cara bem branco e tal, você sente diferente? As pessoas olham mais?
Kátia Alves: Olham. Olham.
Soraya Souza: Faz assim: Ai, meu Deus, lá vai uma negona daquela.
Regina Casé: Todo mundo pensando que ia ser diferente né? Você branco com uma preta? Agora é o contrário. Você rainha do Ilê saindo com um branco.

Na primeira parte, a apresentadora defende a ideia de que há racismo no Brasil. Por último, Regina se reúne com rainhas do Ilê e, contando a história de Soraya Souza, uma das belezas negras, inverte o senso comum que considera esdrúxula a formação de um casal com um homem branco e uma mulher negra. No depoimento de Soraya, fica claro

que o que causa um sentimento estranho nas pessoas não é o fato do parceiro dela ser branco e ela negra, mas o fato dela, sendo rainha do Ilê, estar com alguém branco.

5.1.5 Performance de Regina Casé

Um dos fatores que justificam o sucesso do *Central da Periferia*, vencedor, em 2006, do prêmio de melhor programa de televisão pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), é a presença marcante da apresentadora Regina Casé. A análise dela como elemento linguístico também nos faz pensar em uma marca do projeto estético. Com irreverência, humor e uma mediação performática, a comediante e repórter conduz o programa.

Calçando sandália, com blusa e chapéu, Regina sobe ao palco ou se dirige a alguma favela durante as gravações. O estilo é o mesmo e faz sucesso. As cores mudam a cada edição do programa. Em Salvador, ela usa amarelo, em referência a Oxossi, deusa do candomblé. Já no episódio de Belém do Pará, Casé aparece vestida de azul e vermelho, cores da bandeira do estado. No programa de São Paulo e Recife, ela surge, em alguns momentos, com uma estampa camuflada em referência a guerra travada diariamente pelas comunidades por uma vida melhor. O *Central da Periferia*, como o próprio nome sugere, deveria ter como protagonista o cotidiano das periferias brasileiras, mas Regina Casé divide o protagonismo com as comunidades.

O estilo de Regina Casé é bastante informal. Ela está o tempo inteiro conversando, dialogando com seus entrevistados e com o público. Através dessa linguagem informal, a apresentadora se aproxima dos telespectadores numa estratégia dialógica de comunicação. As marcas de interatividade são claras.

No Recife, a apresentadora fala de seu avô, ressaltando seu pioneirismo na comunicação brasileira, mas na maior parte do tempo destacando apenas a presença nordestina em sua ascendência pessoal.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife): Tudo que não tem fio também que é wireless, né? Gosta mesmo. Meu avô. Meu avô é de Belo Jardim, daqui de perto. Ademar Casé. Salve ele. Salve o meu avô Ademar Casé. O meu

avô... Diziam que ele comprava um rádio e um relógio e bulia, bulia durante dois meses, se não quebrasse, ele jogava fora. Quem sempre gostou de alta tecnologia, coisas modernas, linguagem da rua, que eu acho que hoje em dia o pessoal ia cair matando em cima era nosso querido, nosso adorado Jackson do Pandeiro.

Quando fala de si, Regina estabelece alguns elementos discursivos que giram em torno de sua 'cara de pobre', sua cabeça-chata, de não ser a mocinha da novela, como exemplo, temos o diálogo, citado anteriormente, dela com a cantora de tecnobrega Gabi. Regina diz que elas poderiam ser primas ou irmãs e que não tem perfil para ser protagonista de novela.

Em muitas ocasiões, Regina Casé classifica-se como fora de algum padrão hegemônico de beleza. Todas essas referências apontam claramente para uma preocupação de Regina Casé com uma visibilidade diferenciada para moradores de periferias, negros, nordestinos. Em São Paulo, ela mostra como a influência do Nordeste é forte na cidade e confessa adorar forró.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado em Heliópolis – SP): Com vocês... Limão com Mel cantando amor de novela.

Música de Limão com Mel: Amor de Novela (Batista Lima)

Regina Casé: Eu adoro dançar forró. Nada melhor do que dançar agarradinho com alguém cafungando no seu cangote.

A utilização de expressões tipicamente nordestinas como *cafungando* e *cangote* mostram esse apelo à origem da família. Durante matéria sobre o Ilê Aiyê, em Salvador, a apresentadora valoriza a cultura negra e se apresenta como representante dessa etnia.

Regina Casé (durante conversa com Antônio Carlos dos Santos, do grupo Ilê Aiyê): E eu tava na rua doidinha emocionada chorando com o Ilê passando e aí alguém jogou umas contas pra mim, aí outro jogou mais contas pra mim. Aí, uma senhora me chamou e amarrou um pano em mim aqui. Aí, outra me chamou e fez um dorso na minha cabeça, aí outra jogou mais contas em cima de mim... Mais contas em cima de mim... E o Ilê passando...

A atriz relata com a emoção o fato de ter conquistado o direito de desfilar com o Ilê Aiyê que, durante muito tempo, só aceitou a participação de negros durante o desfile no Carnaval. Quando Antônio Carlos dos Santos, do Ilê Aiyê, conhecido como Vovô, autorizou a entrada de Regina, ela diz que foi realizado o maior sonho da vida dela.

Dentro e fora dos programas, as falas de Regina Casé mostram como, ao longo de sua trajetória pessoal e artística, ela construiu uma imagem de porta-voz do povo, bem humorada e política. Com o *Central da Periferia*, esse posicionamento foi consolidado.

> Ela naturalmente foi virando uma porta-voz popular, genuinamente popular. Ela é, por exemplo, a madrinha do AfroReggae [grupo cultural carioca que tem como objetivo a valorização e divulgação da cultura negra], e, em sua vivência com o universo popular, começou a se defrontar com situações cada vez mais problemáticas. O Hermano, paralelamente, começou a fazer um estudo em torno do que ele chama de "indústria de entretenimento 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 (ARRAES, 2008, p.333).

A mediação da atriz é constante no *Central da Periferia*. Ao dar visibilidade as moradores das favelas, ela também dá visibilidade a si mesma.

> Apesar de classificar sua cara como sendo a de um "pobre", Regina Casé não deixa de ser uma celebridade, uma atriz de filmes e novelas e uma apresentadora de TV – participa, portanto, de uma seleta elite intelectual e, também, econômica. Além disso, quando está produzindo seus discursos, os aparatos técnicos de sua produção criam nitidamente uma posição de desigualdade e desnível de poder frente aos entrevistados, que só aparecerão e falarão se forem solicitados para tanto (CHAVES, 2008, p.55).

É também possível identificar no *Central da Periferia* traços do riso carnavalesco. A carnavalização consiste na apropriação, pela literatura, das manifestações da cultura popular. Essas ações são caracterizadas por sua natureza não-oficial, configurando, segundo Bakhtin, uma segunda vida do povo, por meio da suspensão de todas as hierarquias, transformando o mundo real às avessas. A percepção carnavalesca possibilita um contato familiar entre os elementos que estão dispersos, permite ao reprimido exprimir-se, utilizando uma linguagem repleta de obscenidade, livre das coerções da etiqueta, com o uso de atos e falas excêntricos e profanos (Fiorin, 2006).

A plebe vira realeza e a realeza, plebe. Semelhante ao espírito do carnaval, o pobre transforma-se momentaneamente em rei no *Central da*

Periferia. Exemplo claro disso é quando Regina Casé decide criar mais uma estrela do tecnobrega paraense: Leudiane.

Regina Casé (conversa com Chimbinha da banda Calypso): O que é que eu faço com a Leudiane. É... Bom, ela quer gravar um cd, mas não tem gravadora. Com é que faz?

[...]

Regina Casé (durante visita a academia que ensina a dançar brega): Olha, Leudiane. Bem linda. Linda. Olha pra câmera. Tá quase tudo pronto, hein, gente. Mas bandas de brega, que se preza, têm que ter DVD, por isso a Leudiane vai começar agora a gravar o seu clipe.

Exibição do clip de Leudiane

Regina Casé (no palco do programa em Belém): Ela vai pro trono ou não vai? Rapaz e a consagração da Leudiane.

Leudiane deixa por instantes de ser a moradora de uma das favelas de Belém do Pará e é transformada em uma artista do tecnobrega.

> Semelhante ao espírito do carnaval, o pobre transforma-se momentaneamente em 'rei' – ou condes transformam-se em flanelinhas - nos programas de Regina Casé, que invertem na esfera discursiva as relações hierárquicas hegemônicas de representação, oferecendo, assim, 'uma visão do mundo, do homem e das relações humanas' diferente e não-oficial, como no carnaval. Se a vida dos pobres brasileiros está distante da alegria e cordialidade representadas por Regina Casé, seus discursos, como essa festa popular, penetram 'temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância', promovendo um 'mundo ao revés' e caracterizando-se 'pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações do alto e do baixo ('a roda')' (CHAVES, 2008, p.57).

Dessa forma, Regina Casé, com o seu humor, leva para o *Central da Periferia* 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.

5.2 Projeto Ético

Dentro do projeto ético, o gráfico abaixo mostra quais recorrências de temas discursivos foram utilizadas nas edições do *Central da Periferia* estudadas nesta dissertação.

