

Interlocuções entre Mídia e Periferia¹

Guaciara Barbosa de Freitas²

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, Castanhal, PA

Resumo

O artigo analisa a série *Central da Periferia* (2006), exibida na TV Globo, compreendida na sua dimensão produtiva televisiva e sociocultural. Dialogam as narrativas televisivas e vozes do contexto *sociocomunicacional* da periferia a qual se referem tais narrativas. Considera-se que parte do discurso midiático constroi sua retórica obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo e dessa forma, a mídia oferta seu próprio significado de cultura-produto de periferia. Entretanto, argumenta-se que nesse processo, os *atores sociais* da periferia negociam com o sistema midiático por meio de estratégias e táticas que revelam sua “arte de fazer” produtos culturais e comunicacionais, segundo um modelo diferente do que é imposto de “cima para baixo” pela mídia comercial hegemônica.

Palavras-chave: Comunicação; Periferia; Produção/consumo cultural; Mediações.

Em uma tarde de sábado, em abril de 2006, nos surpreendemos ao ligar a televisão e nos depararmos com a imagem de Regina Casé, no meio de uma multidão. Daquele lugar, a apresentadora exclamava, para chamar a atenção da câmera: “Ei, ei! Eu tô aqui! Eu tô no meio do povo!”. Depois de ser encontrada, dirigia-se à câmera, perguntando ao telespectador: “Sabe por que é que eu tô aqui?”. Respondeu em seguida: “Por que esse lugar nunca aparece direito na televisão”.



FIGURA 01 – Cena descrita acima. Imagens: *Central da Periferia* (2006), em Recife.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Jornalista do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – Campus Castanhal. E-mail: guacifreitas@yahoo.com.br



O tom do chamamento inicial foi acentuado no decorrer do programa, que estreava na TV Globo, definindo um discurso sobre a relação entre a mídia e a periferia, que a princípio, parecia dissonante da natureza do veículo e do sistema de onde partia. Por mais de uma hora, a apresentadora fez afirmações, fundamentadas no fato da periferia não precisar mais da grande mídia para se comunicar e da periferia ter se cansado de esperar por transformações, “de fora”, que foram prometidas, mas nunca haviam chegado.

Regina assegurava ao telespectador que em virtude da comunicação estabelecida entre as periferias, numa espécie de rede paralela e independente dos grandes sistemas de comunicação comercial. Elas haviam conseguido se tornar responsáveis por lançamento de sucessos musicais, por exemplo, que driblaram o sistema da indústria cultural.

Mesmo considerando a trajetória artística e televisiva de Regina Casé e as características dos programas que ela apresenta na TV Globo – praticamente forjando sua figura midiática multifacetada, em simultaneidade com o processo de produção dos programas, que fizeram dela um tipo de apresentadora com perfil singular na TV brasileira – aquele novo produto mostrava a radicalização de um posicionamento em defesa da periferia, como um lugar de saberes e produções criativas. Essa concepção já vinha sendo trabalhada em experiências anteriores, como *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 sem assumir o tipo de posicionamento político que víamos ser declarado desde o primeiro episódio de *Central da Periferia*.

Central da Periferia, assumido em seu caráter ideológico, acionou esse sentido, ao reivindicar as contribuições advindas das periferias – e, portanto, das classes subalternas – para compor de forma supostamente mais justa e ampliada o painel da cultura nacional, denunciando nesse processo o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia.

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

O projeto resultou em produtos televisivos que abordaram o mesmo tema, apresentado em dois formatos: um quadro inserido aos domingos no *Fantástico* e um



programa gravado ao vivo, transmitido mensalmente nas tardes de sábado, que correspondeu à fusão do formato de programa de auditório, com sessões de entrevistas e apresentações musicais. Os quadros e os programas foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, de setembro a dezembro de 2007 e nos meses de novembro e dezembro de 2008: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia* (2006), *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) e *Central da Periferia – Lan House* (2008), respectivamente.

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

Analisamos *Central da Periferia* (2006), levando em consideração o sentido político de sua encenação, o modo como expôs o conflito entre distintas concepções de periferia e o modo como tais concepções ganharam expressão no estilo de construção incorporado, ora “desestabilizando” seu próprio lugar de fala (a grande mídia), ora enfraquecendo suas justificativas de existência por meio de discursos e gestos contrários aos argumentos *pro* periferia. Refletimos se a proposta televisiva contribuiu com a ampliação de representações sobre a periferia na mídia comercial hegemônica e de que forma *Central da Periferia* reverberou as questões estéticas, políticas e sociais atuais das periferias brasileiras.

