

## A cultura na (da) periferia e a periferia na (da) mídia

Guaciara Barbosa de FREITAS<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo analisa o desenvolvimento de projetos culturais, por parte de atores sociais da chamada periferia, em áreas tradicionalmente segregadas das grandes cidades, articulados com elementos da cultura de massa e da comunicação midiática para conquistar uma visibilidade positiva na mídia hegemônica e chancelar a marca “cultura de periferia”. Concentramo-nos principalmente em ações focadas nos moradores de áreas de favelas do Rio de Janeiro, como Vigário Geral, onde o investimento em arte, cultura e comunicação, mobilizado pelo Grupo Cultural AfroReggae, passou a gerar o rompimento das fronteiras simbólicas, que afastam as pessoas “da periferia” tanto dos espaços culturais físicos quanto da mídia hegemônica. Por essa razão observamos também aspectos da relação entre periferia e mídia.

**PALAVRAS CHAVE:** Cultura. Mídia. Periferia. Comunicação.

### Culture inside (from) outskirts and the outskirts inside (from) the media

**ABSTRACT:** This article analyzes the development of cultural projects by the social actors from the so-called *outskirts*, in areas traditionally segregated in the big cities, articulated with elements of mass culture and communication media in order to obtain positive visibility in the mainstream media and to seal the mark "culture of the outskirts periphery". We work primarily on actions focused on the inhabitants of slum areas of Rio de Janeiro, Vigário Geral, where investment in art, culture and communication, mobilized by the Grupo Cultural Afro Reggae, started to generate the symbolic breaking of barriers which move people away from the outskirts of both the physical cultural spaces, as the mainstream media. For this reason we also see aspects of the relationship between outskirts and media.

**KEYWORDS:** Culture. Media. Outskirts. Communication.

### Introdução

“Periferia” tornou-se o termo utilizado com mais frequência no discurso da mídia brasileira em geral para designar de forma genérica o lugar onde vivem os pobres, marginalizados ou excluídos. Essa maneira de nomear parece uma tentativa de suprimir a necessidade de referir-se à complexidade entranhada nas áreas urbanas construídas pela mobilização de pessoas que, movidas por dinâmicas vinculadas às especificidades

---

<sup>1</sup> Guaciara Barbosa de Freitas, jornalista, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Bolsista Capes. E-mail: [guacifreitas@yahoo.com.br](mailto:guacifreitas@yahoo.com.br)

de cada lugar, ergueram moradas em desacordo com as regulamentações oficiais. Além de aparentemente conseguir homogeneizar realidades absolutamente distintas, a adoção da palavra ameniza o tom pejorativo muitas vezes impregnado em denominações mais específicas, como favela.

Apesar do emprego no discurso da mídia hegemônica quando o foco não é o banditismo, a concepção de periferia como o lugar que se encontra contido às margens tem sido considerada insuficiente para explicitar uma realidade urbana contemporânea, na qual é impossível separar o centro do entorno exclusivamente pela recorrência a características espaciais específicas, não híbridas. A princípio é cada vez mais inviável o estabelecimento de marcas distintivas capazes de eliminar zonas de contato e permeações entre centro e periferia.

Entre os meses de abril e maio de 2009, o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase) realizou a pesquisa Dimensões da Cidade: favela e asfalto, com cerca de 800 entrevistados divididos em dois grupos: moradores do conjunto de favelas conhecido como Complexo Manguinhos e moradores do “asfalto”, de 26 bairros da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo era captar elementos reveladores da percepção das pessoas em relação às favelas. Uma das confirmações obtidas foi a de que aproximadamente 80% de cada grupo tem amigos “do outro lado”, 86,3% em Manguinhos e 79,7% nos bairros. Mesmo que a maioria dessas relações não seja “[...] horizontal, e sim de maneira subordinada, porque um sente ser mais que o outro, um percebe que pode mais que o outro” (CERQUEIRA, 2009, p.2), o contato existe no trabalho, na escola, no jogo de futebol, como disseram os entrevistados.

Reconhecemos que a noção de periferia não existe desprendida da ideia de centro, o que torna o conceito relacional e mutável de acordo com a percepção de quem se posiciona em uma dessas áreas. Ainda assim, na pesquisa acima citada, a palavra favela, por exemplo, remeteu tanto os moradores do Complexo Manguinhos, quanto os do “asfalto” a ideias semelhantes: violência, pobreza, falta de oportunidade, atitude dos policiais.

Favela é favela e periferia é periferia, porque a conformação do lugar periférico não se efetua segundo a mesma lógica, de centro e entorno, nos diversos cantos do mundo. No entanto, por mais que no Rio de Janeiro — bem como em outras grandes cidades — existam favelas periféricas e favelas situadas em zonas nobres da cidade, há um tipo de distanciamento que resiste em ambos os casos.

Quando se trata de segregação social, deparamo-nos com fronteiras simbólicas, cujos contornos são mais nítidos para quem as vivencia no cotidiano. O fato do morro do Cantagalo estar situado no coração da zona Sul não impede a favela de ser considerada uma periferia quando se trata do acesso a serviços essenciais, aos bens culturais e ao lazer disponíveis aos moradores zona sul. Consequentemente, o tipo de mobilização social levada a cabo pelos cidadãos que vivem nessas periferias reflete tal percepção.

Modificações na estrutura organizacional, na natureza das reivindicações e no modo de agir das organizações sociais nascidas na periferia, que passaram a focalizar principalmente a cultura como abre-alas de suas iniciativas, refletem o aprofundamento de transformações objetivas, que ajudaram a redesenhar a conjuntura macroestrutural do Brasil nos anos de 1990.

Assim sendo, neste texto nos referimos à periferia, sobretudo como um lugar simbolicamente apartado dos espaços públicos convivenciais de cultura e de lazer da cidade (e alvo da violência simbólica da mídia), em razão do processo histórico de exclusão racial, social, política, econômico e cultural. Ou seja, ao empregarmos o termo periferia não aderimos às mesmas motivações da mídia nem nos limitamos à adoção de uma perspectiva estritamente espacial, e sim consideramos os significados investidos nessa espacialidade.

Alguns aspectos relacionados à organização da periferia, com o propósito de conquistar um lugar de fala não-marginal, foram acentuados e ganharam diferentes nuances, mas não são inéditos. Fazemos uma breve referência a alguns episódios exemplares no caso das favelas cariocas, que possuem força de representatividade em virtude da visibilidade que sempre tiveram, pelo fato do Rio de Janeiro ter sido a capital política do Brasil, ter mantido a condição de capital cultural — título que passou a compartilhar com outras capitais, muito tempo depois — e por ser a cidade sede da TV Globo, que a exhibe nacionalmente, seja como cenário glamoroso de suas novelas, seja como cenário violento ou trágico de seus telejornais.

## **Desenvolvimento**

**“Os homi mandô derrubar...”**

No Rio de Janeiro de 1903, os negros que viviam no centro da cidade viram os casarões onde moravam serem demolidos pelo Bota-abaiço, que fazia parte do projeto de modernização do prefeito Pereira Passos. Ali, na Pequena África do Rio de Janeiro, como era conhecido o lugar antes da demolição, o Brasil via nascer o samba, sob as bênçãos de Tia Ciata e outros sambistas pioneiros. Juntaram-se aos negros excluídos do centro, os soldados vindos de Canudos, na Bahia, sem soldo, após a derrota de Antonio Conselheiro. Com a experiência de abrir caminhos nos morros de Canudos, assim fizeram nos morros cariocas e lá todos se fixaram. Primeiro, no morro da Providência, depois vieram muitos outros excluídos e muitos outros morros.

Nos anos de 1950 acentuou-se a aproximação de intelectuais, artistas e jornalista em direção aos tais morros (que passaram a ser chamados “favela” por causa do arbusto “faveleiro”, existente em Canudos onde ficavam os soldados antes de migrarem para o Rio). Esses visitantes ilustres eram atraídos pelo fervilhamento de cultura e criatividade, intensificado desde os anos 20 na produção musical de sambistas famosos como Sinhô, Casquinha e Donga, que também colocavam a favela no centro de algumas composições.

Simultaneamente a esse movimento de aproximação motivado pela cultura, persistia o esforço governamental de exclusão. Desta vez com a demolição das favelas e a remoção de seus moradores, o que se efetivou de modo mais violento entre os anos de 1968 e 1975. Tais intenções eram continuamente expressas em iniciativas como a construção de três parques proletários entre 1941/1943 e de conjuntos habitacionais, no final dos anos 60. Assim nasceu Cidade de Deus, um desses conjuntos destinados a receber moradores que seriam removidos, por bem, ou expulsos, por mal, de favelas situadas em bairros ricos da cidade.

Em resposta a esse contexto, o movimento social urbano em cima dos morros fortaleceu-se em torno do esforço de identificação do cidadão favelado, também com o propósito de investir no adjetivo “favelado” conteúdos forjados pelos próprios sujeitos por ele qualificados. Assim, em 1957, os moradores das favelas criaram a Coligação dos Trabalhadores Favelados do Distrito Federal, uma entidade autônoma para negociar os direitos dos favelados por meio de um interlocutor institucionalizado. Em 1963 as lideranças dos moradores de favelas fundaram a Federação das Associações das Favelas do Estado da Guanabara (BURGOS, 1998).

A sistemática resistência, as variações no olhar sobre essa realidade dos excluídos, as oscilações nas ações governamentais, etc., não impediram que a favela

atravessasse um século sendo encarada predominantemente como o lugar do outro, independente do rótulo empregado para dizer esse outro: malandro romântico, trabalhador vitimado, gênio criativo ou bandido.

### **“Que cara tem, qual cara tem?...”**

Ao longo do tempo, a produção cultural desse lugar periférico, bem como os movimentos sociais que o representam, força o reconhecimento de sua existência, gera zonas de aproximação capazes de minar os desígnios do isolamento e da discriminação. O que vemos hoje em organizações sediadas no Rio de Janeiro, como AfroReggae, Nós do Morro, CUFA — que investem na cultura e na comunicação midiática —, é que essa reivindicação pela existência social foi redimensionada, reorganizada de acordo com as condições objetivas configuradas por mudanças significativas na vida política e econômica do país, além da influência de um certo espírito do tempo do mundo atual, preocupado com os megaproblemas originados nas grandes cidades, dentre eles, a favelização.

Na década de 1960 no Brasil, assim como em outras partes do mundo ocidental, os movimentos sociais ganharam visibilidade na sociedade enquanto fenômenos concretos. As lutas populares urbanas por bens e equipamentos coletivos ou espaços de moradia, representadas pelas associações de moradores e comunidades de base da igreja, integraram o conjunto de movimentos sociais libertários que compõem o paradigma latino-americano nos anos 70 (pelas categorias de vertente marxista de hegemonia, contradições urbanas e lutas sociais), e nos 80 (pela vertente dos chamados Novos Movimentos Sociais, que resultaram na análise de categorias como cidadania, espoliação urbana, exclusão social, redes de solidariedade) (GOHN, 2000).

O modelo de desenvolvimento brasileiro dos anos 90 e a adesão do governo a uma lógica de inserção mundial reforçaram a entrada do Brasil na chamada globalização, aumentando as contradições produzidas pela combinação da realidade interna com as exigências externas. Para enfrentar uma suposta capacidade reguladora do mercado, criador de desempregados e subempregados, novas estratégias de intervenção social foram defendidas, mudaram as ênfases das políticas sociais do Estado, ou, na afirmação de Milton Santos (2000), o Estado prescindiu de sua missão social de regulação.

No interior dessa lógica, a pobreza revela-se com outros contornos. Os pobres, objetos da dívida social, passam de marginais a excluídos. A feição da pobreza associada à capacidade de consumo e apontada em índices mudou. Tornou-se estrutural e globalizada, naturalizada e produzida por atores globais com a conivência do governo nacional. Esses mesmos atores, representados por empresas e instituições transnacionais, são aqueles que pagam, por meio de financiamentos a projetos sociais, soluções localizadas, parciais e segmentadas (SANTOS, 2000).

A redução da oferta de empregos na economia formal empurrou milhares de pessoas para informalidade e isso teve grande influência sobre a dinâmica até então predominante nos movimentos sociais populares, que “[...] perderam sua força mobilizadora, pois as políticas integradoras exigem a interlocução com organizações institucionalizadas” (GOHN, 2000, p. 297).

Por outro lado, diante desse estado de coisas, que resultou em uma nova conformação de sociedade civil, emergiram as ONGs (Organizações Não Governamentais), mediando relações entre indivíduos organizados e instituições do governo. O trabalho das ONGs, na espessura entre a sociedade e o governo, apresentou-se norteado por princípios de ética e solidariedade. As características das ações por elas executadas valorizaram relações pessoais, diretas, estruturas comunitárias da sociedade, lazer, aspirações culturais, laços étnicos, afetivos, etc.

Entre o público e o privado, as ONGs acabaram por esboçar na sociedade brasileira uma institucionalidade alinhada à noção de cidadania tratada como dimensão coletiva. Na tentativa de recuperar o tecido social esgarçado pelos mecanismos de exclusão e pelo desrespeito às regras democráticas, civilizadas e recíprocas no tratamento das questões sociais, as ONGs retomaram, a partir de uma nova linguagem, a interlocução com diversos grupos, dentre eles os favelados.

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

### “É som de preto, de favelado...”

Sem estabelecer vínculos com partidos políticos, o movimento Viva Rio começou a desenvolver projetos culturais com os jovens *funkeiros* das favelas. O direcionamento de ações a esse público alvo acabava por ser uma resposta ao arrastão ocorrido na praia do Arpoador, num domingo de outubro de 1992. As imagens transmitidas pela televisão mostravam uma pancadaria entre grupos, que passaram a atacar e assaltar, à luz do dia, em um dos pontos mais elegantes da Cidade Maravilhosa.

Segundo a imprensa, as cenas eram protagonizadas por *funkeiros* e a opinião pública da classe média, que já não tinha muita simpatia pelo *funk* e seus seguidores, voltou-se ainda mais contra essa “tribo”. Aproveitando a ocasião, o governo do Rio de Janeiro proibiu a realização dos já populares bailes *funk*, bem como a execução de *funk* em locais públicos<sup>2</sup>.

Aquilo que foi visto mundo afora como um arrastão em Ipanema era, segundo versões silenciadas na grande imprensa, o desdobramento de uma briga entre duas galeras rivais, formadas principalmente por moradores de Vigário Geral e Parada de Lucas, favelas vizinhas e inimigas até bem pouco. Vigário era sede do Comando Vermelho. Parada de Lucas, controlada pelo Terceiro Comando, facções do tráfico que se odeiam. Há três anos o TC tomou Vigário do CV, e agora comanda ambas as comunidades. O fato é que, independentemente da facção que esteja no controle, VG e Lucas possuem pelo menos um ponto em comum: sediam núcleos do Grupo Cultural AfroReggae (GCAR), que surgiu a partir da produção de um boletim informativo de quatro páginas, feito por amadores, para divulgar *reggae*, música afrobrasileira e assuntos que focavam os interesses da população negra.

Decretada a proibição governamental aos bailes *funk* em 1992, Júnior, hoje coordenador executivo do AfroReggae, que àquela época era organizador dessas festas, já tinha esgotado a venda de ingressos de seu próximo baile. Não dava mais para cancelar, então, para não descumprir a lei, substituiu o *funk*, sem aviso prévio aos

---

<sup>2</sup> Em 2008, a Assembléia Legislativa do RJ aprovou o projeto de lei, estabelecendo exigências para a realização de bailes *funk*, cujo cumprimento era inviável nos bailes populares. Isso favoreceu uma nova onda de criminalização do *funk*, bailes clandestinos e os “proibidões” (*funks* que exaltam a criminalidade). Em agosto de 2009, mais de 600 pessoas participaram de audiência pública que discutia a revogação da lei de 2008. Em 1º de setembro de 2009, a Alerj aprovou o projeto de lei 1.671/08, que reconhece o *funk* como manifestação cultural e o 1.983/09, que revoga a lei 5265/08 até então utilizada para reprimir os bailes populares.

pagantes, por *reggae*. Foi um fracasso. Júnior persistiu e organizou o *Rasta Reggae Dancing*, que ele afirma ter sido a maior festa de reggae que o Rio de Janeiro já viu até hoje (PLATT; NEATE, 2008). Foi um sucesso e motivou a criação do AfroReggae Notícias, lançado em janeiro de 1993, com a pretensão de sair de VG e circular no Rio de Janeiro. No decorrer daquele ano, alguns ativistas sociais e jornalistas profissionais juntaram-se ao grupo que recebeu força e poesia de Wally Salomão, para expressar nas páginas do boletim o desejo de se constituir em uma alternativa ao tráfico de drogas.

Se é possível afirmar que a semente o AfroReggae germinou a partir de uma briga entre galeras rivais na praia, é necessário entender que os rumos tomados por essa organização foram traçados depois da matança executada por um grupo de 30 policiais, que entraram em Vigário Geral, na noite de 29 de agosto de 1993 e assinararam com tiros 21 moradores desarmados, sem nenhuma ligação com o tráfico de drogas. Depois do crime, conhecido como “Chacina de Vigário Geral”, os fundadores do AfroReggae Notícias começaram a frequentar as reuniões da comunidade e, em junho de 1994, o grupo abriu o primeiro Núcleo Comunitário de Cultura na favela.

Dezessete anos depois do AfroReggae Notícias, o Núcleo Comunitário de Cultura em Vigário Geral é uma das partes constituintes do Centro Cultural Wally Salomão, um prédio de cinco andares, que exhibe no topo um punho cerrado (marca do AfroReggae), visível a quilômetros de distância dali. Cada andar pintado com uma das cores do *reggae* destina-se a um tipo de atividade artística, de formação ou atendimento.

### **“A favela tá bombando!”**

Em funcionamento, mas ainda em obras, o Centro Cultural Wally Salomão será inaugurado no dia 05 de maio de 2010. Estão em construção o palco e a arquibancada na entrada do Centro, um *lounge* na parte de trás — onde os visitantes ficarão esperando atendimento enquanto assistem à programação do dia ou alguma produção do GCAR—, o estacionamento e um depósito. Não se sabe de um centro cultural com estrutura parecida dentro de uma favela em nenhum outro lugar da América Latina.

No térreo verde estão o Núcleo Comunitário (coordenado por Vítor Onofre, 30 anos, que está no AfroReggae desde os 13), onde pedagoga, assistente social e psicóloga atendem principalmente as famílias de jovens engajados em alguma das atividades do GCAR; *cyber* e Sala Futura voltados às atividades de informática. No



andar amarelo, o visitante acomoda-se em um estúdio de ensaio com capacidade para abrigar mais de uma banda e assiste às apresentações de um dos 14 grupos artísticos do AfroReggae, que vão do *reggae*, *hip hop*, *pop-rock*, ritmos afrobrasileiros à música clássica, passando por teatro, dança e artes circenses. No quarto andar, vermelho, encontra-se o espaço de ensaio da trupe de teatro, dirigida por Johayne Hildefonso. No andar preto, há cinco estúdios de gravação em tamanhos diversos e também grandes máquinas de refrigeração que asseguram a climatização de todo o prédio.

Além de atuar em Vigário Geral, atualmente o GCAR possui Núcleos Comunitários de Cultura no Cantagalo, no Complexo do Alemão, o Centro de Inteligência Coletiva Lorenzo Zanetti em Parada de Lucas e o recém inaugurado núcleo de Vila Cruzeiro, na Baixada Fluminense. Em cada comunidade, o GCAR desenvolve projetos que guardam relação com a natureza daquele lugar, com as necessidades apresentadas pelas pessoas que vivem nele. Assim, embora Lucas e Vigário sejam vizinhas, em VG o forte é a música, os batuques, enquanto em Lucas é a tecnologia, o som clássico dos violinos da orquestra Acorda Lucas. No Cantagalo, por sua vez, o que atraiu os jovens foram as artes circenses, fruto de uma parceria com o *Cirque du Soleil*, que já formou mais de uma centena de jovens da favela e do asfalto.

### **“Tá tudo dominado?”**

A descrição sumária das atividades realizadas pelo Grupo Cultural AfroReggae mostra que a cultura não é apenas uma palavra colocada no nome do grupo. Quem visita um dos núcleos do grupo nas comunidades, conversa com seus coordenadores e integrantes ou fica simplesmente observando, constata o fato de realmente tratar-se de uma organização social, que recorre às linguagens artísticas para entrar no mercado de bens simbólicos e a partir daí atingir suas metas sociais: retirar crianças e jovens do tráfico de drogas, impedir que eles cheguem a ingressar no crime, aumentar a autoestima de populações esmagadas por preconceitos e várias formas de exclusão. Porém, o detalhe importante nesse processo é a articulação intencional, planejada e contínua das ações artísticas e culturais, com elementos da cultura de massa e da comunicação midiática.

A partir dessa percepção poderíamos avaliar tal movimento como uma espécie de adequação às exigências do processo de enquadramento na estrutura e na dinâmica

da mídia — principalmente à produção televisiva, visando construir ou ampliar uma visibilidade positiva para os moradores de áreas segregadas. Mas não é só isso. A disseminação de outro tipo de discurso sobre a periferia, com ênfase em aspectos de uma espécie cultura autóctone, reflete algo além da adequação, do enquadramento da periferia pela mídia ou para a mídia.

O Grupo Cultural AfroReggae é um caso no qual o objetivo de estar na grande mídia é declarado e ninguém faz a menor questão de parecer o contrário. Para isso, o investimento em ações de mídia é uma das principais marcas do movimento social, que desde o seu início atrela-se ao comunicacional. Deste modo, o GCAR se autodefine como uma organização sociocultural, mas poderia incluir o comunicacional em sua denominação.

A comunicação, em sua dimensão midiática é tratada como um ponto estratégico para essa ONG, que hoje é também Oscip e empresa. Seis anos atrás, a empresa AfroReggae Produções Artísticas Ltda. já movimentava cinco milhões de reais, sendo um milhão gerado diretamente pela comercialização de produtos de vestuário e de eventos (PLATT; NEATE, 2008). Valores indicativos de outro propósito do grupo: ganhar dinheiro, ser autossustentável. Também para isso é necessária a transformação da imagem dos atores sociais tratados como periféricos, tradicionalmente classificados como audiência menos qualificada ou protagonistas de narrativas pejorativas.

Hoje, no caso do GCAR e de outras organizações em todo o país, o investimento em arte e cultura coincide com um momento no qual o poder de compra dos pobres aumentou, assim como o acesso a tecnologias da informação e da comunicação. O caso dos celulares é exemplar: em julho de 2009, reportagem da Folha de S. Paulo noticiava que celulares contrabandeados da China, capazes de captar a programação da TV aberta em sinal analógico, viraram febre entre os trabalhadores de baixa renda. Os dados da matéria mencionavam a venda de 100 mil aparelhos na cidade de São Paulo, nos meses de novembro e dezembro de 2008.

“Mpx”, sms, câmera digital, rádio digital, internet etc., contidos às vezes em um único equipamento, incutiram mais do que novas siglas no vocabulário de faxineiros, porteiros, *motoboys*, auxiliar de escritório, empregadas domésticas. Tornaram familiar um conjunto de tecnologias e linguagens da comunicação, geraram uma espécie de perda da aura de “segredo do gigante” em torno do “saber fazer” da mídia. Proliferaram as filmagens amadoras, as gravações caseiras dos sem-gravadora e sem acesso às grandes rádios.

Simultaneamente grassaram cursos de audiovisual em áreas de periferia. A Central Única das Favelas (CUFA) criou em 2004 seu primeiro núcleo audiovisual, em Cidade de Deus, o qual contou desde o início com mestres do quilate de Cacá Diegues, Ivana Bentes, Rafael Dragaud, Paula Lavigne e Silvio Tandler. Mostras de filmes sobre favelas, baixadas, periferias, cortiços, produzidos por pessoas que vivem nesses lugares, acontecem em diversos estados brasileiros. O CineCufa, por exemplo, existe há quatro anos e recebe produções até do exterior.

O argumento principal do roteiro escrito pelos autores dessa periferia focada por sua própria lente é de que a “periferia não precisa mais do centro para se comunicar” (VIANNA, 2006). Ao contrário, existe a convicção de que a aproximação entre periferia e mídia funciona como uma via de mão dupla: as práticas culturais, configuradas a partir das necessidades e experiências fundamentadas na vivência do lugar de fala marginalizado, requerem a visibilidade midiática para ingressar em outros níveis de existência e reconhecimento, necessários à sua eficácia até mesmo enquanto produto cultural se for este o caso. E o sistema hegemônico midiático não pode virar as costas para um universo temático a ser explorado, nem para a audiência de consumidores que negaram a afirmação frequente de que pobre não gosta de se ver na televisão.

### **“Demorô, já é!”**

Para aprender a explorar formas e recursos narrativos capazes de mostrar a periferia “na real”, o sistema hegemônico necessita acionar de outro jeito sua própria engrenagem, o que exige diálogo, negociações, experimentações também no interior de sua estrutura. Dentro da rede Globo, o Núcleo Guel Arraes é considerado o lugar onde se experimentam linguagens, formatos e temáticas inovadores em relação às produções tradicionais da emissora. É deste núcleo que sai em 2006 um programa temático exclusivamente sobre periferia: *Central da Periferia*, idealizado por Regina Casé (atriz), Hermano Vianna (antropólogo) e Guel Arraes (antropólogo e diretor de TV).

Inicialmente, CP foi uma produção da TV Globo, exibida aos sábados à tarde como um grande show gravado ao vivo em áreas ditas periféricas, apresentado por Regina Casé em sete capitais brasileiras: Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belém. No mesmo ano, a emissora solicitou à produtora Pindorama

Filmes (na qual Regina Casé e o fotógrafo/diretor de audiovisual Estevão Ciavatta são sócios), um programa menor para ser quadro do Fantástico: *Minha Periferia*.

Em 2007, a proposta do programa foi mostrar as periferias do mundo e a produção executiva passou a ser da Pindorama com participação de alguns integrantes do Núcleo Guel Arraes. Viajando por Moçambique, Angola, México e França, Regina Casé apresentou *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*. De volta ao Brasil, a temporada de 2008 encerrou focalizando o uso das tecnologias da informação pelos frequentadores de *lan houses* nas periferias, *Central da Periferia – Lan House*.

A parceria travada com a Pindorama Filmes é um indicativo de que, mesmo dispondo de um núcleo interno de experimentações, a TV Globo não possuía *know how* para ver e exibir a periferia sem os estereótipos habituais de sua programação. Daí a presença de pessoas como Estevão Ciavatta, Regina Casé, Hermano Viana, Rafael Dragaut, que já se encontravam ligadas ao movimento de cultura na periferia e à divulgação da cultura de periferia, marcada pela presença de pessoas negras, emissoras da fala dos excluídos, detentoras de histórias de vida ligadas a muitos tipos de violência, apreciadoras de estéticas não necessariamente ligadas a referenciais clássicos, mas muitas vezes influenciados por manifestações culturais das regiões Norte e Nordeste.

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

Quando fala sobre essa entrada, Daniela Rotti não se refere só às permissões necessárias para ultrapassar os limites geográficos de áreas comandadas pelo tráfico, mas à linguagem, à familiaridade com o ambiente. Tanto é assim que, no ramo da teledramaturgia, o ponto forte da maior TV aberta do país, foi a TV Record a primeira a entrar com a periferia. Em 2006, o morro Tavares Bastos, no Catete, foi um dos cenários fixos de gravação da novela *Vidas Opostas*, de Marcílio Moraes.

Aguinaldo Silva levou a favela da Portelinha ao horário nobre da Vênus Platinada somente em outubro de 2007. Mas, ao contrário do elenco da Record, que gravou as cenas em uma favela da vida real, os atores do folhetim global encenavam em uma favela cenográfica no Projac, inspirada na comunidade Rio das Pedras, construída

em seis mil metros quadrados, com oito ruas, 120 casas, uma igreja evangélica, a escola de samba da comunidade e 30 lojas.

Com a ocupação de algumas comunidades pela Unidade de Polícia Pacificadora favelas com vistas privilegiadas do Rio de Janeiro hoje disputam entre si a condição de melhor *set* de gravação para clipes, filmes, novelas e seriados nacionais ou internacionais. Os moradores alugam seus barracos e lajes para servirem como locação ou como camarim, trabalham como figurantes ou contrarregras. Já os atores ficam deslumbrados com a vista e com a possibilidade de estarem em lugares antes proibidos (DALE, 2010). Mas a questão é o que tudo isso significa? Significa somente que os locais e as pessoas estão sendo usados para compor um cenário de periferia de ficção?

Analisamos esse movimento que coloca em circulação a ideia de uma cultura de periferia como sinal de mudança no cenário na produção cultural brasileira e nos discursos predominantes sobre tal produção. Na apresentação de *Brasil em Tempo de Cinema*, Jean-Claude Bernadet (2007, p.23) afirma

É a classe média a responsável pelo movimento cultural brasileiro. [...] Quanto às classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica. Pode acontecer que elementos das classes operária ou camponesa se tornem artista, mas são sempre indivíduos isolados, cuja produção é logo consumida pela classe média, à qual passam a se dirigir e pela qual são absorvidos. Todos os valores culturais, todas as obras, da música à arquitetura, são atualmente produzidas pela classe média.

Mas o que vemos agora no Brasil é que a classe média continua atuando como propulsora, intermediadora, mas não como produtora exclusiva ou consumidora preferencial de produtos culturais e que certas produções culturais estão deixando de ser tratadas como nichos. A quantidade de pessoas formadas em projetos culturais como o do Grupo Nós do Morro, por exemplo, que existe há 20 anos, favorece o surgimento de volume significativo de artistas oriundos de classes populares e assim eles deixam de ser casos isolados, simplesmente consumíveis pela classe média.

Assistindo a um ensaio da Trupe de Teatro do Grupo AfroReggae, podemos perceber que ali onde se misturam jovens da Zona Sul e jovens de Vigário Geral, o foco principal é a formação de bons atores, sem perder de vista a história e as necessidades do lugar onde se formam: um Centro Cultural dentro de uma favela que já esteve entre as mais violentas do Rio de Janeiro. Isso faz com que mais do que uma formação

profissional, uma alternativa de emprego, aquilo seja um processo de “cidadanização” no qual está incluída a valorização de histórias, estéticas, linguagens e biotipos que rompem com os padrões das classes dominantes.