	Projeto Ético – *Topoi* Discursivos		
	Relação centro e periferia	**Crítica à grande mídia**	**Reivindicação por visibilidade afirmativa**
Recife	Exemplo: Entrevistas sobre a fragilidade do conceito centro e periferia.	Exemplo: Afirmação de que o Morro da Conceição não aparece direito na televisão.	Exemplo: Participação da banda Faces no Subúrbio e apresentação do trabalho da ONG Cidadania Feminina
São Paulo	Exemplo: Comparação dos bairros centrais de São Paulo com os subúrbios.	Exemplo: Apresentação da mídia como sistema que enxerga mal os moradores das favelas.	Exemplo: Participação de jovens envolvidos em projetos de arte e cidadania como o Cooperifa, a Orquestra Sinfônica de Heliópolis.
Belém	Exemplo: Discussão de como o Pará se tornou a grande periferia brasileira.	Exemplo: Formação de Indústria paralela de entretenimento popular	Exemplo: Elogio à periferia tecnológica de Belém do Pará.
Salvador	Exemplo: Indefinição de critérios etnia.	Exemplo: Formação de Indústria paralela de entretenimento popular	Exemplo: Matérias sobre escolas-modelos da capital baiana.

Quadro 2 - Projeto Ético – *Topoi* Discursivos

Nas próximas páginas, serão detalhados exemplos que ilustram adequadamente cada *topoi* discursivo.

5.2.1 Relação centro e periferia

Ainda que não discuta academicamente a relação centro/periferia, o *Central* retoma reflexões típicas dessa análise. A própria marca do programa contribui para isso com a palavra periferia saindo do centro de uma circunferência. Há no logotipo a ideia de que a periferia tem ocupado

lugares antes específicos do centro. É a periferia levando comunicação para outras áreas, como se não houvesse clara distinção entre o que é centro e o que é periferia.

O principal indício dessa abordagem é a constatação das crises globais de identidade que tem a ver com a noção de descentramento. Segundo Woodward (2001), as sociedades modernas não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, há uma pluralidade de centros. É isso que vemos nos exemplos que seguem:

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado no Morro da Conceição, Recife): Se a gente pensar na Europa e nos Estados Unidos, o Brasil está na periferia do mundo. Se a gente pensar no Rio, em São Paulo, o Nordeste, o Recife está na periferia do Brasil.

Siba (cantor pernambucano): Eu acho que essa questão de centro, ela tem duas maneiras de olhar. Um é o centro em função de você atingir o maior número de pessoas. Nesse sentido, você precisa realmente estabelecer conexões com as grandes cidades. Por outro lado, existe o centro praquilo que você faz. No meu caso, a principal história pra mim é cantar maracatu, ciranda. Então, o centro é aqui.

Em São Paulo, a apresentadora mostra que, ao mesmo tempo, São Paulo é centro e periferia.

Regina Casé (no palco montado em Heliópolis – São Paulo): São Paulo é maior cidade da América Latina. São Paulo é a maior periferia do Brasil. São muitas periferias numa só.

Centro, se levarmos em consideração o fato de ser a maior cidade da América Latina, e periferia quando Regina Casé destaca o fato de ser o lugar que concentra o maior número de favelas.

Em Belém, a apresentadora ressalta o fato de a cidade ter difundido para todo país o tecnobrega.

Regina Casé (no palco em Belém): A periferia de Belém, com as festas de aparelhagem e o brega paraense, inventou uma nova cultura usando tecnologia de ponta. O que há de mais moderno. E, hoje, essa cultura periférica tomou conta de todos os centros do país com o grupo mais popular do Brasil a banda Calypso.

Na gravação em Salvador, Regina mostra como a questão de etnia também frágil.

Regina Casé (durante conversa com crianças da comunidade Curuzu): Você é o quê?
Menino: Eu sou negro.
Regina Casé: É mesmo? E eu?
Menino: Negra.
Regina Casé: Você queria ser mais preto?
Menino: A minha cor tá boa.
Menina: Eu queria ser mais negra.
Regina Casé: Quem você acha que é branco?
Menino: É, por exemplo, aqueles que vêm dos Estados Unidos, dos olhos verdes, azul. Assim mesmo pra mim é branco.

As crianças ajudam a compor o discurso do que é ser branco e o que não é. A questão de etnia é bastante forte na análise da relação centro e periferia.

Ao longo da produção muitos outros exemplos ajudam a compor esses conceitos. O próprio mote do programa (2006) "Se você pensa que periferia é quem tá por fora. Periferia tá por dentro. Periferia é maioria e aqui é a Central da Periferia" representa uma tentativa de desestabilizar o dualismo centro/periferia, mostrando-se contra-hegemônico dentro da Rede Globo e sua programação de novelas e telejornais predominantemente hegemônicos. As imagens do trecho seguinte contribuem para a discussão do centro/periferia, quando se dirige ao palco e deriva para a plateia.

Regina Casé: Aqui ôôô (a câmera mostra o palco)... Não, aqui embaixo (a câmera mostra a multidão na frente do palco)... ÔÔÔ. Oi! Eu tô aqui embaixo. Eu tô aqui embaixo no meio do povo.

Discursivamente, ainda há o curioso uso da palavra *povo* como sinônimo de *periferia*. Há situações em que a palavra *povo* tem outro

significado, mas, precisamente nesse contexto, a palavra se equivale à *periferia*. Essa interpretação é possível por conta do próprio jogo da língua, do movimento dos sentidos e do contexto de produção do discurso, um programa que aborda a cultura da periferia. A língua não está ligada a um sistema abstrato, mas ao mundo,

> "com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada sociedade" (ORLANDI, 2005, p. 16).

A língua não se fecha nela mesma, mas com o discurso. Para entender melhor esse fenômeno, vamos discutir as várias formas de se nomear a periferia.

Se há indefinição no que é centro e periferia, também há na nomeação dos locais onde a população menos favorecida vive. O programa leva, ainda que rapidamente, essa discussão tão característica da cultura periférica para a tela. Isso pode ser visto durante um diálogo da apresentadora com o cantor Dedesso da banda recifense *Vício Louco* sobre a música brega na periferia:

Regina Casé: Por que você acha que a periferia gosta tanto de brega, garoto?
Dedesso: Porque eu acho, acho não, tenho certeza de que o brega veio da periferia e a gente canta da periferia para periferia, não é isso? Que aqui chamamos de favela.
Regina Casé: é no Rio de Janeiro, na minha terra, também é favela.

Aqui, percebemos o uso de duas palavras para designar o mesmo agrupamento humano. Sabemos que as palavras não têm sentido nelas mesmas, mas derivam da ideologia.

> Uma mesma palavra, na mesma língua, significa diferentemente, dependendo da posição do sujeito e da inscrição do que diz em uma ou outra formação discursiva (ORLANDI, 2005, p.60).

No *Central da Periferia*, ainda que em um momento muito rápido, são ventiladas possibilidades de designar um mesmo espaço social. Há quem considere o termo favela pejorativo e os termos comunidades, geral ou periferia valorativos. Outros consideram o uso de todos os termos

adequado. A Central Única das Favelas (Cufa) opta por registrar essa região urbana como favela, já em textos jornalísticos não é considerado de bom tom usar o termo favela, muitos jornalistas preferem chamá-la de periferia ou comunidade, por considerar tais termos politicamente corretos. O programa não defende bandeira de como essas localidades devam ser nomeadas apenas ressalta que não há problema nos vários registros. Essas opções de registro revelam formações ideológicas (FI) diferentes. Considerando-se a linguagem, ao mesmo tempo, individual e social, física, fisiológica e psíquica, é no nível do discurso, segundo Fiorin (1997), que se podem estudar coerções sociais que determinam a linguagem.

> Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma determinada classe tem do mundo. (FIORIN, 1997, p. 32).

E continua:

> Como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não-verbal, essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem. Por isso, a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo. Essa formação discursiva é ensinada a cada um dos membros de uma sociedade ao longo do processo de aprendizagem lingüística. É com essa formação discursiva assimilada que o homem constrói seus discursos, que ele reage lingüisticamente aos acontecimentos. (FIORIN, 1997, p.32)

O discurso é uma arena de conflitos e um palco de acordos, quando convém, a imprensa chama as periferias de favela, principalmente ao tentar criminalizar os moradores dessas regiões. Já quando se quer mostrar a produção cultural dessa mesma comunidade, ela passa a ser chamada de periferia. Dedesso, como legítimo representante desses espaços, em um momento de estranhamento adverte que na cidade dele, o Recife, não se chama periferia, e sim favela. Talvez por ter assimilado o discurso midiático recifense que majoritariamente registra o termo favela ou porque para ele não há preconceito algum em se chamar a periferia dessa forma.

O *Central da Periferia* também tem a preocupação de mostrar que embora esteja falando de uma localidade específica, essa região tem uma

pluralidade de manifestações culturais. O programa mostra aos espectadores que a periferia não é homogênea. Dentro dela, existem várias formações ideológicas vinculadas a formações discursivas (FD) diferentes. É importante ressaltar o caráter heterogêneo de uma FD.

> [...] uma FD é heterogênea a ela mesma: o fechamento de uma FD é fundamentalmente instável, ela não consiste em um limite traçado de uma vez por todas, separando um interior de um exterior, mas se inscreve entre diversas FDs como fronteira que se move em função dos interesses da luta ideológica (COURTINE, 1981, p.4).