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

Desde o primeiro programa, gravado no Morro da Conceição, em Recife, exibido no dia 08 de abril de 2006, o texto de abertura – dito pela apresentadora, que se encontrava “no meio do povo” – imprimia força no discurso da revolução midiática, da mudança de posição e do reconhecimento do poder do *outro*: “Se você pensa que



periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é a maioria e aqui é a *Central da Periferia!*”.

No esforço de se manter coerente com essa linha de concepção, as atrações musicais escolhidas para o *Central* em Recife, foram, predominantemente, artistas da chamada cena cultural alternativa da cidade, como Silvério Pessoa e o coletivo *Re:Combo*³ (que disponibilizava toda sua produção gratuitamente na internet, permitindo interferências dos internautas nas composições), fazendo uma mistura entre maracatu, frevo e música eletrônica.

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

Essa história de centro tem duas maneiras de olhar: uma é o centro no sentido de você atingir maior quantidade de pessoas. Nesse sentido você precisa realmente estabelecer conexões com as grandes cidades. Por outro lado, existe o centro para aquilo que você faz. No meu caso, como a principal história para mim é cantar maracatu, cantar ciranda, então o centro é aqui.

As apresentações de apelo mais popular, no sentido massivo do termo, não foram muitas, mas tiveram seu espaço na estréia de *Central*. A reação entusiasmada do público – filmado tanto na área da platéia, quanto nas lajes, nos quintais e nas calçadas das casas – evidenciava que esses artistas eram os responsáveis por atrair a multidão: o grupo *Vício Louco*, de *tecnobrega* (ritmo importado das periferias do Pará) e a cantora Michelle Mello, intérprete de *brega* e *calypso* (um gênero musical originalmente caribenho, difundido em uma adaptação brasileira pela banda paraense *Calypso*, que alcançou sucesso internacional).

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

A tentativa de construir uma referência passível de ser bem compreendida pelo telespectador parece ter sido ancorada na concepção de *cultura comum* – elaborada por Raymond Williams (1992), a partir da desconstrução do conceito de cultura como um

³ Em mensagem divulgada pela equipe do projeto, os fãs e colaboradores souberam que no dia 05 de fevereiro, durante a terça-feira de carnaval de 2008, aconteceu a última ação coletiva, distribuída e organizada pelos membros do *Re:Combo* espalhados pelo Brasil e pelo mundo, que “celebraram, cada um o seu modo, o fim do coletivo”. Fonte: Site Colartedigital. Disponível em: <http://www.colartedigital.art.br/?p=34>.



valor de acesso restrito às elites, frequentemente confundido com a formação educacional superior, ligada às artes e às humanidades. Em sentido oposto, o eixo da *cultura comum* seria a cultura da classe trabalhadora, na qual Williams (1992) observou a emergência de elementos populares, captados justamente na articulação das práticas. Nessa linha o projeto *Central da Periferia* demonstrava atuar, ao recorrer às práticas cotidianas dos moradores da favela como matrizes das criações artísticas e como inspiração para as manifestações culturais ditas periféricas.

Na gravação em Recife, a presença de artistas como Dedesso e Michelle Melo foi relacionada ao fato deles terem obtido sucesso graças à pirataria consentida e estimulada pelos próprios autores – com a reprodução dos CD's por parte dos camelôs, responsáveis pela difusão dos trabalhos, seguindo uma estratégia de divulgação comum aos artistas das periferias brasileiras para tornarem suas músicas conhecidas e atrair público para os shows que realizam. O discurso articulado com elementos dessa natureza tangenciava o fato de se tratarem de estilos musicais estética e politicamente afinados com um gosto pelo grotesco cultivado pelo circuito da indústria cultural, exaustivamente executados nas rádios comerciais dirigidas às classes populares.

O conteúdo erótico das músicas interpretadas por Michelle Melo, levaram Regina Casé a dizer, a seu modo divertido e *inofensivo*, que a cantora era uma “mulher safada”. Na ocasião Regina perguntou para Michelle se ela iria “continuar na safadeza”, mesmo depois de ter dado à luz sua primeira filha. A cantora confirmou que sim, continuaria na safadeza por que “o povo gosta”.

