

**“Um por todos e todos por um”:
a oferta midiática da cultura-produto de periferia nas séries
do projeto Central da Periferia**

***“One for all and all for one”:
the media offer periphery culture-product in the series
of Central da Periferia project***

Guaciara Barbosa de FREITAS¹

Resumo

Analisamos as séries não ficcionais do projeto *Central da Periferia* exibidas na TV Globo entre os anos de 2006 e 2008. Em nosso percurso metodológico consideramos o projeto como um todo e os diversos aspectos constituidores da dimensão produtiva televisiva, relacionando-a com aspectos econômicos e contextos socioculturais. Argumentamos sobre aspectos singulares na construção da narrativa, tanto na dimensão textual do argumento fundador, quanto no arranjo dos demais elementos constituidores do produto audiovisual. Reconhecemos que parte do discurso midiático necessita construir seus argumentos obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo, para que neste caso, a mídia possa ofertar seu próprio (re)significado de cultura-produto de periferia.

Palavras-chave: Séries televisivas. Periferia. TV Globo.

Abstract

We analyze the non fictional series of Central da Periferia project displayed on the TV Globo between 2006 and 2008. In our methodological approach we consider the project as a whole and the various aspects of productive dimension television, linking it to economic aspects and sociocultural contexts. We argue about singular aspects of narrative construction, both in the textual dimension of the founder argument, as in the audiovisual product design arrangements. On the other hand, we believe that part of the media discourse needs to build its arguments following specific registered with social logic of consumption, so that the media can offer their own meaning of periphery culture-product.

Keywords: Television Series. Periphery. Globo Television.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação. Pós-Doutoranda Capes/PNPD. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará.
E-mail: guacifreitas@yahoo.com.br

Introdução

Inicialmente planejada para ser uma série não ficcional de quatro programas com uma hora de duração, *Central da Periferia* tornou-se um projeto que ampliou sua permanência na grade de programação da TV Globo e a possibilidade de engajamento esportivo ao ser desdobrado em outras séries curtas, inseridas por temporadas como quadros da chamada revista eletrônico dominical da emissora, *Fantástico*. Realizadas em parceria entre a TV Globo, através do Núcleo de Produção Guel Arraes, e a empresa de audiovisual Pindorama Filmes, pertencente à atriz Regina Casé e a seu marido, o cineasta Estevão Ciavatta, as produções foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, de setembro a dezembro de 2007 e nos meses de novembro e dezembro de 2008: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) e *Central da Periferia – Lan House* (2008).

O programa carro-chefe, *Central da Periferia* (2006), é classificado pela TV Globo como um programa de variedades. O foco era a divulgação da produção musical da periferia, do *funk* carioca ao *tecnobrega* paraense, objetivo este que se reflete no *slogan* usado na venda do DVD, lançado pela empresa Globo Marcas, com os quatro primeiros programas: “a música que você ouve”.

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

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

não foi gravado em um bairro pobre ou no subúrbio da cidade, e sim no centro histórico, às margens da baía do Guajará, onde situa-se a maior feira livre do país, o mercado do Ver-o-Peso.

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

As gravações dos shows, que atraíam públicos de milhares de pessoas, requereram ações interventoras da produção nas localidades, com apoio técnico das afiliadas da TV Globo e apoio logístico de órgãos municipais, como companhias de trânsito, das capitais brasileiras em que foram realizadas: Recife, São Paulo, Belém, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Fortaleza. Em algumas ocasiões foi necessário contratar empresas produtoras locais. Esse foi o caso de Belém, onde o contingente de pessoal disponível na emissora afiliada não era suficiente, para atender às demandas de uma produção ao vivo de grandes proporções, se considerarmos a infraestrutura mobilizada, a interferência na rotina da cidade (desvios no trânsito, por exemplo) e o público presente².

Central da Periferia tornou-se assim um produto televisivo composto por séries exibidas em horários e formatos distintos, mas com o mesmo argumento temático, fundamentado na radicalização de um posicionamento em defesa da periferia como um lugar de saberes e produções criativas. Essa concepção de valorização já vinha sendo trabalhada em experiências anteriores da emissora, como *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Na Geral* (1994), *Brasil Total* (2003) e *Mercadão de Sucessos* (2005), todas geradas no interior do Núcleo Guel Arraes (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), porém com uma abordagem focalizada na diversão, na alegria, sem assumir o tipo de posicionamento político declarado desde o primeiro episódio de

² As informações sobre o processo de produção e de gravação do programa em Belém nos foram repassadas pela jornalista Alessandra Barreto, responsável pelo Núcleo de Rede da TV Liberal, emissora paraense afiliada à Rede Globo, em entrevista para esta pesquisa. A jornalista integrou a equipe de trabalho da edição paraense de *Central da Periferia*. (BARRETO, 2008).