O confronto de FDs, também vinculado à ideia de diversidade nos Estudos Culturais, é constante no programa:

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife com o cantor de brega Dedesso e o rapper Zé Brown): o Dedesso e o Zé Brown. Eles são os dois da periferia. Eles são da periferia e fazem música para a periferia, mas vocês já repararam como a música dos dois é completamente diferente? Às vezes, eu acho até que elas são contraditórias, né não Zé? As músicas do Faces do Subúrbio são músicas que querem conscientizar, denunciar os problemas da periferia.

Música do Faces do Subúrbio: Mais sério do que você imagina (Zé Brown)

Regina Casé: Já o Vício Louco. O Vício Louco faz música para a periferia se divertir como, por exemplo, o seu novo sucesso o Pica Pau.

Música de Dedesso do Vício Louco: Pica Pau (Elvis Pires e Rodrigo Mei).

Regina Casé: o Dedesso e o Zé Brown, os dois nasceram em lugares muito parecidos. E como é que eles foram parar em lugares tão diferentes?

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia*, montado em Heliópolis, em São Paulo)**:** Já que aqui, em Heliópolis, tem muita gente que gosta de samba e tem muita gente que gosta de rap, vamos embora juntar os dois. Do meu lado esquerdo, vindo daqui mesmo de Heliópolis, Rappin Hood. Agora do meu lado direito, pesando duas toneladas de samba, o fantástico, o extraordinário Exaltasamba.

Para reforçar as diferenças e semelhanças existentes entre FDs, Regina Casé explora as contradições entre elas:

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado em Heliópolis, em São Paulo)**:** Quais as semelhanças do rap e do samba aqui em São Paulo.
Péricles: Mostrar que existe uma saída, que a vida não é só essa porcaria que a gente vê todo dia na televisão. Tem coisas boas sim.
Regina Casé: Quem trouxe o tema da favela para a música da favela foi o samba, mas isso há cem anos atrás. Só que agora o samba de São Paulo trouxe o sintetizador, trouxe o baixo elétrico e trouxe também outros temas diferentes.

Regina Casé (em uma entrevista com Redson integrante da banda punk Cólera): Capão Redondo, terra de punk e terra de hiphop. Qual é a diferença, o que é que tem de parecido o hiphop com o punk? E o que é que tem de diferente o hiphop com o punk?
Redson: O que tem parecido é que os dois protestam. Os dois focam a necessidade de mudança.
Regina Casé: você acha que a diferença é só o ritmo e a maneira...
Redson: É o ritmo e o que é legal de ver...
Regina Casé: Apesar de o som ser totalmente diferente, você sente que você abriu as portas para chegar os Racionais...
Redson: Sem dúvida.
Regina Casé: E eles reconhecem isso?
Redson: Sim. Reconhecem
Regina Casé: Se você tivesse que resumir a ideologia, a filosofia punk...
Redson: O punk diz que é pra fazer você mesmo. Não fique calado. Não fique com a sua indignação engolida.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* conversando com o rapper Rappin Hood): Quais são as diferenças do rap do samba pra você, Rappin?
Rappin Hood: Eu, pra mim, as diferenças do samba e do rap é mais a batida, mas eles são primos, irmãos... da mesma água... O rap, o samba, o reggae é tudo a mesma coisa.
Regina Casé: Em homenagem a todos os brasileiros que têm saído do lugar que nasceu para fazer a vida fora, a nossa sinfônica Heliópolis vai tocar com nosso Rappin Hood e com Jair Rodrigues. Rappin Hood e Jair Rodrigues

Adequadamente, Regina avalia os conflitos existentes entre uma formação e outra:

Regina Casé (na comunidade de Campo Grande, no Recife, com o cantor de brega Dedesso): O pessoal do hip hop não tem preconceito com o brega? Fala sério.
Dedesso: Acho que não. O brega não tem com eles não.
Regina Casé: Não. O brega não tem com eles, mas eles com a música brega, não têm?
Dedesso: Um pouquinho.

E confessa que respeita as duas FDs:

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife com o cantor de brega Dedesso e o rapper Zé Brown)**:** Agora eu vou dar um papo reto. Eu vou confessar uma coisa para vocês. Eu gosto das duas músicas. Eu gosto de brega, eu gosto de hip hop. Eu sei que eles têm ideologias completamente diferentes. Talvez até inconciliáveis e eu não tô aqui para tentar fazer as pazes entre os dois. Até porque não precisa. Está tudo na paz. É ou não é?
Zé Brown: Tá na paz.
Regina Casé: O que acontece é que o brega quer fazer o carnaval agora e o hiphop, o hiphop quer mudar o mundo agora. E eu acho que as duas coisas são necessárias fazer o carnaval agora e mudar o mundo o mais rápido possível. Eu queria não ter que escolher entre uma coisa e outra. Eu queria fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Agora.

Faces do subúrbio e Vício Louco cantam.

O *Central* também mostra que periferia não é uma questão geográfica ou de poder aquisitivo e afirma que ela está mais relacionada a um jeito de ser, de se comportar. De acordo com Woodward (2001), as identidades são marcadas pela diferença. Para existir, elas dependem de algo fora delas e não tem a ver com sexo, nacionalidade, mas é móvel como o comportamento, que é bem mais suscetível a mudanças e transformações.

Regina Casé (durante matéria com Sílvio Meira no Cesar - Recife): Então, esse aqui é o cientista chefe do Cesar, que é o Sílvio Meira, e o Recife virou por causa disso a referência para games de celular, para, enfim, sistemas dos mais avançados. E tudo isso é feito aqui na periferia do Brasil. Depois de ter estudado na Inglaterra, depois de ter ficado do jeito que você ficou, você poderia dar aula ou podia estar ganhando muito dinheiro em outro lugar. Por que você insistiu no Recife?
Sílvio Meira: A gente chegou a ter três quartos, setenta porcento, de toda base da Universidade Federal de Pernambuco, indo embora do Recife porque as oportunidades de trabalho aqui não eram tão sofisticadas quanto eles esperavam que fossem. O Cesar é um mecanismo para intervir no mercado, para criar um novo tipo de oportunidade, de desenvolvimento humano, empresarial, econômico e social.
Regina Casé: Isso você via que quando tinha um cara legal ele ia embora, não é isso? Então chega disso. Você foi o primeiro a dar exemplo né?
Sílvio Meira: Eu em particular escolhi o Recife, porque, de mais de uma forma, eu acho que a periferia é muito melhor do que o centro.

Nesse exemplo, Sílvio Meira, que teve oportunidades de viver e áreas consideradas centrais, decidiu trabalhar na periferia. No próximo tópico, vamos entender como os veículos de comunicação construíram um discurso em que as favelas não são prioridade temática.

5.2.2. Crítica à grande mídia

Essa estratégia está bastante relacionada ao procedimento do projeto estético de autorreferencialidade. No episódio do Recife e em Belém, essas marcas são bastante fortes.

Regina Casé (junto com o público no *Central da Periferia* do Recife): sabe por que eu tô aqui? É porque esse lugar nunca aparece direito na televisão.

Em São Paulo, como vimos em um exemplo já citado anteriormente, a apresentadora critica a mídia de maneira geral.

Regina Casé (passagem final da apresentadora no programa): Tomara que um dia, não só os racionais MCs, não só o Mano Brown, mas toda periferia possa confiar na televisão, confiar na imprensa, confiar na mídia para que um moleque do Acre e um moleque do Rio Grande do Sul possam ver como é a vida aqui. Mano, tá suave.

Numa demonstração clara de como muitas pessoas nas favelas identificam uma representação negativa e não confiam na mídia. Em Belém, Regina critica a cultura oficia como podemos ver no exemplo seguinte também já citado em outro momento.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* em Belém): Até hoje, quando se fala na Amazônia, muita gente acha que aqui, aqui só tem floresta. Aqui só tem cobra... Pra falar a verdade a Amazônia sempre foi considerada a grande periferia desconhecida do brasil. Nesses quinhentos anos, a cultura oficial fez questão de ignorar que a metade do território nacional está na Amazônia. Mesmo assim, com essa força, parecia que essa floresta era um deserto cultural. Ainda bem que essa imagem tá mudando. O Brasil ainda vai ter orgulho de ser um país amazônico. E é por isso que a Central da Periferia está hoje aqui em Belém do Pará. Vamos mostrar pro Brasil a cara moderna da periferia da Amazônia. Belém é hoje a central de todas as periferias amazônicas, exportando cultura para todo o Brasil e para o mundo.

Na Bahia, Regina Casé critica o fato dos veículos de comunicação não darem visibilidade as produções musicais nascidas nas favelas e, só depois de ganharem forte apelo popular, os *media* abrirem espaço para esses ritmos musicais.

Regina Casé (Salvador): A Bahia sempre vem com tanta novidade que a coitadinha da indústria fonográfica do Rio e de São Paulo corria atrás, chegava atrasado, mas até acompanhava, mas isso até assim É o tchan, Harmonia do Samba, mas eu vou te falar uma coisa, agora, com a quebradeira, a música baiana voltou novamente a ser totalmente independente. Não adianta correr atrás que não chega não, quer ver? Alguém aí tá nervoso? Tá vendo aí. Tá nervoso é o maior sucesso do saravada, que fez esse sucesso todo independente sem gravadora, só na base do camelô e da carrocinha.