Fazendo um paralelo com a cena brega paraense, exibida no *Central da Periferia*, gravado em Belém do Pará – que foi ao ar no dia 03 de junho de 2006 – lembramos que durante a preparação de uma coreografia, a apresentadora pediu aos dançarinos e à cantora Gabi Amarantos, que o figurino e a coreografia tivessem “bastante baixaria”, “por que o povo gosta de baixaria”. Ou seja, ao mesmo tempo em que se pronuncia como combatente de visões estereotipadas sobre esses gêneros, a atriz incorre em deslizos, que reforçam tais concepções e revelam o quanto é influenciada por elas.

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



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

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

Ora, se os estilos não são opositores, por que afirmar a despreensão de uni-los? E, se são construídos a partir de “ideologias completamente diferentes” como podem ser tão harmônicos?

Ou seja, discursos que, num paradoxo sempre intrigante, almejam uma certa harmonia nas diferenças. E assim como a utopia depende da impossibilidade da sua realização, o teórico periférico (e da periferia), do entrelugar, sabe que está permanentemente, denunciando a impraticabilidade de seu projeto (PRYSTHON, 2003. p.45).

A fim de comprovar que a favela é o lugar legítimo de ambos os gêneros, onde predomina o espírito de conciliação entre os opostos, a apresentadora delegou a si própria a missão de conhecer as comunidades de Dedesso e de Zé Brown, durante a realização das matérias especiais que, conforme ela garantiu aos telespectadores, seriam capazes de mostrar o porquê de eles dois pertencerem a realidades semelhantes e terem seguido caminhos artísticos – e por que não dizer políticos – diferentes.

Na companhia de Dedesso, Regina seguiu pelas ruas da favela Campo Grande, até chegar à casa do rapaz e conhecer a família dele. Durante a reunião familiar, a apresentadora falou sobre a popularidade de ritmos como o *brega* e o *funk*. Iniciava-se ali a campanha *pro funk* de Regina Casé, reivindicando o gênero como uma espécie de símbolo da *cultura periférica*. Nos programas que viriam pela frente (exceto no programa gravado em Belém, onde o ritmo não havia emplacado entre o público da periferia por causa da força do *brega* local), a apresentadora perguntaria aos seus



entrevistados sobre o *funk* e os levaria a cantar e dançar, principalmente os *hits* de MC Marcinho, citado pela apresentadora em diversas ocasiões, como uma espécie de *case* de sucesso nacional e internacional, alcançado sem ter nenhum CD lançado por gravadora ou por vendas em lojas.

Tanto para o telespectador comum quanto para o público – que se dirige aos locais de gravação, atraído pelos artistas convidados, pela curiosidade provocada com a mudança da rotina local ou pela possibilidade de aparecer na televisão – boa parte das contradições existentes nos enunciados da apresentadora é camuflada pelos modos de narrar incorporados à construção do programa. Modos e estilos assimilados do universo “periférico” principalmente através de Regina Casé, que demonstra uma compreensão estratégica sobre elementos como a organização social da temporalidade, a moda, o vocabulário do lugar. E sem contrariar tal organização, consegue conciliá-la com a temporalidade e as exigências do sistema de produção da TV.

O *rapper* Zé Brown, um dos entrevistados em Recife, apesar de integrar o movimento *hip hop*⁴ – do qual, alguns dos principais expoentes rejeitam participar de programas da grande mídia, principalmente da TV Globo – cultiva uma relação com os veículos de comunicação, desde o início da carreira em Pernambuco. Entretanto, diz que não se sujeita às exigências e necessidades dos veículos e sim, que negocia com eles.

Em entrevista concedida para nossa pesquisa de campo, Zé Brown contou que com a produção de *Central da Periferia* todos os acordos combinados foram cumpridos e que a apresentadora ficou até o anoitecer no Alto José do Pinho (atualmente o bairro de maior densidade populacional da cidade, com 299,57 habitantes por km², segundo dados divulgados pela prefeitura municipal de Recife).