Central da Periferia, cujo discurso afirmativo *pro* periferia, poderia até soar dissonante em relação ao sistema midiático no qual era engendrado.

As temporadas de *Central da Periferia*, assumidas em seu caráter ideológico, reivindicavam as contribuições advindas das periferias – e, portanto, das classes subalternas – para compor de forma supostamente mais justa e ampliada o painel da cultura nacional, denunciando nesse processo o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia.

Analisamos as séries considerando o sentido político das encenações, o modo como expuseram o conflito entre distintas concepções de periferia e o modo como tais concepções ganharam expressão no estilo de construção incorporado, ora “desestabilizando” o próprio lugar de fala (a grande mídia), ora enfraquecendo suas justificativas de existência, por meio de discursos e gestos contrários aos argumentos em louvação à periferia.

Discutimos como as séries ofertam representações sobre a periferia na mídia comercial hegemônica e de que forma reverberaram questões estéticas, políticas e sociais atuais das periferias brasileiras. Destacamos que o projeto apresentou-se como uma oportunidade de exibição de um conjunto de falas dos *periféricos*, ao mesmo tempo em suas falas constitutivas diziam sobre a superação da necessidade de tais atores disporem do espaço na grande mídia, para assegurarem sua existência social e ecoarem suas reivindicações.

1 Um lugar para o *periférico* dentro do sistema Globo de Televisão e algumas considerações.

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

teledramaturgia, inclusive com a contratação de profissionais do primeiro escalão da Rede Globo, em ambos os setores.

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

Em um ambiente de instabilidades e desafios, no auge da disputa por audiência entre os programas dominicais dos apresentadores Gugu Liberato (Domingo Legal – SBT) e Fausto Silva (Domingão do Faustão – TV Globo), foi criado o Núcleo de Produção Guel Arraes, reconhecido pela crítica e por profissionais, de dentro e de fora da TV Globo como uma espécie de oásis da televisão brasileira, onde passou a existir um centro de inovação técnica (no âmbito da linguagem e da operacionalidade), de criatividade e de experimentação, a favor da geração de produtos televisivos capazes de possuir qualidade na forma e no conteúdo, sem deixar de atrair audiência.

O diferencial do Núcleo Guel Arraes decorre, entre outras razões, de uma característica inerente ao próprio diretor: a capacidade de encontrar e aglutinar pessoas oriundas de diferentes espaços criativos, em torno de um projeto comum. Desta forma atores, diretores, redatores e roteiristas que vinham desde o vídeo independente até os jornais nanicos, deram o tom do que viria ser a essência e o ritmo produtivo do núcleo.

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

Com textos de Hubert, Pedro Cardoso, André Waissman e Marcelo Tas, a colaboração de Jorge Furtado, Luís Fernando Veríssimo e Hermano Vianna, e a codireção de Belisário Franca, *Programa Legal* surgiu com um formato original na televisão, diferente de tudo o que vinha sendo feito, mesmo pela turma que se

encontrava reunida no núcleo oficialmente constituído dentro da Central Globo de Produção desde 1991. Nas palavras de Guel Arraes, o programa “era uma mistura de documentário com humor da maneira mais orgânica possível”, (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2003, p.30). Os produtores de jornalismo faziam pesquisa documental e essas informações embasavam a parte do “documentário puro” e os esquetes humorísticos, de Regina e Luiz Fernando Guimarães.

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

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

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

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

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

A Globo me chamou e propôs: “vamos fazer um programa de humor? Você sozinha”. Eu me lembro da primeira reunião com o Daniel, em que eu falei: “esse programa eu não quero fazer”. Ele perguntou: “e