Sem espaço adequado nos veículos tradicionais, as favelas se veem obrigadas a buscar novas formas para se comunicar. E o *Central* mostra para os telespectadores os mais variados e, às vezes, irreverentes meios usados nesse processo de divulgação. É uma espécie de justificativa para os

fenômenos populares alcançarem multidões sem ter aparecido nos grandes veículos. Ao mencionar essa nova forma de se comunicar, o programa revela uma indústria paralela. "A periferia não precisa mais do centro para se comunicar", diagnostica Regina Casé. Mais uma vez, o programa mostra que a população moradora dos subúrbios brasileiros desenvolve mundos paralelos e desestabiliza o centro. No entanto, sabemos que não é bem assim. Ao mesmo tempo em que surgem indústrias de entretenimento paralelas, o discurso hegemônico continua sendo referência para os meios de comunicação não-hegemônicos.

Regina Casé (Bairro do Campo Grande/Recife conversando com o cantor Dedesso, da banda Vício Louco sobre o mercado de trabalho do brega): Mas cara como é que você não ganha grana com tanto fã?
Dedesso: Porque a gente faz show normalmente aqui muito barato.
Regina Casé: Quanto é o ingresso?
Dedesso: No máximo cinco reais.
Regina Casé: E o CD?
Dedesso: Cinco reais também.
Regina casé: Vende só no baile?
Dedesso: No show.
Regina Casé: Não vende em loja?
Dedesso: Não.
Regina Casé: E não vende nesses carrinhos.
Dedesso: Vende. A galera faz o piratão e vende. Galera que quer piratear aí, massa, pode piratear mesmo.
Regina Casé: Você não esquenta com isso?
Dedesso: Não. A gente é independente mesmo. Na verdade, aqui em Pernambuco, quem divulga a gente é a pirataria e os DJs.
Regina Casé: Então, você é a favor da pirataria?
Dedesso: Vamos dizer que eu sou.

Uma das alternativas encontradas pelas favelas é a pirataria, alternativa explorada na sonora com o cantor recifense de brega Dedesso. Em São Paulo, integrantes de um grupo de pagode revelam outras formas:

Leiz (cantor de pagode explicando sobre o cenário musical paulistano): Os grupos que estão tocando na noite, que são os grupos que fazem o sucesso de todo artista, compram o nosso CD ou baixam da internet e acabam tocando a nossa música e a nossa música vira sucesso na noite e não muito na rádio, entendeu?
Tiagão (também cantor): De Curitiba até o final do Rio Grande do Sul, graças a Deus, nós somos assim sucesso absoluto. Isso também aconteceu em Recife, nós fomos ao Recife. Até mesmo no Rio.
Leiz: A gente é um grupo que não tem gravadora e a gente mais ou menos gira o nosso trabalho. A gente acabou de fazer um CD independente. Graças a Deus. Já vendemos quase vinte mil cópias.

No programa gravado em Belém do Pará, assistimos ao nascimento de indústrias de entretenimento popular que produzem os maiores sucessos musicais das ruas sem depender de gravadoras ou grandes mídias. Esse episódio é marcado pela apresentação das aparelhagens e publicidades, as rádios-postes existentes na região. O programa celebra a democratização da tecnologia, que tem alcançado periferias de diferentes regiões.

Chimbinha (integrante da banda Calypso): As gravadoras esqueceram o artista do Norte e do Nordeste. Nós mesmos começamos a investir na gente. Então, eu, nós juntamos um dinheirinho, mandamos buscar mil cópias de CDs, desse primeiro disco nosso que se transformou em quinhentas mil cópias do primeiro disco.
Regina Casé: A grande novidade do que aconteceu, não importa o nome da música paraense, é que ela foi produzida na periferia. Ela criou uma indústria paralela sem depender do centro, das grandes gravadoras, da mídia nacional.
Chimbinha: Porque além da Calypso, já estouraram vários artistas assim. E eu aconselho pra quem quiser fazer sucesso. Quem quiser trabalhar, gravar, não espere por gravadora, não espere por mim, não espere pela Regina. Espere só em você mesmo, pelo seu talento e corra.

Gabi (famosa cantora do tecnobrega paraense): As aparelhagens, elas divulgam as nossas músicas sem cobrar nenhum tostão e esse povão todo passa a conhecer o nosso trabalho através das aparelhagens, maior veículo de massa do país.

Seja por internet, seja pelo mercado informal, as favelas conquistam o seu espaço de uma maneira bastante peculiar. Os blocos hegemônicos acreditam que as manifestações culturais só são sucessos quando estão submetidas à ótica das grandes corporações. Como vimos, as favelas despertam multidões usando outras formas de comunicação e superam a ideia de que as coisas só existem se passam na TV Globo. Muitos fenômenos musicais ganham as ruas e não chegam à tela global. O *Central da Periferia* é um exemplo de que a emissora teve de correr atrás para mostrar uma cultura que já fazia parte do dia a dia de muitas pessoas.

Outro destaque de recorrência enunciativa para as favelas é o fato de haver comunicação entre as periferias de lugares diferentes. É o fenômeno da globalização, como explicam os Estudos Culturais, levando velhas estruturas do estado e comunidades a entrarem em colapso, cedendo lugar a uma crescente "transnacionalização da vida econômica e cultural" (Woodward, 2000).

Regina Casé (Recife): Essa banda que a gente vai ouvir agora a aparelhagem é uma homenagem às aparelhagens de Belém do Pará. E a conexão da periferia não pára, tem os metais da orquestra popular da Bomba do Hemetério, que é uma outra periferia aqui do Recife. Tem funk da periferia carioca.

Regina Casé (São Paulo): As periferias conversam. As periferias se comunicam. As periferias batem um papo. As periferias não precisam mais de centro. Vou te dar um exemplo. Diretamente do botequim de seu Chicão, zona norte de São Paulo, onde o bicho pega, o couro come, o samba é muito bom, a turma do pagode.

Regina Casé (conversando, em São Paulo, com Max, do grupo DMN, *expert* em periferias paulistanas): A gente viu várias diferenças em várias periferias. Agora o que é que todas elas têm de igual?
Max: De igual? Que ninguém mais precisa sobreviver simplesmente só do centro.
Regina Casé: Isso tá acontecendo no Brasil todo?
Max: Tá acabando aquele lance de eixo Rio-São Paulo, Rio-São Paulo. Você começa a ver as coisas acontecerem na periferia. Tem rap acontecendo no Acre, tem rap acontecendo em Porto Alegre.
Regina Casé: Agora o mais legal que tá acontecendo é a periferia de São Paulo se comunicando com a periferia de Belém do Pará. Periferia de Salvador se comunicando com a periferia do Rio.

Regina Casé (Belém): Todo mundo sabe que a guitarra é o principal instrumento do brega,é ou não é? E essa guitarrinha de brega lembra a guitarra do quê? Da jovem guarda. Por isso, para completar essa história, a história do brega, sabe quem eu resolvi chamar? Um cara lá do Rio de Janeiro que foi um dos principais guitarristas da jovem guarda. Olha, eu acho que sem ele o brega nunca ia ter existido no Brasil. Muita gente que tá aí, só nasceu porque o pai e a mãe namoraram ouvindo a guitarra do Renato, do Renato e seus blue caps. Olha só. A música dele também era música da periferia, da periferia do Rio de Janeiro. E quando eu falo periferia, é periferia mesmo. Esse cara aqui é de Piedade. No começo da jovem guarda, todo mundo tinha preconceito igual tem numa música agora. E a jovem guarda era parecidíssima com o brega. O Roberto Carlos gravava várias músicas que se você ouvisse hoje era igualzinho a banda Calypso. Era ou não era?

Nos dois trechos seguintes, percebemos a ferramenta da produção do programa para colocar moradores da periferia para cantarolar letras de músicas de outros lugares:

Regina Casé (em matéria, do programa gravado em São Paulo, sobre a comunicação entre as periferias): Que tipo de música você gosta?
Moradora: Forró. Rap. Funk. Tudo
Regina Casé (cantando)**:** Piririm piririm piririm
Moradores: Alguém ligou pra mim.
Regina Casé: Piririm piririm piririm
Moradores: Alguém ligou pra mim.
Regina Casé: Quem é? Sou eu bola de fogo e o calor tá de matar.
Moradores completam a música...
Regina Casé: Vai me enterrar na areia?
Moradores: Não, não, vou atolar.
Regina Casé: Vai me enterrar na areia?
Moradores: Não, não, vou atolar.
Regina Casé: Tô ficando atoladinha...
Moradores: Calma, calma, atoladinha.
Regina Casé: Tô calma agora. Esse é primeiro musical de uma laje para outra.

Regina Casé (com crianças em um terreiro de Salvador): Glamurosa, rainha do funk, poderosa, olhar de diamante, nos envolve nos passinhos e agita o salão, balança gostoso requebrando até o chão... Piririm piririm piririm, alguém ligou pra mim. Quem é? Sou eu bola de fogo e o calor tá de matar... Vai me enterrar na areia? Agora eu quero saber os pagodes, os sambas que estão rolando na Bahia?

Menino: não me chame não, viu. Não me chame não que eu vou.