Na gravação do *Central* em Recife, Zé Brown assumiu um discurso enfático ao avaliar o papel de grupos culturais organizados na periferia, como era de se esperar de um *rapper*, em resposta à pergunta feita por Regina: “Por que você acha que o *hip hop* virou o porta-voz [da periferia]?”, respondeu:

Eu acho que o que é interessante é o lado de conscientização. É o lado de mostrar às pessoas a positividade que quem é de periferia tem para mostrar. A

⁴ O *hip hop* é um movimento social da juventude pobre e excluída. Surgiu nos guetos de Nova York entre os jovens negros (muitos migrantes jamaicanos) e hispânicos, em meados da década de 1970. Foi criado pelas equipes de bailes norte-americanos, com o objetivo de apaziguar as brigas que costumavam ocorrer entre os jovens agrupados em turmas. Contemporaneamente, o movimento retrata o universo dos jovens da periferia, dos excluídos das cidades, dos subempregados e desempregados, que lutam contra várias formas de violência de que são alvo preferencial. O movimento *hip hop* é constituído por um conjunto de ações que envolvem a música (*soul, rap, funk, hip hop*), o desenho (grafite) e a dança. No Brasil a periferia da cidade de São Paulo é apontada como berço do *hip hop*. Na periferia de Capão Redondo surgiu um dos principais expoentes do movimento no país, o *Racionais MC's*. MV Bill, Rapin’Hood, Sabotage, Dexter e GOG são outros representantes nacionais importantes.



primeira geração que eu fiz, que eu comecei a dar aula de *break*, aqui em cima, na praça, hoje em dia já tá dando aula. Já tá formando outra geração. E muitos meninos aqui da periferia já estão envolvidos com *hip hop*, com grafite, com DJ, com *break*, com maracatu, com dança popular, com teatro. Daqui de dentro da periferia é que tá saindo as soluções (sic), que muito tempo esperaram vir de fora e nunca chegavam.

Depois de alguns minutos a *marra* do *rapper* se desmanchou diante da apresentadora. Ele abriu as portas de sua casa, mostrou cada cômodo, apresentou a filha e a mãe adotiva, de um modo tão satisfeito quanto o do risonho cantor de *tecnobrega* Dedosso.

Encontramos Zé Brown no Alto Zé do Pinho, para uma conversa que transcorreu na calçada de um bar, situado na entrada principal do morro, em frente ao ponto final de uma linha de ônibus, ou seja, em meio ao burburinho local e perguntamos a ele sobre reação das pessoas do lugar no dia da gravação, sobre a produção e a postura da apresentadora:

Quando a equipe veio para gravar, pra você ver como é a questão da referência e do respeito, a comunidade não foi avisada que Regina Casé ia subir o morro, ia subir o Alto Zé do Pinho pra me entrevistar. O povo foi encontrando na rua, mas não teve nenhum problema, nenhum tumulto. Mas, é claro, Regina Casé, com o nome que tem, parou a comunidade (...). Foi um dia bem agitado no Alto, mas uma agitação que trouxe benefícios. São Paulo, Rio de Janeiro, o Brasil todo conheceu, através do *Central da Periferia*, a comunidade do Alto Zé do Pinho, que não é diferente das demais, mas onde acontece uma cultura, frequentemente. (...) O legal foi que tinha uma produção, mas ela [Regina] disse: “deixa eu conversar com o Zé. Olha, Zé é assim, é assado, e tal. Vamos fazer a coisa naturalmente, a produção tá aí, pra dá uma força, mas vamos conversando”. Por isso que eu digo que não teve: “não, isso aí não entra!”. Eu acho que eu também não ia concordar se tivesse um roteiro, por que como é que eu vou seguir um roteiro, se é o meu cotidiano, se é a minha casa? Não, não tenho que seguir roteiro, se fosse pra seguir roteiro, eu é que tinha que escrever o roteiro, por que sou eu que vivo, eu que sinto o calor da comunidade. Você pode até entrar num acordo: “não Zé, esse local, por causa da luz...” aí tudo bem eu concordo. (Entrevista. Zé Brown. Recife, fevereiro de 2010).

Percebemos o contentamento proporcionado pela chance de ter visibilidade nacional através da principal emissora de TV aberta do país e, concomitantemente, indícios da consciência sobre os interesses em jogo, o que desencadeia um nível de diálogo e negociação entre as partes, viabilizada pela presença e influência de uma cultura midiática, que no ímpeto de dominar, promoveu – sem desejar ou controlar as consequências – a difusão de conhecimentos antes restritos aos seus domínios.