qual é o programa que você quer fazer?” Falei: “um programa em que eu vá nos lugares que frequento normalmente para mostrar como as pessoas diferentes se divertem, por que quem está aqui não tem a menor ideia sobre o que está acontecendo num baile *funk*. Quem está num baile de debutantes num clube na Tijuca não tem a menor ideia sobre aquele outro mais adiante”[...]. Eu achava que podíamos misturar ficção e realidade, e que o humor não tiraria a credibilidade das matérias jornalísticas que eu faria. Eu queria estar na rua e trazer uma coisa que sempre fiz bem no teatro e achava que não havia feito na televisão, que é a *cena de plateia*. Assim como no teatro, eu sempre achei chato ficar no palco. Eu sempre chegava, dizia mais ou menos qual era o assunto da peça e ia sentar no colo das pessoas, passava a peça inteira e só subia de novo no encerramento. [...] Aquilo era a vida da gente como era no *Trate-me Leão*, como era no *Asdrúbal*³. [...] Daniel Filho falou: “bom, dá uma organizada nesse projeto”. Voltei para casa e liguei para o Hermano Vianna, meu amigo e até hoje parceiro em um monte de trabalhos: “Hermano, acho que entrei num roubada. Eu falei que tinha um programa já todo idealizado, assim, assim ... Na semana passada a gente foi a um casamento de cigano. Sabe aquele baile que a gente foi em Pilares? Você acha que daria para gravar um programa lá?” E aí começamos. Telefonei para o Guel, que sempre foi a minha ponte com a televisão, o meu intérprete. Eu sempre fui mais radical, mais intempestiva. Guel sempre fez esse papel, amorosamente, de me traduzir para a TV Globo, de me traduzir para o público, de me intermediar.[...] Então ele se juntou a mim e ao Hermano e começamos a conversar sobre o que seria o *Programa Legal*. Ele convidou o Hubert, o Cao Albuquerque para fazer o figurino, e nossa equipe ficou meio nisso: Hermano e eu, depois o Guel, o Hubert, o Cao e começamos a gravar um piloto no CCIP de Pilares, no baile *funk*. Isso foi em 1989 ou 1990, não lembro. E todo mundo dizia: “Isso nunca vai passar na televisão. Como é que vai passar na televisão um programa que não tem ninguém famoso, não tem nenhum *glamour*, todo mundo que aparece é pobre, ou nordestino, ou é pobre e preto, seus artistas não tem dentes. Isso nunca vai poder passar na televisão, quanto mais no horário nobre!”. Passou e foi ótimo (CASÉ, 2002, p. 3).

Regina não só conseguiu levar a *cena de plateia* do teatro *Asdrúbal* para dentro do Núcleo Guel Arraes como a tornou uma referência de suas produções. Também levou Hermano, o pesquisador, antropólogo, experimentador das realidades que não entravam na TV, exceto nas notícias dos telejornais. Assim, Regina Casé iniciava em *Programa Legal* uma trajetória de programas, onde ela, na condição de protagonista,

³ *Asdrúbal trouxe o Trombone* foi um grupo de teatro, classificado como “teatro besteirol”, fundando no Rio de Janeiro, em 1974, pelos então jovens atores amadores Hamilton Vaz, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas. *Asdrúbal* trouxe renovação ao cenário teatral da época, ao propor um diálogo crítico com os cânones de então, marcações cênicas reveladoras dos bastidores com a quebra da quarta parede e principalmente um humor escrachado. Em dez anos de existência o grupo teve ainda em sua formação Luiz Fernando Guimarães, Nina de Pádua, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna e Evandro Mesquita.

passou a imprimir seu modo próprio de narrar na televisão brasileira, marcado pela excelente interpretação do improviso e pela espontaneidade de sua personagem de apresentadora, mestre de cerimônia e porta-voz dos pobres.

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

Olhando as fichas técnicas dos programas criados pelo Núcleo de Produção Guel Arraes é perceptível o fato de que esse espaço criativo se configura como um ponto de encontro entre pessoas, que entram e saem do sistema através dessa porta. Assim, desde os anos 1980 encampou projetos de produtores independentes como Sandra Kogut, Marcelo Tas e Fernando Meirelles. A parceria com Fernando Meirelles, por exemplo, seria retomada na montagem de *Brasil Legal* (1994-1998). Guel experimentou no programa, formatos que mostravam o processo de produção no produto. Para isso ele optava por uma montagem expressiva, acelerada (com a superposição de múltiplas informações verbais, visuais e sonoras) e recorria à autorreferencialidade ao questionar a própria mídia televisiva.

O primeiro produto de coprodução viabilizada pelo núcleo de Guel foi o seriado *Cidade dos Homens* (2002-2005), resultado de parceria com a O2 Filmes. *Cidade dos Homens*, que já trazia uma discussão mais problematizada do universo dos jovens moradores de favela marginalizados, foi um desdobramento do episódio especial *Palace II*, exibido na série *Brava Gente Brasileira* (2000), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no livro *Cidade de Deus*, lançado por Paulo Lins em 1997. Ao longo dos três anos em que foi ao ar, o seriado teve direção e redação de roteiros, alternadas entre vários profissionais como o próprio Guel Arraes, Fernando Meirelles, Kátia Lund, Paulo Lins, Jorge Furtado e Regina Casé. Regina Casé participou na direção e no roteiro do episódio *Uólace e João Vítor*, exibido em 2002, que baseado na obra homônima de Rosa Amanda Strauz, contava as histórias de um adolescente da favela e um adolescente de classe média, que se entrecruzavam. Quatro anos depois, em

dezembro de 2006, *Minha Periferia* exibiria um episódio, no qual um adolescente morador do bairro de Botafogo ia com Regina Casé visitar a casa de outro, no morro Santa Marta.