Os trechos seguintes mostram que as favelas influenciam e, também, são influenciadas por periferias de outros países:

Regina Casé (em São Paulo conversando com jovens adeptos da cultura low rider, típica da periferia mexicana: Essa galera aqui é do Capão, uma área próxima). Sabe de onde vem isso? Do México. Como é que vocês descobriram a cultura low rider.
Porcão: A gente já vinha conhecendo de clip e tal e a gente foi desenvolvendo a gente mesmo clip.
Regina Casé: Eu já vi isso no México e tudo. Tem a Nossa Senhora de Guadalupe. Que é que é a cultura low rider?
Paulo: A cultura low rider surgiu na década de cinquenta, não é? Como uma forma de expressar a ligação dos latinos contra o preconceito e usando como ícone, como objeto de ostentação dos americanos, usando carros.
Regina Casé: Já tem Nossa Senhora Aparecida adaptada...

Regina Casé (Belém, conversando com o DJ Iran): É o cybertecnobrega, mas a mistura que eu achei mais interessante foi a mistura que o DJ Iran fez com o MC Leléo. Lá de Macapá, o que tá bombando agora lá em Macapá e no Amapá sabe o que é que é? Na periferia do Amapá? É o raggá. Raggá é aquele reggae eletrônico que faz sucesso na periferia da Jamaica. Então o MC Leléo e o DJ Iran vão apresentar para vocês todos o cyber-raggá.

Por meio da estratégia discursiva de mostrar o intercâmbio cultural entre periferias, o programa quis passar para o telespectador mais um exemplo do modo de difusão da vida nas favelas. Os exemplos anteriores também apontam para o movimento social da periferia como moda.

A periferia, como vimos, desenvolveu mecanismos de funcionamento paralelos à grande mídia, mas, por outro lado, ela reproduz padrões da Indústria Cultural, como o culto a celebridades.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife)**:** Você que não é pernambucano, não tem a menor ideia, mas eles vão adivinhar em um segundo, quer ver? Ela acabou de ganhar neném. Olha só que loucura. O nome da filha dela é Bianca Lauren. Vocês ainda não adivinharam quem é? Eles já sabem, tá vendo? Ó, pela primeira vez depois de dar à luz. Ainda com os pontos da cesariana. Ainda amarrada numa cinta. A louca. A maluca. A maravilhosa. Michelle Melo.

A apresentadora Regina Casé recorre à estratégia de mostrar a periferia *fashion* e pop. Para isso, ela traz à tona o fato corriqueiro em nosso país de pessoas de classe baixa gostar de dar nomes estrangeiros a

seus filhos. Essa atitude parece partir do pressuposto de que aquilo que vem "de fora" é melhor. Os nomes da cantora e da filha revelam isso. Esse ponto merece destaque pelo fato da apresentadora despertar a atenção do público para o nome Bianca Lauren, filha de Michelle Melo. E nada mais apropriado para caracterizar este "de fora" como sendo algo supostamente melhor do que a imagem dos Estados Unidos, considerado por muitos ícone do maior império capitalista mundial. Casé então diz:

Regina Casé (a apresentadora dando sugestão a Michele Melo para fazer a mesma coisa): Ave Maria. Tem de ter uma entrada mais triunfal. Eu fui num show da Beyoncé nos Estados Unidos, negona. Ela vem carregada.

E, na sequência, Michelle Melo sobe ao palco carregada por seus bailarinos como a cantora americana Beyoncé. Regina Casé também explora a mistura de elementos de várias culturas na apresentação da cantora Michelle Melo, que se veste como dançarina de tecnobrega, traz na letra da música um pouco da história de Sheeva, típica personalidade da cultura indiana, e é conhecida como a Madonna do Nordeste.

Esse título, dado a Michele Mello, já sugere a influência da cultura das celebridades na periferia, porque a sensação de pertencimento ao mundo de glamour dos famosos satisfaz a necessidade de projeção da população 'comum'.

Michelle Melo (durante matéria realizada por Regina Casé para mostrar o mercado de trabalho do brega no Recife): Nós trocamos de roupa de sete a oito vezes em cada show.
Cassiano: Isso aqui é um macaquinho basiquérrimo.
Regina Casé: Basiquérrimo realmente.
Cassiano: Dá pra ir na padaria comprar pão.
Regina Casé: E esse aqui é uma loucura. Eu fico louca com isso na rua. É um lado tem manga comprida do outro lado não tem nada, né?
Cassiano: Isso aqui é um bloco romântico. É uma coisa meio espanhola misturada com Xuxa na Lua de Cristal, não sei se você já viu esse filme.
Regina Casé: Espanhola com Xuxa na Lua de Cristal.
Cassiano: Exatamente. Aí vai misturando tudo. Aquele liquidificador.
Regina Casé: Fruto da sua mente?
Cassiano: Assim, o forte das minhas roupas é brilho. Eu gosto de brilho, de exagero. A cantora tem de subir no palco querendo incomodar até a Xuxa. Porque quando a Xuxa vem se incomodar com alguma coisa, imagina, tem de tá realmente fechando, parando de graça.

Em Belém, há um exemplo semelhante.

Regina Casé (na casa da cantora paraense de tecnobrega Gabi)**:** Você se sente uma estrela da periferia?
Gabi: Ai, sem dúvida. As pessoas falam "Ah, a Gabi é a nossa Regina Casé paraense" e eu vou pro meio do povão e eu me meto no meio do povão. Eu sou povão também e o povão é que é a saída.
Regina Casé: o que é que muito importante pro show de tecnobrega?
Gabi: E no princípio eu comecei a usar essa coisa de brilho e paetês porque eu cantava com roupas normais e as pessoas não olhavam pra mim e eu queria que as pessoas me olhassem, prestassem atenção em mim... Gente, eu vou ter que fazer as pessoas me olharem.
Regina Casé: De onde vem a inspiração para os brilhos?
Gabi: É uma coisa que eu não sei. Às vezes, eu sonho com o figurino. Às vezes, eu acordo, eu quero fazer isso... De acordo com a música é que eu crio as minhas roupas, eu desenho...
Regina Casé: Mas você já se inspirou em novela.
Gabi: Já, em novela. Já fiz roupa pra Celebridades, Explode Coração. Já fiz roupa de época Que Rei Sou Eu, já fiz tanta coisa.

No programa gravado no Pará, a própria Regina Casé é apontada como celebridade e como personalidade que muitos ambicionam alcançar. No mesmo texto, como não poderia faltar, as novelas globais desfilam como representantes de uma velha ferramenta que promove e cria suas celebridades, por mais instantâneas que sejam.

5.2.3 Reivindicação por uma visibilidade afirmativa

Jovem 1 (Salvador)**:** Todo negão já foi abordado e já tomou picada por policial...
Jovem 2: Te dando um tapa e encosta na parede, vagabundo. Documento, pá pá pá. Te abria as pernas e escalava que nem Van Dame.
Dupla de jovens: Se for um branco, doutor, por favor, a gente tá fazendo um trabalho aqui, é pra sua proteção, é pra sua segurança. Não nos leve a mal.
Douglas Silva (ator da série Cidade dos Homens): Parei no sinal, aí tinha dois patrões, vamos dizer assim, dois carros de polícia. Aí olhei pro carro, aí os caras me olharam e mandaram parar o ônibus. Aí entrou, uns quatro, cinco policias dentro do ônibus e só vieram me revistar.

[...]

Dupla: Até provar que não, todo negro é vilão.
Jovem 3: Minha madrinha mandou eu buscar alguma coisa na mala que eu não me lembro hoje e uma menina do outro lado do prédio gritou "Carla, tem uma menina negra roubando seu carro, Carla".
Lázaro Ramos (ator): Uma vez, eu fui pegar dinheiro no meu banco, sacar e um policial veio me abordou, parou e me perguntou o que é que eu estava fazendo naquele banco. Aí, eu falei assim "como assim o que é que eu tô fazendo nesse banco. Eu tô tirando o meu dinheiro". Aí, ele falou "Ah, não, mas você está aí uma hora dessa, tipo suspeito".
Jovem 4: Você entra no supermercado, eles batem logo o walk talk e você vai sendo vigiado, onde você vai, você vai sendo vigiado.
Jovem 5: Às vezes, a gente passa na rua andando, a senhora olha pra gente assim e pega a bolsa e...

[...]

Jovem 4: Você chega num lugar pra apresentar seu currículo... É difícil.
Jovem 5: Porque, às vezes, você bota o seu currículo. O seu currículo tá lá, aí olha, pô, experiência legal, cursos, mas aí, quando você chega lá, ah não é porque já tem gente aqui, mas porque é depois quando te viu.

No trecho anterior, foram resgatados, do episódio gravado em Salvador, alguns momentos em que moradores e artistas falam sobre o preconceito que jovens pobres e negros de periferia sofrem. As favelas se tornaram para muitos brasileiros a única forma de sobrevivência. Não podemos esquecer que o processo de desenvolvimento capitalista, juntamente com sua eficiência no sentido de expansão, também provocou desalojamento e destruição social. O Estado que deveria prover essa população excluída não tem conseguido integrar esse grupo vulnerável. Para melhorar a situação da população marginalizada, foram formadas redes e organizações de cidadãos. Às várias organizações sociais, foi transferido o papel que deveria ser desempenhado pelo governo. O exemplo anterior mostra um pouco a dificuldade enfrentada pelos moradores das favelas brasileiras.