Vista por um ângulo ampliado ao ambiente socioeconômico e político do mundo contemporâneo, essa possibilidade de negociação entre o representante do sistema de

poder estabelecido e o representante das classes destituídas de poder pelas estruturas dominantes, opera como uma espécie de antídoto, sintetizado a partir do veneno da globalização, que ao empreender suas ações pretensamente homogeneizadoras, acentuou heterogeneidades, atribuindo-lhes um caráter ainda mais estrutural e com isso produziu as condições “necessárias à reemergência das próprias massas” (SANTOS, 2008, p.143).

(...) É assim: eu quero me aproveitar da mídia, lógico, por que a gente tem coisa boa pra mostrar. E a mídia se aproveita de mim, por que um projeto como o que eu realizo, pra eles, quando eles mostram, já desperta interesse em outras comunidades. Ô, legal! (...) Eu achei o *Central da Periferia* legal por que mostrou o que a gente queria, entendeu? Eu falei o que eu queria falar. Eles não cortaram. Você tá entendendo? Muita gente veio e questionou: “porra, Brown! Vocês são do rap!! O *Racionais* não vai na Rede Globo!”. Eu disse: “Eh! Velho, *Racionais* é *Racionais*. O *Racionais* mora numa terra que é muito frienta, eu já moro numa terra que é muito calor, então até na questão do clima já tem uma diferença”. Respeito os caras. São meus amigos, conheço. Quando vêm em Recife, vêm na minha casa e tal. Mas, os caras têm a idéia deles e eu respeito, e eu tenho uma idéia e os caras respeitam também. Não tem que achar que por que o trabalho dos *Racionais* não vai na Globo, que todo mundo do *hip hop*, do *rap*, não tem que ir na Globo. Eu não penso dessa maneira. (Entrevista. Zé Brown. Recife, fevereiro de 2010).

Na entrevista com Zé Brown também observamos que o lugar identificado por ele como “periférico” não se limita ao Alto José do Pinho, ao Morro da Conceição ou à Campo Grande. A periferia destacada por Zé Brown situa a cidade de Recife e a região Nordeste em relação a cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e a regiões como o Sudeste e o Sul. Ainda que um dos motes do *Central da Periferia* seja o fato de que as periferias se comunicam e que em muitos aspectos da vida cotidiana elas são semelhantes, a fala de Zé Brown nos leva a perceber o quanto essas verdades simplificadoras das complexidades entranhadas nos lugares periféricos, são obtusas.

Com a ocupação de algumas comunidades pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), por exemplo, favelas com vistas privilegiadas do Rio de Janeiro, além de experimentarem um processo de especulação imobiliária, passaram a disputar entre si a condição de melhor *set* de gravação para clipes, filmes, novelas e seriados nacionais ou internacionais, como acontece entre os morros Santa Marta (Dona Marta), no bairro de Botafogo, e Tavares Bastos, no bairro do Catete, ambos em áreas nobres do Rio de Janeiro⁵.

⁵ Citamos aqui algumas produções que usaram os referidos morros como locações. Morro Dona Marta: *Escrito nas Estrelas* (Novela. Globo, 2010); *Viver a Vida* (Novela. Globo, 2010); *Put it in a love song* (Clipe da cantora Alicia Keys, 2010); *Tropa de Elite 2* (Filme. José Padilha, 2010); *They don't care about us* (Clipe do cantor Michael Jackson, 1996). Morro Tavares Bastos: *A Lei e o Crime* (Seriado. Record, 2009); *Cinquentinha* (Minisérie. Globo,



Os moradores destes morros alugam seus barracos e lajes para servirem como locação ou como camarim, trabalham como figurantes ou contra-regras e chegam a adotar uma postura *blasé* no convívio com equipes de filmagem e artistas (DALE, 2010). A observação de um fato simples como esse serve para mostrar que nem todas as “periferias” carecem igualmente de visibilidade, ainda que em alguns casos, como no das favelas cariocas, essa visibilidade em grande escala também ajude a reforçar estereótipos.

Quando Zé Brown enfrenta as críticas e defende sua participação no *Central da Periferia*, expressa a necessidade de existir midiaticamente, entretanto na fala do artista esse interesse parece menos relacionado a uma realidade concreta e objetiva de existência social, do que a uma espécie de estrutura de sentimento e subjetividade: “Você, que é de Recife, que é do Nordeste, tem aquela dificuldade, aquela discriminação... Poder mostrar o que você tem... Eu fui lá, mostrei o *maracatu* – um cara do *hip hop* ir lá e mostrar o que tem na terra dele é legal pra caramba!”.

O mundo contemporâneo experimenta um conjunto de transformações *sociocomunicacionais* e culturais que têm construído caminhos alternativos aos da grande mídia e viabilizado a comunicação dos grupos organizados em torno dos interesses das populações subalternizadas pelas estruturas de poder do sistema dominante, apesar disso resiste o desejo de dispor da existência simbólica no circuito midiático.

De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), realizada em 2009 e divulgada em setembro de 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 57% dos brasileiros afirmaram possuir telefone celular, o equivalente a 94 milhões de pessoas. Esse número aumentou em mais de 21% entre os anos de 2005 e 2009, segundo os dados do IBGE. A mesma pesquisa que identificou o índice de 20,3% de brasileiros na condição de analfabetos funcionais (aqueles acima de 14 anos, com menos de quatro anos de escolaridades, que sabem ler e escrever frases simples, sem conseguir interpretar textos), indicou também que em 34,7% dos lares do país há computador e que a internet chega a 27,4% das casas.

Certamente a apresentação desses dados requer aprofundamento para fins de análise, tendo em vista, por exemplo, as concentrações dos equipamentos, bem como os acessos à internet nas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste, repetindo um cenário de

2009); *O Incrível Hulk* (Filme. Louis Leterrier, 2008); *Tropa de Elite* (Filme. José Padilha, 2007); *Maré, Nossa História de Amor* (Filme. Lúcia Murat, 2007); *Vidas Opostas* (Novela. Record, 2006).



desigualdades regionais que se manifesta em áreas essenciais como saúde, educação e saneamento básico. Contudo, é inegável que termos como MPX, SMS, MP3, MSN incutiram mais do que novas siglas no vocabulário de faxineiros, porteiros, motoboys, auxiliares de escritório, empregados domésticos.

O domínio sobre esse conjunto de tecnologias e suas linguagens gerou uma espécie de perda da aura de *segredo do gigante* em torno do *saber fazer* da mídia. As filmagens amadoras proliferaram tanto, que a mídia comercial hegemônica rendeu-se a elas. Além de receber as imagens enviadas pelos telespectadores-internautas, elevados à categoria de cinegrafistas amadores, alguns noticiários passaram a requisitar a essas pessoas a colaboração com essas filmagens. Também se apoderaram das tecnologias os interessados por música, que passaram a criar fenômenos populares com as gravações caseiras dos *sem-gravadora* e sem acesso às grandes rádios, como mostraram alguns DJ's e artistas nos episódios de *Central da Periferia* na Cidade de Deus e em Belém do Pará.

Tais sintomas de transformação nos revelam a força do “proceso a través del cual la tecnología há pasado de ser tenida por um mero instrumento a convertirse em razón, en una dimensión constitutiva de nuestras culturas y nuestras sociedades” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.23). Contrariando a tradição filosófica que historicamente se negou a pensar a técnica para além de sua dimensão instrumental, operativa, como analisa Martín-Barbero (2004).

Frente a esse contexto, a proposição de uma série como *Central da Periferia* se faz no limiar do duplo material/prática – imaterial/simbólico por que evidencia as práticas culturais, que impulsionam as ações comunicacionais engendradas na periferia e driblam os grandes sistemas de comunicação midiática, no sentido de não dependerem exclusivamente deles para alcançar êxito nas manifestações culturais e nos ganhos materiais. Porém o mesmo movimento, sob outro ângulo, revela que o êxito de tais ações não suplanta a necessidade de existir, em outro campo, aquele que acaba legitimando uma existência simbólica.

Em geral o lugar destinado à tecnologia no discurso do *Central da Periferia* foi vinculado a duas visadas: 1) viabilizar produtos culturais da periferia, no nível da produção e da difusão, que resultaria em benefícios particulares ou coletivos no interior de um universo periférico; 2) contribuir com a formação de grupos, que a utilizariam para contar a *história dos vencidos* e defender uma imagem positiva dos invisíveis ou malditos da grande mídia, a partir de seu próprio ponto de vista, conforme explicita



claramente Celso Athayde, coordenador nacional da Central Única das Favelas (CUFA), ciente dos tensionamentos existentes entre centro e periferia.

Eu sou a favor de juntarmos as mãos para mudar a realidade, mas sem esquizofrenia e oportunismo. Favela é favela, elite é elite. (...) Porque depois de desatarmos as mãos, ao fim de uma reunião, cada um vai pra sua casa e a vida fica bem diferente. Faz um tempão que a intelectualidade escreve dezenas de livros, faz filmes e tem um monte de opinião sobre o que deve ser feito. Bacana. Mas quem de fato começou a dar alguma espécie de solução para a favela foi ela própria. Movimentos como *Afroreggae*, *Nós do Morro*, *Observatório das Favelas*, *Bagunçasso*, *Cine Periferia*, *MCR*, são reconhecidos pelo poder público do Brasil e do mundo como iniciativas que criaram oportunidades inéditas, nunca sequer imaginadas. (...) Temos nossos próprios *protopensadores* pensando do nosso jeito. E a solução tá vindo por aí, pelo fato de fazermos as coisas do nosso jeito. (...) Essas organizações criaram arduamente o conceito de "protagonismo social". Que significa que a própria favela se removeu e arranhou suas próprias soluções, e isso só foi possível porque elas começaram a fazer as coisas do seu próprio jeito. (...) A favela já está bem grandinha em termos institucionais, políticos e estéticos, ela já pode falar por si, e negociar com as outras instituições de igual pra igual. (ATHAYDE, 2007).

Central da Periferia não adota um discurso tão enfático quanto o de Celso Athayde em relação aos intelectuais e às elites, mas se aproxima dele ao referir-se à tecnologia como ponto chave das transformações sociais, dos deslocamentos nas posições de poder. O programa aciona a concepção da técnica, mas não ao nível do conhecimento, do saber (na acepção epistemológica do termo) e ao mesmo tempo revela como este *saber fazer* é gerador de consequências políticas e sociais, cujas reverberações tiveram tanta repercussão a ponto do sistema não conseguir negá-lo.

Nos constantes pronunciamentos de Regina Casé sobre a implementação de um circuito periférico de comunicação, são destacadas as condições técnicas que possibilitaram essa comunicação: o barateamento de equipamentos, o acesso a tecnologias da informação, a popularização do uso que implicou em aprendizado das linguagens. Essa é uma faceta importante, mas o fator motivacional do processo não é discutido. Já em nossa entrevista com Zé Brown, ele refere-se ao estabelecimento de uma rede de ligação direta – “mano a mano”, literalmente – e aponta a força-motriz que congrega os desiguais em torno desse movimento comunicacional: a escassez.

No fundo a questão da escassez aparece outra vez com central. Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de

dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações (SANTOS, 2008, p. 144-145).

Ao ligar a televisão em um sábado à tarde e se deparar com *Central da Periferia*, o telespectador poderia acreditar estar diante de um programa revolucionário, alocado justamente na programação da TV Globo. Contudo, o jogo de cena situa-se no limite tênue entre posições antagônicas. As declarações explícitas sobre as atitudes que excluem ou escondem a periferia chegam a levantar questões problemáticas, mas não aprofundam a discussão, entrando em jogo, também, os limites impostos pelas condições do próprio veículo: o ritmo impresso na linguagem televisiva e a estrutura do formato.

Do mesmo modo como contrapôs o *rap* e o *brega*, depois de expor de forma superficial as diferenças entre ambos – ou simplesmente omitir tais distinções –, a apresentadora realiza um procedimento de acomodação das coisas, neutralizando antagonismos e possíveis disputas. Sem divulgar nenhuma informação capaz de dizer ao telespectador o que significa o movimento *hip hop*, as atividades que engloba e a relação de origem com as lutas do movimento negro e ainda sem fazer a relação do *funk* como um gênero nascido nesse contexto. A simplificação torna possível conciliar *rap* com *brega*, samba com *funk*, por que esse “gostar” de todos, só é viável quando não se ultrapassa o nível da diversão. Vemos o “massivo trabalhando por dentro do popular”, nutrindo o funcionamento da hegemonia na indústria cultural por meio de um dispositivo que ao mesmo tempo em que reconhece as produções culturais da periferia, realiza uma “operação de expropriação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.116).

Em experiências como o *Central da Periferia*, esse movimento simultâneo e contínuo de aproximação e afastamento do discurso midiático predominante sobre a periferia, revela o quanto é difícil sustentar o desligamento de preconceitos arraigados. O programa gravado em Belém do Pará é um caso exemplar nesse sentido. O centro da cidade foi tomado por 20 mil pessoas atraídas pelas *aparelhagens*, que costumam fazer festas nos bairros periféricos da cidade e nas cidades do interior, e por artistas como Chimbinha e Joelma, da banda Calypso. A multidão foi atraída pelos ídolos *tecnobrega* e o programa reforçou a imagem estereotipada sobre a realidade do lugar. A produção chegou a distribuir cocais para as pessoas que estavam na plateia se caracterizarem como índios ao saldar a *aparelhagem* chamada Tupinambá (nome de uma tribo indígena).



O programa, focado no *brega*, negava a diversidade de manifestações culturais proclama no discurso da apresentadora, que enfatizava o fato de as pessoas “de fora” não enxergarem a Amazônia, não reconhecerem o Pará como um polo exportador de cultura. Por esse motivo, o estado, a região e a cidade haviam se tornado a periferia do Brasil, o que justificou a gravação no centro da cidade e não em um bairro periférico como aconteceu nas demais capitais.

No caso da periferia de Belém a produção mostrou que a tecnologia, materializada nas *aparelhagens* – iluminadas com raio *laser* e munidas de fogos *in door* – integrava o ritual da festa e toda a relação tecida entre produção musical e tecnologia voltou-se exclusivamente para o divertimento. Regina abriu o programa em Belém, assim: “Viva a periferia tecnológica! Belém, provavelmente é a cidade brasileira que tem mais favelados, mas eu também posso dizer, Belém é a cidade no mundo que tem mais aparelhos de *raio laser*”.

Mesmo sendo evidentes os elementos que contrariam o argumento principal do projeto, reconhecemos que no campo da não-ficção os programas ancorados por Regina Casé, engendrados por um grupo que se encontra no Núcleo Guel Arraes, possuem um caráter desbravador, no que diz respeito ao rompimento da fronteira simbólica e material com o lugar periférico. O tipo de entrada realizada por Regina Casé com *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Brasil Total* (2003-2005), *Mercadão de Sucesso* (2005) e *Central da Periferia* (2006/2007/2008) é singular e abre caminhos.

Como nos diz Stuart Hall (2003), as pressões que se efetuam dentro de um sistema complexo pode desenvolver-se através de “estratégias culturais que fazem diferença” e desencadeiam uma espécie de guerra de posição, mas tais pressões são absorvidas pelas relações hegemônicas de poder, fazendo com que a pressão não resulte em transformação, mas em deslocamento e da nova posição emergem novas pressões (HALL, 2003, p. 11 – 12).

Assim, consideramos *Central da Periferia* como reflexo de um estágio dessa guerra de posições. Não é possível identificá-lo como o lugar legítimo dos discursos fortalecidos nos grupos que passaram a exercer pressão sobre o sistema não somente com suas estratégias culturais, mas com suas estratégias comunicacionais midiáticas. Se a partir do caso *Central da Periferia*, não evidenciamos a transformação, também não reconhecemos acomodação. Pensamos estar diante de circunstâncias que favorecem uma maior fragmentação e impulsionam deslocamentos contínuos na estrutura.



Referências

ATHAYDE, Celso. Justiça Visual: exploração do bem. Blog do Programa Central da Periferia, 26 nov. 2007. Disponível em: http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive2007_12_03_11.html. Acesso em: 04 ago. 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007; São Paulo: EDUSP, 2007.

BROWN, Zé. **A participação do grupo *Faces do Subúrbio* na estreia do projeto *Central da Periferia***. Alto José do Pinho, Recife, fev. 2010. Entrevista concedida a pesquisadora Guaciara Freitas.

DALE, Joana. A novela sobe o morro. **Jornal O Liberal**, Belém, 11 abr. 2010. Revista da TV, p.04-07.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre (Editores). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Razón Técnica y Razón política: espacios/tiempos no pensados. **Revista Latino Americana de Ciencias de la Comunicación**. ALAIC, jul/dec.2004. p.22-37.

PRYSTHON, Ângela. **Estudos culturais latino-americanos contemporâneos**: periferia, subalternidade, diferença e hibridismo. Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, v. 42, n. 42, 2002. p. 81-87.

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.