Fazemos essa pequena retrospectiva flutuante, retomando informações quase de modo aleatório, para demonstrar como concepções anteriores vinham sendo trabalhadas com elementos temáticos, discursivos, estéticos, televisivos que parecem se materializar de maneira explícita na série *Central da Periferia*. O que indica não se tratar de um projeto de ocasião e sim decorrente de um processo gestado ao longo de duas décadas dentro do sistema produtivo.

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

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

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

Ainda que a avaliação do observador o leve a concluir que em programas televisivos desse tipo o texto seja construído em favor de uma “moral da história”, o

projeto *Central de Periferia* não corresponde integralmente aos modelos de enquadramento da mídia em relação à periferia: nos telejornais, pobre é violento, favelado é bandido; na ficção, pobre é pacífico e criativo. A contradição que gera a esquizofrenia nos discursos de TV sobre a periferia é localizada nos polos factual – ficcional. No entanto, mesmo se pensarmos em enquadramentos dessa ordem, a classificação não se realiza de forma simples ou homogênea.

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

Desse modo somos provocados a aprofundar o entendimento sobre a lógica produtiva desses programas idealizados por Hermano, Regina e Guel, levando em conta não somente a ampliação das abordagens temáticas sobre a periferia na tevê, a variação das imagens visuais e públicas de uma realidade denominada periférica, como a realização de produtos midiáticos pelos próprios “periféricos”.

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

2 Os programas, a composição e oferta de um painel periférico: considerações de encerramento

A periferia apresentada pela atriz Regina Casé emergiu diante dos telespectadores, sintonizados na tela da Globo, repleta de criatividade, alegria e

honestidade e também suscitou discussões de viés político, questionadoras inclusive da hegemonia dos grandes sistemas de comunicação. Houve também uma fase da série em que os programas se remeteram a uma espécie de consciência de classe, expressa na capacidade de mobilização daqueles que rejeitam a condição social de excluídos ou subalternos. Aliás, este foi um dos motes do projeto como um todo, abordado como o potencial transformador da sociedade. Tais características refletem a linha de concepção declarada pelos criadores da série, que, como afirmou Guel Arraes, resultou “tanto de uma postura ideológica quanto de um discurso sociológico mais assumido” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p.107).

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

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

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

Em entrevista no ano de 2007, ao cineasta Silvio Tendler, Milton Santos afirmava que ao mesmo tempo em que temos um “terceiromundismo” muito maior do que antes e apesar da globalização se converter em perversidade para a grande maioria da humanidade, vivemos “a grande novidade da nossa geração, que é a capacidade de conviver com o futuro possível”. Esse futuro possível estaria relacionado ao

atravessamento das velhas tecnologias pelas novas, que trariam consigo confluências, simultaneidades, conexões diretas ou indiretas de um país com outro.

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

Mais de um ano depois do início da veiculação dos programas temáticos sobre periferia, em maio de 2007 – por ocasião de um seminário organizado pela pesquisadora Heloísa Buarque, na cidade de Recife, para tratar sobre o mapeamento da produção artística na periferia de Pernambuco – Regina Casé reconheceu que algumas das atrações, apresentadas por ela nos programas transmitidos pela TV Globo, não a agradavam, e admitiu que várias dessas atrações já faziam parte de uma “cultura *mainstream*⁴ ou não representam os conflitos de sua comunidade” (ALMEIDA, 2007). Tal posicionamento foi reafirmado pela atriz.

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

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

⁴ A tradução literal da palavra inglesa *mainstream* é: fluxo principal, corrente principal. O termo *mainstream* associado à questão da cultura é utilizado para designar algo desenhado e comercializado pela indústria do entretenimento, destinado a cair no gosto e no consumo das massas.

trabalhos desenvolvidos na televisão, Guel Arraes e Hermano Vianna –, e a dotam de um modo próprio de (inter) agir com o outro na televisão.

Passado o programa de estreia, nos cinco episódios seguintes, *Minha Periferia* se concentrou em acompanhar celebridades em visita às suas periferias de origem, para apresentar o lugar à Regina Casé e aos telespectadores. Como detalhou Nuno Godolphim, então produtor executivo da Pindorama Filmes (em entrevista concedida para nossa pesquisa), a série de quadros, demandados pela TV Globo depois que já estava quase para estrear o programa principal, resultou de uma estratégia sugerida por Regina Casé. E o que pesou de forma determinante na definição inicial para construir uma narrativa sobre a periferia que coubesse dentro do Fantástico, foi a disponibilidade de tempo para produzir. Por essa razão todas as periferias mostradas pelos artistas nessa etapa, foram gravadas no Rio de Janeiro. Exceção feita à participação do boxeador Popó, produzida fora do Rio de Janeiro por que a equipe aproveitou a presença de Regina Casé em Salvador, durante as gravações do *Central da Periferia*.

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

Regina Casé refez com os entrevistados-anfitriões, moradores ou ex-moradores da “comunidade”⁵, os caminhos que eles costumavam fazer quando moravam na favela ou que eles continuavam a percorrer mesmo depois de serem “famosos”, em razão de terem escolhido permanecer ali. Nessas incursões, a apresentadora levou aos telespectadores outro tipo de construção sobre a vida cotidiana das favelas, periferias e subúrbios. Um cotidiano sem polícia e sem bandido, protagonistas frequentes nas

⁵ A dificuldade com o modo de nomear o lugar como “periferia” torna-se evidente durante as entrevistas, por que os entrevistados só aderem a essa denominação quando são convocados pela apresentadora a fazê-lo. Caso contrário, é mais frequente identificarem seus lugares de origem como “comunidade”. Discutimos as implicações conceituais de uma opção e de outra nos dois primeiros capítulos desta tese.

matérias jornalísticas dos telejornais, que se “enriquecem” com uma suposta expressão da realidade, obtida a partir de imagens e sons capturados em conflitos entre facções criminosas, invasões policiais, etc.

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

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

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

No projeto em que o posicionamento político-ideológico é explicitamente assumido, de forma inédita pelo núcleo, o acúmulo de experiências e experimentações do grupo, assim como o reflexo desses processos nos próprios sujeitos produtores, projeta-se na concepção das séries, destacando a influência maior de alguns legados, como o do cinema político e o do cinema etnográfico, no sentido de buscar “os invisíveis sociais”. Reconhecemos no conjunto de programas do projeto Central da Periferia, principalmente nos quadros *Minha Periferia*, marcas do legado rouchiano, como o olhar interessado pelas manifestações populares e a visibilidade positiva daqueles tradicionalmente excluídos ou degradados do sistema que se pretende hegemônico.

Considerações finais

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

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

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

No interior de *Central da Periferia* coexistiram formas distintas de compor o mosaico representativo de uma cultura de periferia. Embora, nos diversos formatos da série tenha resistido o pronunciamento em defesa do argumento gerador do projeto, de contraposição a uma visão negativa da periferia e também a uma concepção

glamourizada, a elaboração de uma narrativa que se pretendia problematizadora da realidade dos “periféricos” recorreu a estratégias diferentes nas temporadas que se sucederam. Seguidas vezes essa diferença tornou-se evidente inclusive no conjunto de programas exibidos em uma mesma temporada.

Referências

- ALMEIDA, Carol. Cultura da periferia vai ganhar mapeamento. In: **Jornal do Comércio**, Recife, 04 mai. 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias/na_midia>. Acesso em: 09 jun. 2007.
- BARRETO, Alessandra. **Produções de programas do Núcleo Guel Arraes em Belém**. Belém, [ago. 2008]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa.
- BEZERRA, Cláudio. Programa Legal: um retorno ao mestre francês. In: FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008. p. 131-146.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007; São Paulo: EDUSP, 2007.
- CASÉ, Regina. **Minha periferia**. [São Paulo], 15 out. 2007. Disponível em: <http://www.reginacase.com.br/sec_tv_list.php>. Acesso em: 18 jul. 2008. Blog: Pessoal
- FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Guel Arraes**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, ago. 2003. Relatório de Trabalho em Grupo. (Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, n. 1).
- _____. **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.
- GODOLPHIM, Nuno. **O processo de produção dos programas da série Central da Periferia**. Porto Alegre ; Rio de Janeiro, [out. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para esta pesquisa via Skype.
- MEMÓRIA GLOBO. **Central da Periferia**. [200-?]. Portal Globo – Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253057,00.html>> . Acesso em: 28 ago. 2010.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: 2008; São Paulo: Record, 2008.
- VIANNA, Hermano. **Central da Periferia** – texto de apresentação. Blog Overmundo, 16 out. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>>. Acesso em: 09 jun. 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.