Regina Casé (no palco montado em Heliópolis – São Paulo): Eu acho que se existe gueto, é porque existe opressão, se existe gueto, é porque existe preconceito. Eu não gosto de gueto. Eu gosto de quem luta contra o gueto.

[...]

Regina Casé: Todo mundo tem de circular pelo mundo inteiro livremente.

O *Central da Periferia* não poderia deixar de mostrar para os telespectadores os projetos sociais que tentam melhorar a qualidade de vida das pessoas que moram nos subúrbios. E, por isso, o programa abre muito espaço para os movimentos sociais. No caso de Belém, o foco é mostrar as favelas da cidade como espaços tecnológicos. No episódio gravado na capital paraense, não há menção a projetos sociais. Cada projeto social mostrado no palco é seguido por uma matéria especial explicando melhor o seu funcionamento. No episódio baiano, o *Central da Periferia* se volta ainda mais para os projetos sociais que valorizam a comunidade negra e crianças que vivem nas periferias de Salvador.

Regina Casé (durante matéria no Curuzu)**:** É o Curuzu? E qual é a coisa mais importante que tem aqui no Curuzu, diz?
Menino: O Ilê Aiyê.
Regina Casé: Você é nascida aqui? Você é do Curuzu? Qual a coisa mais importante que você acha que tem aqui no Curuzu?
Daisyane: Acho que é o trabalho que o Ilê faz. Bastante importante.
Regina Casé: O que é que ele faz além de ser um bloco afro?
Daisyane: Ele educa o povo daqui da rua. Ele traz a cultura para dentro das casas das pessoas. Ele procura buscar a auto-estima de cada negro daqui da rua.

Em outro trecho, o programa explica o papel do Ilê Aiyê.

Antônio Carlos dos Santos (entrevista com o presidente do Ilê Aiyê)**:** Pro Ilê, o carnaval está se tornando uma atividade secundária, não é? Hoje, nós temos aqui a escola de educação Mãe Hilda, uma escola de educação formal, temos cursos profissionalizantes...
Regina Casé: O que mais tem pra fazer no Ilê além de tocar?
Menino: Dançar, cantar, aula de informática, aula de cidadania.
Regina Casé: Você acha que antes de existir esse negócio de ONG, o candomblé já era uma ONG?
Antônio Carlos dos Santos: Era. Acho que a grande referência de organização, de apoio à convivência vem do candomblé.

Também, no episódio, gravado na Bahia, a apresentadora esclarece a função dos terreiros.

Regina Casé (em visita a um terreiro baiano)**:** Os terreiros na Bahia sempre tiveram muitas funções além da religiosa. São escolas, hospitais, associações de moradores. Vamos explicar aonde é que a gente tá. A gente tá no Ilê Axé Ogum Afonjá. É um dos mais tradicionais e antigos terreiros de candomblé da Bahia. Antigamente, aqui era longe da cidade. Aqui era a periferia, da periferia, da periferia. Agora é uma periferia comum.

E, depois, apresenta um projeto social e uma escola que servem de modelo para construção de uma sociedade mais justa.

Regina Casé (chamando matéria sobre o projeto social Bicho da Cana): Essas meninas não estão aí à toa não. É que elas fazem parte de um projeto social muito bacana chamado Bicho da Cana, lá de Canabrava.
Neném Calabar (na matéria)**:** Aqui é o espaço cultural Bicho da Cana. Bom, nós formamos a banda Bicho da Cana, só pra fazer samba, só que as crianças juntavam muito. Nós tivemos a ideia de criar um projeto pra que botasse essas crianças a fazer samba também, a tocar o que a gente tocava. Nós temos oficinas de samba de roda, teatro e reforço escola. Muitas crianças não sabiam nem a, b, c, d. Samba com projeto social é bom demais porque você aprende e ainda dança.

Regina Casé (durante reportagem sobre uma escola-modelo da periferia baiana): Desde que a gente chegou aqui na Bahia, desde que eu comecei o programa, eu só tô mostrando que aqui é uma mistureba. Tamo junto e misturado. Na Bahia é

assim diversão, misturado com religião, com política, com educação. Todo bloco afro, todo candomblé, até o pessoal da quebradeira tem algum projeto de educação. Agora, do lado da escola será que lá nada acontece. Será que não tem um jeito da escola se aproximar dessa energia toda criativa que dá a vida para as periferias todas da cidade?
Cláudio: O objetivo principal da Heloísa sempre foi mostrar é pra comunidade para o mundo que a escola pública ela pode ser igual, ou melhor, que a escola particular.
Wesley: E ela nos fez acreditar também que nós teríamos condições de chegar lá fora no mercado de trabalho e em qualquer lugar.
Saulo: Na portaria, quando a gente entrava, já era tratado diferente... Já estávamos em outro mundo, no mundo escola... Educação... Aprender... Tantas as vezes eu a professora Heloísa reclamou da forma que o porteiro tratava os alunos não você é um educador também.
Cláudio: A minha mãe era diretora de uma escola pública aqui no bairro e ela fez questão que eu fosse estudar com a Heloísa. Você não vai estudar comigo, você vai estudar com a Heloísa.

Em São Paulo, ela mostra o objeto de inclusão social de boa parte desses projetos sociais.

Regina Casé (durante matéria em Heliópolis – São Paulo): E o que é que tem de bom aqui?
Rappin Hood: Ah tem um monte de coisa. Nós tamo chegando, por exemplo, agora, no Mec Favela. Tamo chegando perto da rádio comunitária. A biblioteca comunitária.
Regina Casé: Vem cá, Rappin, você tinha um trabalho, um projeto aqui?
Rappin Hood: Sempre vinha aí, como eu trabalhava na rádio comunitária, e tinha a maior identificação assim com a molecada.
Regina Casé: Eu achei boa essa ideia de pegar letra de rap. Era só letra sua ou você pegava outras coisas tipo racionais?
Rappin Hood: Não, não, pegava outros grupos. Os racionais pra caramba, um homem na estrada.
Jaqueline: "Na favela, não existe lei. Existe a lei do silêncio. A lei do cão. Talvez vou invadir o seu barraco. É a polícia", cantarolando. Na verdade, assim...
Regina casé: você já viveu isso?
Jaqueline: É. É muito forte isso.

[...]

Jaqueline: Nós, quando Rappin começou com esse pequeno projeto que hoje é um enorme projeto, nós tínhamos nove, oito anos, e hoje, agora, nós somos educadores desses adolescentes. Então isso é uma vitória pra nós.
Jovem (não creditado): A gente quer mais. A gente não quer só que a mídia mostre só o nosso lado ruim, entendeu? A gente quer alcançar o nosso objetivo.
Rappin Hood: A verdade é que a gente quer invadir o mercado de trabalho, quer invadir tudo. A gente quer tudo nosso. Essa é a verdade. Tudo é periferia.

A iniciativa de mostrar os projetos sociais que melhoram a qualidade de vida dos moradores de determinada comunidade contribui, como vimos anteriormente, para a vontade de verdade pela inclusão social das favelas. Há também, nesses trechos, uma clara identificação dos favelados legais.

Outro momento em que fica claro esse projeto político por outra visibilidade das favelas é quando a apresentadora, no episódio gravado em São Paulo, diz:

Regina Casé (apontando para um mapa da cidade de São Paulo)**:** Ó nós aqui outra vez, bem no centro da cidade de São Paulo. Pra chegar aqui quem mora em Brasilândia demora uma hora e meia por aí. Quem mora no Capão demora umas duas horas. Se um dia, a gente consegue levar a menina na casa da babá, a madame na casa da manicure, o garoto playboy na casa do motorista e o pai na casa do porteiro, eu acho que muda muito a vida daquela família.

No *Central*, a apresentação de projetos sociais evidencia ainda mais esse novo olhar sobre as favelas. O programa gravado no Recife causou comoção ao mostrar que o *Central da Periferia* não é apenas um musical, mas é também um espaço para denunciar injustiças sociais:

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* no Recife): Mas agora eu quero falar de um assunto muito sério. A violência contra a mulher.

O público acompanhou as histórias de várias mulheres, que subiram ao palco para protestar a violência contra as mulheres. Uma estratégia usada para aproximar os relatos do público foi o cruzamento de narrativas. O telespectador assistiu aos depoimentos enquanto as imagens se revezavam entre entrevista gravada e palco. A música, a presença de cada personagem no palco e o tratamento dado por Regina Casé ao tema contribuíram significativamente para manter o clima de emoção e protesto. Um mecanismo do programa para mostrar como as populações periféricas podem diminuir os problemas sociais dos quais são vítimas.

Depoimento Mulher 1: Pra mim é muito difícil relembrar tudo de novo.
Regina Casé: Eu sei que isso acontece em todo canto, em todas as classes sociais, acontece em todos os lugares do Brasil, mas aqui em Pernambuco a coisa é muito séria, gente. Muito séria mesmo. De dois mil e dois a dois mil e quatro, novecentas e três mulheres foram assassinadas. Quase todas pelos seus parceiros. Pelo seu amor, pelo seu marido, pelo seu amante, pelo seu namorado.
Depoimento Mulher 2: Ele me batia muito, muito, muito, muito...
Regina Casé: Só no mês de janeiro, trinta e seis mulheres foram assassinadas.
(...)
Regina Casé: Isso não mata a gente de vergonha? Não mata a gente de tristeza?
(...)
Regina Casé: O Recife e a periferia do Recife inventaram uma maneira incrível de lutar contra isso. É assim: quando uma mulher decide que ela não quer mais apanhar, sabe o que é que ela faz? Ela apita assim ó. E aí todas as minhas amigas incríveis da Cidadania Feminina vão em volta da casa dessa mulher e fazem um apitaço. Elas apitam tão alto que o cara fica com vergonha de fazer essa baixaria, essa pouca vergonha de bater na mulher dele e pára.
Regina Casé: É mulher ajudando mulher. Não é lindo isso, gente?