Com isso, novos padrões passam a ser requeridos pelo próprio mercado de produção cultural; assim aconteceu com Feijão, que de ex-traficante do Terceiro Comando passou a mediador de conflitos do Grupo Cultural AfroReggae e prepara-se para ir ao Festival de Cannes 2010, como um dos protagonistas do longa-metragem *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos*, projeto coordenado por Cacá Diegues, com apoio da Globo Filmes.

A proposta do cineasta Cacá Diegues era que o filme *Cinco Vezes Favela*, produzido em 1962 pelo Centro Popular de Cultural da União Nacional dos Estudantes, fosse feito desta vez por equipes de profissionais oriundos de cursos de cinema realizados nas favelas. Em uma dessas histórias, “Concerto para Violino”, há um traficante para o qual não se conseguia encontrar um ator que coubesse no personagem. É aí que entra Feijão. Fernando Vidigal soube da história do ex-traficante e foi sondá-lo para saber se gostaria de fazer o teste. Feijão fez o teste e Cacá Diegues disse que ele sim era o cara para interpretar o papel.

Depois de duas aulas de interpretação Feijão, Washington Rimas não só gravou todas as cenas como conseguiu fazer com que o personagem alcançasse a condição de protagonista do filme, no qual todos os demais protagonistas são atores formados. Motivo de orgulho para Feijão, que conta com humildade que “Seu Cacá” lhe disse que ela já era um ator. Elogio para o qual deu a seguinte resposta: “Seu Cacá, eu sou um ator da vida real”.

Uma avaliação apressada desta explosão de produtos culturais que trazem para a cena da cultura e da mídia personagens que estiveram como protagonistas de outras formas e em outros momentos, como no Cinema Novo, pode levar à conclusão de que tudo não passa de moda e que mais uma vez os oprimidos estão sendo usados pelos poderosos. Ou ainda, que isso só acontece no eixo Rio – São Paulo, onde estão concentradas as sedes de grandes grupos de comunicação.

O diferencial, no entanto, está no momento em que organizações culturais nascidas na periferia aproveitam os espaços midiáticos para destacar suas próprias competências comunicacionais: divulgam produções audiovisuais feitas na favela pelos favelados; os cursos de formação de artistas; o funcionamento de suas rádios digitais; parcerias com grandes empresas privadas, que asseguram benefícios para as

comunidades que representam, etc. Ou seja, fazem-se presentes com a assertiva de que não precisam da grande mídia porque mobilizam seus próprios circuitos paralelos – não mais marginais – desfrutando de bons suportes tecnológicos e detendo conhecimentos para lidar com eles a seu favor.

Em tais circunstâncias, a proximidade, o diálogo e as negociações entre os realizadores da indústria cultural e a periferia, ou pelo menos algumas partes dela, refletem-se no tipo de discurso adotado pela mídia para dizer sobre essa periferia. Quando por trás das câmeras a favela é representada por uma organização social forte, também capaz de lidar com o sistema midiático, a mídia focaliza a transformação social a partir das ações coletivas; a cidadania; os exemplos de artistas descobertos em projetos desenvolvidos nas favelas, que passaram a fazer sucesso na televisão, no teatro, no cinema e na música. Porém ainda resistem muitos casos em que a periferia vista no centro da cena midiática é dita – quem sabe, desdita – predominantemente pela fala distante do outro, capaz de reforçar preconceitos e estereótipos, mesmo quando declara pretensões contrárias a isso.

## Referências

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURGOS, Marcelo Bauman. Dos parques proletários ao favela-bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. IN: ZALUAR, Alba; ALUITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p.25-60.

CERQUEIRA, Luciano. Vozes da favela e da cidade. **Observatório de Favelas**. 14 ago. 2009. Disponível em: [http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?Section=5&id\\_content=610](http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?Section=5&id_content=610). Acesso: 26 ago.2009.

DALE, Joana. A novela sobre o morro. **O Liberal**, Belém, 11 abr. 2010. Revista da TV, p.04, 06, 07.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÊA, Alexandre. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

GOHN, Maria das Graças. **Teorias dos movimentos sociais**: paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PLATT, Damian; NEATE, Patrick. **Cultura é nossa arma: AfroReggae nas favelas do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

RIMAS, W. **Feijão, agora não é mais ex-trafficante. É ator de cinema**. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Vigário Geral, Rio de Janeiro, mar. 2010.

ROTTI, D. **A comunicação do grupo Cultura AfroReggae**. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Rio de Janeiro, mar. 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIANNA, Hermano. Central da Periferia: texto de apresentação. **Overmundo**. 16 out. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>. Acesso: 09 jun. 2007.