Em São Paulo, Regina Casé apresenta mais projetos sociais, que deixam claro como os moradores das favelas são capazes de criar iniciativas culturais que contribuem para uma visibilidade afirmativa.

Regina Casé (andando pelas ruas de Heliópolis em São Paulo)**:** E o que é que tem de bom aqui?
Rappin Hood: Ah tem um monte de coisa. Nós tamo chegando, por exemplo, agora, no Mec Favela. Tamo chegando perto da rádio comunitária. A biblioteca comunitária.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado em Heliópolis)**:** Arte não é supérfluo. É artigo de primeira necessidade para todos os seres humanos. Quem daqui já leu pelo menos um livro? Hoje, tem muitos e muitos saraus espalhados por todos os cantos da cidade, onde as pessoas têm espaço livre pra declamar os seus poemas.
Regina Casé: O sarau que inspirou todos os outros saraus periféricos foi o sarau da Cooperifa do Jardim Guarujá, criado pelos poetas Sérgio Vaz e Marco Pezão.

Regina Casé (no palco do *Central da Periferia* montado em Heliópolis)**:** Olha que orgulho para essa comunidade, que orgulho para essa periferia... Vamos ouvir um pedaço do Guarani de Carlos Gomes com a orquestra sinfônica Heliópolis.

Cada projeto social mostrado no palco é seguido por uma matéria especial explicando melhor o seu funcionamento. No episódio baiano, o *Central da Periferia* se volta para os projetos sociais que valorizam a comunidade negra e crianças que vivem nas periferias de Salvador.

Regina Casé (durante matéria no Curuzu)**:** É o Curuzu? E qual é a coisa mais importante que tem aqui no Curuzu, diz?

Menino: O Ilê Aiyê.
Regina Casé: Você é nascida aqui? Você é do Curuzu? Qual a coisa mais importante que você acha que tem aqui no Curuzu?
Daisyane: Acho que é o trabalho que o Ilê faz. Bastante importante.
Regina Casé: O que é que ele faz além de ser um bloco afro?
Daisyane: Ele educa o povo daqui da rua. Ele traz a cultura para dentro das casas das pessoas. Ele procura buscar a auto-estima de cada negro daqui da rua.

Antônio Carlos dos Santos (entrevista com o presidente do Ilê Ayiê)**:** Pro Ilê, o carnaval está se tornando uma atividade secundária, não é? Hoje, nós temos aqui a escola de educação Mãe Hilda, uma escola de educação formal, temos cursos profissionalizantes...
Regina Casé: O que mais tem pra fazer no Ilê além de tocar?
Menino: Dançar, cantar, aula de informática, aula de cidadania.
Regina Casé: Você acha que antes de existir esse negócio de ONG, o candomblé já era uma ONG?
Antônio Carlos dos Santos: Era. Acho que a grande referência de organização, de apoio à convivência vem do candomblé.

O projeto de visibilidade afirmativa das favelas ganha muita força com a exibição de reportagens sobre iniciativas sociais que melhoram a qualidade de vida dos moradores das periferias.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de programas do Núcleo Guel Arraes, marcado por um projeto político de visibilidade afirmativa das favelas, constitui um novo acontecimento discursivo na TV Globo. Ao explicar o significado de acontecimento discursivo, Foucault (2007b) ressalta que ele não é nem substância, nem acidente nem qualidade, nem processo e também não é imaterial. É sempre na materialidade que ele se efetiva e que é efeito. Se a tradição da história tende a dissolver acontecimentos singulares em uma continuidade, o teórico faz o acontecimento ressurgir no que ele pode ter de único e agudo e acrescenta:

> É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada (FOUCAULT, 2008, p.18-checar).

É justamente esse sentimento que os programas atravessados por uma vontade de verdade pela inclusão social das favelas nos deixam: um poder temporariamente confiscado. Esse acontecimento está, entretanto, associado a muitos outros. Se, hoje, pensar o *Central da Periferia* como um novo acontecimento discursivo nos parece repleto de sentido, uma multidão de erros lhe deu movimentos e ainda o povoou em segredo. Isso significa que, para o projeto político do trio Guel, Hermano e Regina ganhar um tom mais ideológico, foram necessárias outras referências cinematográficas, acadêmicas e até mesmo televisivas. Não é possível, no entanto, identificar com precisão a irrupção de um acontecimento verdadeiro porque, além de qualquer começo aparente, há sempre uma origem secreta e originária que jamais poderemos nos reapoderar inteiramente.

Para Foucault (2007a, p. 28), todos os começos são considerados recomeços. Não se deve mais procurar o ponto de origem absoluta, ou de revolução total, a partir do qual tudo se organiza, tudo se torna possível e necessário, tudo se extingue para recomeçar. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, na pontualidade em que aparece e na dispersão temporal que lhe permite ser

repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares. "Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância".

Ao discutirmos a inserção da favela como objeto de discurso da Rede Globo, não quisemos encontrar o programa em que tudo começou, mas desenvolver a lógica das regularidades que regem as favelas como objeto possível de discurso. Tivemos o objetivo de descobrir, dentro da ordem discursiva da Rede Globo, o regime de existência das favelas enquanto objetos discursivos. Essas respostas foram encontradas quando estabelecemos, nos dois primeiros capítulos, as condições de possibilidade para enunciação das favelas na Rede Globo e o lugar institucional em que esse acontecimento foi admissível.

O começo dessa enunciação não se deu com as produções do Núcleo Guel Arraes. As primeiras superfícies de emergência foram outros produtos da emissora que abriram espaço para essa categoria social. Personagens de novelas e humorísticos, além de reportagens jornalísticas, contribuíram para a formação desse novo objeto de discurso. A TV tem capacidade de dar visibilidade a grupos sociais e opera como uma instância de delimitação dos discursos, aprovando o que pode e o que não deve ser dito. A Globo também cria grades de especificação, que são sistemas segundo os quais as diferentes categorias sociais são separadas, opostas, associadas, reagrupadas, classificadas e derivadas, umas das outras, como objetos discursivos.

Ao longo dos anos, a elite tentou construir uma rede de invisibilidade social, na qual a vida de pessoas pobres era uma realidade que se preferia não ver. Os *media*, atendendo a essa demanda social, silenciaram. A ordem discursiva da Globo funcionou como reflexo dessa perspectiva e priorizou por muito tempo uma programação com pouca presença dos moradores desses lugares.

Anos de silêncio foram quebrados, especialmente, quando a violência urbana e os problemas que atingiam as favelas confrontaram a sociedade. A rede de invisibilidade se viu obrigada a adotar outra postura. O silêncio dos meios de comunicação já não interessava mais. Era preciso agir, mostrar as favelas como ambientes de criminalidade. A TV Globo passou a dedicar mais

espaço a reportagens sobre violência urbana, exigindo das autoridades iniciativas de combate aos crimes.

Ainda hoje, a rede de invisibilidade tenta atrair seguidores, mas tem de lidar com movimentos sociais muito fortes e com condições que levaram a enunciação das favelas em produções musicais, literárias, cinematográficas e televisivas.

De acordo com Foucault (2007a), o conjunto de relações, estabelecidas entre instâncias de emergência, de delimitação e de especificação, determina o regime de existência de um enunciado, mas esses critérios ainda são insuficientes. As relações de semelhança, afastamento, diferença e transformação dos discursos também são muito importantes, assim como, as associações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação.

O que o autor sugere com essa ideia é relacionar os objetos ao conjunto de regras que permite formá-los como objetos de um discurso e que constitui, assim, sua condição de aparecimento histórico. As favelas enquanto enunciados existem sob condições positivas de um conjunto de relações. A TV Globo não decidiu aleatoriamente exibir programas em que as favelas e o cotidiano dos moradores são prioridades. Para que isso se tornasse possível, uma série de regras foi necessária. As condições de possibilidades, apontadas no primeiro capítulo desta dissertação, funcionam adequadamente para ilustrar o surgimento de um novo discurso sobre as favelas. Além da atuação de movimentos pela democratização dos veículos de comunicação, do aparecimento das favelas como classe consumidora e objeto de consumo e a necessidade de adequar o Padrão Globo de Qualidade, outros fatores possibilitaram essa emergência de enunciados sobre as periferias, como os movimentos que militam pela diversidade social e até mesmo as famosas disputas pela audiência.

A escolha do Núcleo Guel Arraes como lugar de enunciação sobre as favelas está, como vimos, bastante ligada à necessidade de renovação do Padrão Globo de Qualidade e também à própria identificação do grupo com o tema. A Rede Globo aproveita essas condições para usar grupos contra-hegemônicos e assegurar seu poder, apropriando-se de um discurso que

não é originalmente dela, mas que faz parte do seu projeto de sustentação e do próprio show business que a mantém.

O *Central da Periferia*, como Arraes (2008) explicou, foi o programa em que o tom político ganhou mais espaço. As recorrências de enunciabilidade, apontadas no quarto capítulo, nos ajudam a pensar as formas de identificação que os moradores das favelas são apresentados no programa. A mídia alimenta nas pessoas o desejo de aparecer e também de definir como querem ser representados, instaurando uma forte disputa pelo controle das representações sociais. Ao preocuparem-se com as formas de representação, os sujeitos percebem as representações não como algo dado, algo peculiar a um indivíduo ou a um grupo, mas como processos de apreensão e elaboração simbólica que se exerce com e sobre a linguagem. Além disso, a preocupação com as representações mostra que os sujeitos reconhecem o poder que tais representações têm de influenciar positivamente ou negativamente suas vidas.

O projeto de visibilidade afirmativa do *Central* está muito marcado pelo discurso do favelado legal, o pobre criativo e feliz. Sem condições de assimilar as contradições existentes dentro do discurso periférico, a atração realiza, sem tanto ineditismo, já que o *Mercadão de Sucessos* havia feito antes, um recorte cultural, da vida nos subúrbios brasileiros. Ainda assim, o programa se destaca ao contradizer o estereótipo que reduz o universo das favelas à violência e às drogas. Mesmo utilizando estratégias ligadas a uma sociedade de consumo sedenta por espetacularização, que de certa forma alimenta o próprio processo de estigmatização que as populações de baixa renda sofrem, podemos dizer que a maneira como a periferia, o subalterno, aparece no *Central da Periferia* contribuiu para diversificar as formas de identificação e de construção narrativa sobre a periferia. De acordo com a professora e pesquisadora de Comunicação Bentes (2007a), o *Central* faz antropologia urbana na televisão.

A iniciativa de levar para a TV o cotidiano das favelas ganhou adeptos. Como disse Casé (2009), foi atribuída a ela, Guel e Hermano a missão de levantar bandeira por outra visibilidade. Depois disso, novelas, programas e telejornais abriram espaço para essa nova enunciação, ainda fortemente relacionada ao favelado legal. É o caso da novela *Duas Caras* (2007-2008) e os moradores da Portelinha e, no telejornalismo, os

problemas e a vida cultural e projetos sociais têm ocupado bastante tempo nos noticiários. A novela Viver a Vida (2009-2010) também ganhou uma favela como cenário, mas, nela, a referência à violência é constante.

O que falta a essas produções é permitir que as favelas falem por si mesmas, sem a necessidade de intermediários. No entanto, a posição de agenciadora de discursos faz a TV Globo não permitir a inserção de outros atores para formulação de enunciados dentro da sua ordem discursiva. Assim como ela precisou se adaptar a novas condições de consumo e visibilidade das favelas, é provável que, um dia, ela tenha que renovar sua programação e aceitar novos agentes de comunicação elaborando conteúdos para formação de novos acontecimentos discursivos com novas representações e projetos políticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIA. Produção Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. 2 DVDs (6h), son., color.

ARRAES, Guel. Guel Arraes: um depoimento autorizado. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Ed.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008, p. 283-348.

BENTES, Ivana. A periferia como convém. *Brasil de Fato*, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>. Acesso em: 2 jun. 2007a.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 242-255, 2007b. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2009.

BEZERRA, Cláudio. Programa Legal: um retorno ao mestre francês. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Ed.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008, p. 131-146.

BIAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOLAÑO, César. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). *Rede Globo*: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005, p. 19-34.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo*: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005, p. 187-203.

_____; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). *A Deusa Ferida*: por que a globo não é mais a campeã absoluta de audiencia. São Paulo: Summus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Títulos de nobreza cultural. In: o autor. *A Distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 09-62

_____. O senso da distinção. In: o autor. *A Distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 241-297

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Asdrúbal trouxe o trombone. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CASÉ, Regina. "Tenho cara de pobre". *Revista Isto É Gente*, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/318/entrevista/index.htm>. Acesso em: 2 nov. 2009.

_____. 'Vem com Tudo': Regina Casé e Estevão Ciavatta estão novamente no 'Fantástico'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jun. 2009. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2009/06/05/vem-com-tudo-regina-case-estevao-ciavatta-estao-novamente-no-fantastico-756211403.asp>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CENTRAL da Periferia. Produção Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 DVD (3h59min), son., color.

CHAVES, Sarah Nery Siqueira. *"Tenho cara de pobre"*: Regina Casé e a periferia na TV. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CIDADE dos Homens. Produção Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003. 1 DVD (2h30min), son., color.

CIDADE dos Homens. Produção Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 DVD (4h), son., color.

COURTINE J-J. Quelques problèmes théoriques et métohodologiques em analyse de discours: à propos du discours communiste adresse aux chrétiens. *Langages*, Paris: Larousse, 62, 1981, p. 4-127.

DUMARESQ, Daniela. *Quando um Brasil sem fala se pronuncia*: uma leitura do programa de televisão Brasil Legal. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados* São Paulo: Perspectiva, 1993.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos estudos culturais*: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Ed.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008, p. 17-87.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007b.

_____. *História da Sexualidade I*: a vontade de saber. 19. Ed. São Paulo: Graal, 2009.

_____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2008.

FREIRE FILHO, João. O Debate sobre a Qualidade na televisão no Brasil: da Trama dos Discursos. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (Orgs.) *Discursos e Práticas de Qualidade a Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 78-99.

GRANDE Hermano. *Revista TRIP*, São Paulo, n. 157, 2007. Disponível em: < http://revistatrip.uol.com.br/157/negras/home.htm>. Acesso em: 16 dez. 1998.

GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e Mídia*: a cultura do espetáculo. São Carlos: Clara Luz, 2003.

HAMBURGER. Esther. Política de representação. *Contracampo*, 2003, n. 8, p.49-60.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p.73-102.

_____. A questão multicultural. In: o autor. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003a, p. 51-100.

_____. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: o autor. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003b, p. 131-159.

JAMESON, Frederic. Sobre los Estudios Culturales. In: JAMESON, Frederic e ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios Culturales*. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 1998, p.69-136.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais*? Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.9-131.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Eduspe, 2001.

KRANIAUSKAS, John. Hibridity in a Transnational Frame: Latin Americanist and Postcolonial Perspectives on Cultural Studies. In: DEL SARTO, Ana; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abril (Eds). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2004. p. 736-759

LIMA, Venício A. de. *Mídia*: Crise política e poder no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (orgs.) *Discursos e Práticas de Qualidade a Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 23-45.

MELO, Cristina V. T. de. Cidade dos Homens, a periferia no universo do visível. In: PRYSTHON, Angela (Org.). *Imagens da cidade*: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006, p.58-79.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 27 ago. 2009.

MENDONÇA, Martha. Mais uma da Regina Casé. *Época*, São Paulo, n. 411, p. 104-105, 3 abr. 2006.

MORAÑA, Mabel. The boom of the Subaltern. In: DEL SARTO, Ana; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abril (Eds). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2004. p. 643-654.

MOREIRAS, Alberto. A globalidade negativa e o regionalismo crítico. In: o autor. *A exaustão da diferença*: A política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001, p. 67-97.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*: Princípios e Procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

PRYSTHON, Angela; CARRERO, Rodrigo. Da periferia industrial à periferia fashion. *Revista Eco-Pós*, Rio Janeiro, vol.5, n. 2, p. 56-67, 2002.

_____. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. *E-Compós*, Brasília, v. 6, p. 1-14, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/73/73>. Acesso em: 1º jan. 2010.

_____. *Margens do mundo*: a periferia nas teorias do contemporâneo. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003a, Belo horizonte. Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/349.%20Acesso%20em%2014%20mar.2008/280>. Acesso em: 1º de jan. 2010.

_____. Estudos culturais: uma (in)disciplina? *Comunicação e Espaço Público*, Recife, ano 6, n. 1-2, p. 134-141, 2003b.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Estado, Televisão e "Opinião Pública": as disputas em torno do modelo de radiodifusão brasileiro. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (Orgs.). *Discursos e Práticas de Qualidade a Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008a, p. 112-131.

_____. Guel Arraes: leitura social de uma biografia. In: FIGUEIRÔA, Alexandre, FECHINE, Yvana (Ed.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008b, p. 111-126.

_____. O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FIGUEIRÔA, Alexandre, FECHINE, Yvana (Ed.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008c, p. 93-110.

SANTOS, Suzy dos; CAPPARELLI, Sérgio. Coronelismo, radiodifusão e voto: a nova face de um velho conceito. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). *Rede Globo*: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005, p. 77-101.

SIMÕES, Cassiano Ferreira; MATTOS, Fernando. Elementos histórico-regulatórios da televisão brasileira. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). *Rede Globo*: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005, p. 35-55.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUTO MAIOR, Marcel. *Almanaque TV Globo*. São Paulo: Globo, 2006.

VIANNA, Hermano. *Manifesto de Hermano Vianna*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/imprime_blogs/manifesto-de-Hermano-vianna>. Acesso em: 19 mar. 2006.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. *Revista Plural*, São Paulo, n. 6.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica cultural do capitalismo multinacional. In: DUNKER, Christian; PRADO, José Luiz Aidar (Orgs.). *Žižek Crítico*: Política e Psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker, 2004, p. 11-45.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo