

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SARAH NERY SIQUEIRA CHAVES

“TENHO CARA DE POBRE”: REGINA CASÉ E A PERIFERIA NA TV

RIO DE JANEIRO
2007

SARAH NERY SIQUEIRA CHAVES

“TENHO CARA DE POBRE”: REGINA CASÉ E A PERIFERIA NA TV

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial
para a obtenção do título de
Mestre.

ORIENTADORA: Prof. Liv Sovik

RIO DE JANEIRO

2007

SARAH NERY SIQUEIRA CHAVES

“TENHO CARA DE POBRE”: REGINA CASÉ E A PERIFERIA NA TV

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial
para a obtenção do título de
Mestre.

APROVADA EM 06 DE MARÇO DE 2007

BANCA EXAMINADORA

Professora Liv Sovik (Orientadora)

Professora Heloisa Buarque de Hollanda (ECO/UFRJ)

Professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (PUC-RJ)

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todas as pessoas que mudaram minha maneira de ver o mundo em algum momento da vida. Sem dúvida, Ana Lúcia Enne foi a que mais fez isso nos últimos tempos, desde o primeiro período da faculdade até recentemente como professora do PPGCOM da UFF, a quem devo a entrada neste curso de mestrado, inúmeros incentivos profissionais e pessoais, além de boas risadas. Outro grande mestre da faculdade que segue influenciando meu olhar e minha escrita, e mesmo sem ter a menor idéia do que se trata esta dissertação, está muito presente nela, é Maurício Duarte, a quem também sou eternamente grata. O mestrado trouxe outros grandes mestres que, certamente, seguem comigo adiante. Na realidade, duas mestras em particular: minha querida orientadora Liv Sovik, dotada de uma percepção admirável das coisas e sutilezas do mundo, presença fundamental ao longo de todo o curso; e a excelente professora Vera Follain, renovadora de minhas utópicas esperanças de transformação e de quem virei grande admiradora.

Encontrei grandes amigos nos cursos da ECO, da PUC e da UFF com quem compartilhei ótimos momentos e a quem também sou grata. Sigamos juntos.

Agradeço aos apoiadores fundamentais desta pesquisa: Hermano Vianna, Viviane Tanner (Globo e Universidade), Nuno Godolphin e Alice Lutz (Pindorama Filmes), Leandro Paz e Danielle Souza Lima (Memória Globo) e Capes. Muito obrigada.

Faço ainda um agradecimento especial a Nelson Burgos, que tem me ensinado muitas coisas novas e contribuiu decisivamente durante o processo de escrita.

Por fim, mas definitivamente não menos importantes, meus eternos e sinceros agradecimentos aos também professores Jorge Bezerra e Martha Nery, meus mestres de nascença, incentivadores fundamentais de tudo o que há de melhor em mim, que não só testemunharam e influenciaram todas as visões de mundo que tive até aqui e as que ainda terei, como são responsáveis, simplesmente, por eu ver o mundo. Vocês são as pessoas mais importantes da minha vida.

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.)

Clarice Lispector

RESUMO

O objetivo deste trabalho é lançar um olhar sobre a carreira da atriz Regina Casé como apresentadora de televisão, atividade que exerce na TV Globo desde a estréia de *Programa Legal*, em 1991. A pesquisa traça uma trajetória da atriz que começa com esse programa e chega ao mais recente *Central da Periferia* (2006), que, por sua atualidade e relevância no debate contemporâneo, ganha mais destaque na análise. A partir da revisão dessa produção, analisa-se o projeto de *visibilidade afirmativa* que a atriz está realizando, muitas vezes em parceria com os antropólogos Hermano Vianna e Guel Arraes, no qual apresenta personagens anônimos e histórias do cotidiano. Em *Central da Periferia*, seus idealizadores passam a expor um discurso político que estaria vinculado à sua proposta de afirmação cultural. Analisamos, então, essa proposta de visibilidade e problematizamos as mediações envolvidas junto à “voz da periferia” nesse programa de televisão. Tendo como base as discussões teóricas sobre a alteridade, o subalterno e o Outro, questionamos, por fim, a possibilidade dessa periferia falar e ser representada.

Palavras-chave: Regina Casé – televisão – periferia – subalterno – o Outro

ABSTRACT

This MA thesis reviews the work of actress Regina Casé in her role as television presenter at TV Globo, beginning with her first series, *Programa Legal*, in 1991. It traces Casé's history from that point up to the very recent *Central da Periferia* (2006), which is the object of particular attention because of its importance and relevance to contemporary debate. Based on the review of these productions, an analysis is made of affirmative visibility, the project Regina Casé has been putting into practice, often in partnership with Hermano Vianna and Guel Arraes, both anthropologists, and in which she interviews anonymous members of the public and tells stories of everyday life. With *Central da Periferia*, a political discourse begins to appear alongside cultural affirmation. Affirmative visibility in this program is then analysed and the mediations involved in “the voice of the periphery”, or urban slums, are questioned. Based on theoretical discussions of otherness and the subaltern, the possibility that this periphery can speak and be represented is questioned.

Key-words: Regina Casé – television – periphery – subaltern – the Other

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
I - A REGINA	15
Regina Maria	15
Um parêntese sobre memória e identidade	18
Cara de pobre, nome de negra	21
Programas ‘Legais’	23
Programa Legal (1991-1992)	24
Na Geral (1994)	28
Brasil Legal (1995-1998)	35
Muvuca (1998-2000)	39
Que história é essa? (2001-2002)	41
Um pé de quê? (2001-)	42
Cidadania (2002-2003)	44
Brasil Total (2003-2005)	45
Cena Aberta (2003)	46
Adolescentes (2004), Novos Velhos (2004) e Crianças (2005)	48
Mercadão de Sucessos (2005)	50
Central da Periferia e Minha Periferia (2006)	54
Sobre o sentido disso tudo	59
O riso	64
II - A PERIFERIA	66
Centro e Periferia	66
Brasil	68
Vozes	74
Contrapeso	79
Polaridades	82
Mediações	85
III - O OUTRO	91
Eu e Outro	92
Regina Casé e o Outro	95
Escritas	99
O Outro na TV	104
Maravilha, encanto e sublime	107
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

“Dessa forma, a escolha se faz do ponto de vista da nossa tese, sendo, por conseguinte, subjetiva.”

Mikhail Bakhtin

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”¹, pergunta o narrador de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. Essa obra literária possui uma relação especial com o trabalho que apresento aqui por alguns motivos que caminham paralelos. O primeiro deles é porque ela foi adaptada por Regina Casé, Guel Arraes e Jorge Furtado no programa *Cena Aberta: a magia de contar uma história* (2001), que será descrito no primeiro capítulo. A veiculação dessa história no programa me fez recordar a personagem principal do livro – Macabéa, uma nordestina pobre, figura totalmente anônima e supostamente sem importância, que existe invisível no Rio de Janeiro - e relacioná-la aos personagens das narrativas televisivas protagonizadas por Regina Casé, sobre as quais dediquei-me a pensar aqui neste trabalho. Personagens como Macabéa desfilam sem conta frente às câmeras e microfones dos programas apresentados por essa atriz. Ela mesma descendente de nordestinos (e assumidamente influenciada por essa questão), Regina Casé configura um olhar particular na televisão para questões relacionadas, especialmente, aos tipos anônimos brasileiros (em sua maioria, pobres) e seus modos de ser.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?²

A invisibilidade social de personagens desse tipo, seus papéis subalternos na sociedade e a possibilidade de transformação social são temas tratados nos capítulos que seguem. Mas ainda há um aspecto central em *A Hora da Estrela* que me interessa profundamente aqui: a consciência do ato de narrar. Ao longo de toda a obra, Lispector insere questionamentos do narrador sobre a dificuldade e os conflitos de se escrever uma história. “O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil”³,

¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1977), p. 11

² Idem, p. 14

³ Idem, p. 19

escreve ela. “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida”⁴. As inquietações da escrita de Lispector estão relacionadas a muitos aspectos da construção de uma história, que podem ser relacionadas às próprias histórias contadas por Regina Casé e seus companheiros de equipe, mas que também dizem respeito à escrita desta dissertação em particular. “Se esta história não existe, passará a existir”⁵.

Por isso não sei se minha historia vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere.⁶

Inúmeros escritores também explicitam suas angústias em relação ao ato de escrever e, especialmente, ao problema de “descontinuidade entre a página escrita, fixa e estabelecida, e o mundo móvel e multiforme além da página”, como descreveu Ítalo Calvino, para quem a escrita é “uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído por ele”⁷. Dar conta de um personagem como Regina Casé e o contexto social em que suas narrativas estão inseridas é necessariamente escolher os dados que utilizaremos para encenar um controle falso sobre o objeto e, assim, escrever sobre ele - da mesma forma que Regina Casé também seleciona os personagens e as falas que entrarão em seus programas para, através de uma edição precisa, conseguir narrar a multiplicidade brasileira. Com “linhas perfeitamente demarcadas de harmonia e geometria – assim reagimos à areia movediça sobre a qual pisamos”⁸, considera Calvino. “É preciso, então, repor um pouco de ordem em tudo isso; imaginar um projeto, uma coerência, uma temática que se pede à consciência ou à vida de um autor, na verdade talvez um pouco fictício. Mas isso não impede que ele tenha existido”⁹, observa Foucault, outro escritor a considerar os poderes e perigos do discurso e a compartilhar suas próprias inquietações a respeito:

inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação diante dessa existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos

⁴ Idem, p. 13

⁵ Idem, p. 11

⁶ Idem, p. 22

⁷ CALVINO, Ítalo. “A palavra escrita e a não-escrita” (1983). In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 140

⁸ Idem, p. 144

⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996 (1970), p. 28

pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de suportar lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades.¹⁰

A escrita desta dissertação esteve imersa em inquietações desse tipo. Se o conhecimento adquirido ao longo do curso de mestrado apontou, particularmente, para os perigos e excessos do discurso, para a inconveniente redução do real à representação, para a impossibilidade de fala do Outro nessa esfera institucionalizada, como utilizar essa mesma ferramenta – o discurso – para “provar” essas “verdades” pessoais e percíveis? Afinal, “estaremos todos errados”¹¹ a longo prazo (no meu caso, talvez nem tão longo). O silêncio, no entanto, não é bem-visto pela instituição à qual me submeti voluntariamente, por isso tratei de produzir o que Foucault considera uma “violência que fazemos às coisas, uma prática que lhes impomos em todo caso”¹²: um discurso. Para além de mim mesma, meu discurso comete uma violência para com meu “objeto”, Regina Casé, cuja complexidade e amplitude não cabem na página escrita e no olhar de uma pessoa sobre seu trabalho. Segundo Calvino, “nos livros, a experiência ainda é possível, mas seu domínio termina na margem branca da página. Em contraposição, o que ocorre ao meu redor me surpreende a cada vez, me assusta, me deixa perplexo”¹³. De qualquer forma, o que se conclui é que tanto o trabalho “documental” de Regina Casé na televisão quanto meu próprio trabalho “científico” aqui não passam de ficção, tão literárias quanto *A Hora da Estrela*. Concordei com a crença de Certeau de que o real só pode ser representado na ficção, e também com a crença de Barthes sobre o caráter ficcional da crítica. Diz ele: “o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido” (...) “será uma introdução ao que nunca se escreverá”¹⁴.

(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)¹⁵

Além da escrita aqui ter sido dificultada pelos procedimentos de controle institucionais dos quais trata Foucault em *A Ordem do Discurso* – o discurso sendo controlado, selecionado,

¹⁰ Idem, p. 8

¹¹ SAHLINS, Marshall. *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 3

¹² FOUCAULT, op. cit., p. 53

¹³ CALVINO, op. cit., p. 141

¹⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (1973), p. 25

¹⁵ LISPECTOR, op. cit., p. 37

organizado e redistribuído por procedimentos “que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”¹⁶ etc. -, um dos temas principais sobre o qual tratamos nessa pesquisa também não é facilmente materializável em narrativa, especialmente porque encontra-se em plena discussão no contexto social em que nos encontramos. Esse tema é a chamada “periferia”. No Brasil, vivemos uma conjuntura delicada. Após séculos de segregação social construída pelas elites e as inúmeras tentativas de se afastar os pobres para longe das vistas dos ricos (não raro a partir de atos criminosos cometidos pelo Estado), as cidades brasileiras vivem verdadeiras guerras protagonizadas, principalmente, por traficantes de drogas e policiais corruptos, que simbolizam os conflitos entre “morro” e “asfalto”. A população encontra-se hoje cindida entre uma maioria pobre, excluída de direitos básicos e as classes médias e elites que desfrutam dos benefícios do consumo globalizado, mas vivem com medo da revolta popular latente.

Além da complexidade e amplitude do assunto (e as inúmeras subjetividades em jogo), o programa *Central da Periferia*, apresentado por Regina Casé ao longo de 2006 (de abril a dezembro) e sobre o qual nos dedicamos a “analisar”, estava sendo veiculado *durante* a escrita do trabalho e tendo repercussões extremamente polêmicas em diálogo com inúmeros agentes sociais. Quando começamos a desenhar a pesquisa sobre Regina Casé, em 2005, ainda não havia notícias sobre a existência de *Central*. Inicialmente, este trabalho seria sobre a trajetória da atriz como apresentadora de TV e a inserção do rosto anônimo na televisão, o que ainda pode ser lido no primeiro capítulo. Com as primeiras notícias de um futuro programa apresentado por Casé supostamente chamado “Central Periferia” (nome erroneamente grafado na primeira notícia que li sobre o projeto), a pesquisa começou a adaptar-se para receber este novo produto e incluí-lo na análise, tornando-a mais atual. Não sabíamos da pequena “bomba” esperávamos.

Isso porque, além da cidade estar em guerra, os discursos sobre a “periferia”¹⁷ também encontram-se em disputa. Grosso modo, enquanto tradicionalmente as periferias e as favelas são representadas pelos veículos noticiosos de comunicação a partir de seus casos

¹⁶ FOUCAULT, op. cit., p. 9

¹⁷ Utilizo o termo periferia entre aspas nas situações em que ele é usado para designar genericamente as áreas pobres da cidade e não necessariamente sua periferia geográfica. No segundo capítulo, observamos a construção ideológica dos termos “centro” e “periferia” como reveladora de relações de *poder* e não espaciais.

mais violentos, uma outra parcela da classe média/alta prefere ‘romantizar’ o que classifica como “povo”, colocando em destaque sua riqueza cultural, ou o que se chama de “cultura popular”. Fora o samba, a cultura das favelas não é identificada dentro dessa categoria de “cultura popular” e, especialmente através do movimento funk, costuma ser desvalorizada por grande parcela das classes ‘altas’. Hoje, no entanto, somam-se a essas vozes hegemônicas inúmeras outras vozes, provenientes, inclusive, das próprias áreas “periféricas”, que passam também a disputar um lugar nas representações de si a partir da democratização das novas tecnologias. Nesse contexto, no qual a balança discursiva ainda pende para o lado das visões negativas sobre o pobre, surge na principal emissora de televisão do Brasil o programa *Central da Periferia*, com intenções claras (e conscientemente polêmicas) de mostrar apenas aspectos positivos das “periferias” de todo o Brasil. Com uma hora de duração aos sábados (um sábado por mês), *Central* veio acompanhado do quadro *Minha Periferia*, veiculado semanalmente dentro do programa dominical *Fantástico*. No capítulo II, contextualizamos a estréia desse programa em diálogo com outras vozes sobre o tema.

As dificuldades em dar conta de quase 20 anos de imagens de Regina Casé na primeira parte do trabalho e narrar os acontecimentos sobre a “periferia” que corriam simultâneos à pesquisa para a segunda parte deste foram acrescidas do questionamento teórico sobre a representação da diferença, a alteridade, o Outro - questões discutidas no terceiro e último capítulo. Os estudos de Michel de Certeau em *A Escrita da História* (1975) foram especialmente marcantes. A partir dele, em diálogo especial com os estudos pós-colonialistas e outros, o violento encontro cultural da Europa com nosso continente foi revisitado e o processo de escrita dessa história veio à tona junto aos mecanismos estratégicos que nos fizeram aceitá-la como a história oficial do mundo. O ato de narrar voltou a ser o centro da questão. A escrita *faz* a história. A diferença representada *determina* o que deve ser visto como diferença. Quem é o Outro da História em relação ao seu Eu por excelência? Quem é o Outro de Regina Casé? É possível ouvir a voz do Outro representado? Fazendo coro com Spivak, perguntamos ainda: “Pode o subalterno falar?”.

“Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona”¹⁸. Após essa maratona discursiva e os questionamentos à construção

¹⁸ LISPECTOR, op. cit., p. 24

ideológica de, basicamente, tudo, era impossível não problematizar a nossa própria escrita aqui. Pois Regina Casé é o nosso Outro. E, dessa forma, concluímos que ela não pode ser encontrada aqui, apenas seus rastros, quiçá um sussurro. Regina Casé está ausente nas páginas seguintes. Decepciono-os? Assumo que, após todos esses estudos, o abismo entre real e representação se tornou muito profundo para mim, a despeito das teorias que pregam o oposto. Pareceu-me que, antes mesmo de conhecê-los, já havia me filiado àqueles que acreditam na silenciosa apreensão do Outro, na maravilha que é percebê-lo e no encantamento que impede a utilização de palavras e ideologias, no sublime silencioso que só se deixa ser admirado e não representado. “Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases”¹⁹. Calvino também nos encaminha nesse sentido, afirmando que “cada evento esconde uma trama secreta cuja natureza permanece obscura, enquanto o fato de ser secreta não é nenhum segredo; onde nenhuma história chega ao fim porque seu início permanece obscuro, mas entre o início e o fim podemos desfrutar um número infinito de detalhes”²⁰. Proponho que desfrutemos, então, essa história que eu criei, baseada em fatos reais.

¹⁹ Idem, p. 14

²⁰ CALVINO, op. cit., p. 144

I

A REGINA

“Sou feia mas tô na moda.”
Tati Quebra Barraco

Regina Maria

Regina Maria Barreto Casé é o nome de nossa personagem principal. Carioca, nasceu em pleno carnaval, no dia 25 de fevereiro de 1954, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Filha de Geraldo César Casé e Heleida Barreto Casé, tinha 10 anos quando os pais se separaram. O pai foi para São Paulo com outra mulher, a mãe para Portugal com outro homem, e aos 15 anos ela foi morar com a tia “Julinha”, de 78 anos, em Copacabana. Estudava no tradicional Colégio *Sacre-Coeur de Marie*, no mesmo bairro, de onde guarda boas lembranças das freiras e das mangueiras. Nessa época, um teste vocacional indicou que seria química.

Regina não se tornou química. Enquanto era bandeirante na escola, suas amigas andavam com um grupo de meninos de outro colégio católico do Rio, o Santo Inácio, que estava montando a peça “Esperando Godot” no colégio. Eles iam freqüentar um curso de “teatro do absurdo”, e Regina foi na onda. “Eu queria era namorar e beijar na boca, não tinha nenhum interesse específico em teatro, ainda mais em teatro do absurdo²¹”, lembra nossa protagonista. No curso, conheceu Hamilton Vaz Pereira, com quem depois foi casada. “Naquela idade não queria uma profissão, queria uma turma, um namorado. Era como usar aparelho nos dentes²²”, conta. Mas continuou fazendo cursos de teatro e acabou, segundo ela, virando “atriz mesmo²³” e conectando-se a pessoas que a levariam à criação de um dos grupos de teatro mais conhecido dos anos 70, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.

Fundado cooperativamente em 1974 por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* trouxe novos ares ao cenário teatral do Rio de Janeiro de sua época por dialogar criativamente com os cânones da área, inovando marcações cênicas e lançando mão do humor galhofeiro

²¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 28.

²² Idem

²³ Idem, p. 29

para retratar sua geração. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, autora de uma biografia sobre o grupo, “quem tem mais de 40 anos hoje não pode deixar de ter ouvido falar, de alguma forma ou em algum momento, sobre o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*²⁴”. Regina Casé e muitos dos integrantes do *Asdrúbal* passaram, nos 10 anos de existência do grupo, de jovens e amadores atores a profissionais reconhecidos e cobiçados do setor. Ainda fizeram parte do grupo nomes como Luis Fernando Guimarães, Nina de Pádua, Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna e Evandro Mesquita.

Eu achava meio chato, como acho até hoje, esse negócio de ser artista, mas me sentia meio empurrada para o teatro porque não tinha alternativa. Ficava pensando como era horrível ficar o tempo todo ligada naquela coisa criativa e com aquelas pessoas achando que são diferentes das outras. Sempre achei meio cafona esse negócio de achar artista um cara incrível, do outro mundo, e ainda acho. Fui educada para ser inteligente, para ser intelectual, para ser artista²⁵.

Na família de Regina, muitos exemplos de profissões relacionadas à arte e à comunicação. O pai, Geraldo Casé, primeiro trabalhou em publicidade e depois foi para a televisão, onde ocupou cargos de diretoria na TV Bandeirantes, TV Excelsior e TV Globo. Nesta última, marcou história por ter sido responsável pela segunda adaptação para TV do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, em 1977. A mãe, Heleida Barreto, também chegou a fazer um programa de televisão chamado *Boa Tarde*²⁶, mas trabalhava mesmo era com teatro de bonecos: percorria toda a rede de ensino municipal com seus fantoches e marionetes, e Regina ia junto. “É por isso que conheço bem a Zona Norte, a Zona Oeste, trabalhei anos fazendo teatro de boneco em escolas²⁷”, conta. O casal teve cinco filhos: Regina, Cláudia, Virgínia, Patrícia e César. Todos eles, hoje, trabalham em áreas da comunicação.

Mas a herança profissional mais marcante na família vem do pernambucano Ademar Casé, avô de Regina. Nascido em 1902, e após passar dificuldades financeiras no interior de Pernambuco com seus pais e irmãos, Ademar tentou a sorte de inúmeras maneiras ao longo da vida – vendendo desde miudezas na Feira de Caruaru até imóveis no Rio de Janeiro -, fazendo, finalmente, o curioso salto de vendedor de aparelhos de rádios à radialista. Seu

²⁴ Idem, p. 9

²⁵ Idem, p. 26

²⁶ Idem, p. 25

²⁷ Idem

programa radiofônico, o *Programa Casé*, é tido como um dos “pioneiros” da rádio brasileira, consolidando-se logo no início da chegada do aparelho ao país. Com quatro horas de duração em sua estréia, no dia 14 de fevereiro de 1932, o *Programa Casé* ficou 19 anos no ar e chegou a ter 12 horas de duração, contando com a participação de grandes nomes da rádio e da música brasileiras.

Parece clara e quase inevitável a influência profissional de Regina, que chegou a cursar Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-RJ), freqüentada em grande maioria por jovens de alto poder aquisitivo, mas transferiu-se para o curso de História da mesma instituição porque, segundo ela, tem “horror de perfume francês²⁸”: “achava que ia ser jornalista. (...) A sala de aula era no 3º andar e eu entrava no elevador e tinha tanto perfume que tive que mudar de curso²⁹”, satiriza. Após viajar pelo país ao longo dos 10 anos do *Asdrúbal* (1974-1984), começou a atuar em filmes³⁰ e, nos anos 80, mergulhou também no mundo da televisão (na TV Globo, especificamente), ainda que em entrevistas anteriores tenha declarado que nunca trabalharia nesta emissora³¹. “Não tinha mais sentido fazer espetáculos para pessoas que iam ao Canecão pagando um dinheirão³²”, justifica, assim, sua entrada no meio mais popular do país. Seus primeiros trabalhos na TV foram participações em programas humorísticos³³ e em novelas³⁴. No ano de 1988, estreava um programa com o mesmo espírito gozador do *Asdrúbal* (inclusive com alguns de seus integrantes) na TV Globo, no qual Regina ganhou ainda mais evidência como atriz e, especialmente, como humorista: a *TV Pirata*, que ficou no ar entre 1988 e 1992, satirizando a programação da própria emissora com esquetes de humor *nonsense*.

Dessa forma, a menina que não queria ser artista acabou por virar celebridade. De seu pai, que “parecia um prédio inteiro da Globo trabalhando³⁵”, diz que herdou a maneira obstinada de fazer TV, mas a maior parte de suas falas destaca a trajetória, a cabeça-chata e

²⁸ Idem, p. 141

²⁹ Idem

³⁰ Os primeiros, enquanto ainda estava no *Asdrúbal*, foram: Tudo Bem (1978), Chuvas de Verão (1978), Sete Gatinhos (1980), Eu te amo (1981), O Segredo da Múmia (1982) e Onda Nova (1983).

³¹ “Hoje, se diverte quando lê antigas entrevistas nas quais declarava que jamais entraria para a Rede Globo. Nos anos 80, acabou se rendendo. Aparecia nos programas de Chico Anysio e de Renato Aragão, mas sempre voltava ao *Asdrúbal*”. In: MONTEAGUDO, Clarissa. “Tenho cara de pobre”. *Isto É Gente*. 19/09/2005.

³² Idem

³³ Chico Anysio Show, 1982

³⁴ Guerra dos Sexos (1983), Vereda Tropical (1984), Cambalacho (1986)

³⁵ PRÊMIO Claudia 1997. “Regina Casé”. *Revista Cláudia*.

a personalidade forte do avô. "Saiu de pau-de-arara, acabou morando em Copacabana, e continuava fazendo a sua carne de sol na janela de seu apartamento³⁶" - é uma lembrança freqüente. Em muitas de suas entrevistas e depoimentos, Regina fala de seu avô com um orgulho especial, por vezes ressaltando seu pioneirismo na comunicação brasileira, mas na maior parte do tempo destacando apenas a presença nordestina em sua ascendência pessoal: "meu avô era cabeça-chata", disse muitas vezes³⁷, estendendo em outras tantas essa característica nordestina a ela mesma: "Minha família é de Caruaru; eu sou cabeça-chata³⁸", costuma dizer a carioca. Os pais são pouco citados nas entrevistas que tive acesso em comparação às citações sobre o avô, que faleceu em 1993.

Um parêntese sobre memória e identidade

Estamos no terreno arenoso da memória. Veremos melhor adiante como Regina Casé usa as lembranças que tem sobre o avô (lembranças próprias ou contadas por outros) como base fundamental para construir sua identidade no presente. Isso porque falar sobre memória é falar sobre identidade. E falar sobre o passado é falar sobre o presente. A partir dos estudos fundadores de Maurice Halbwachs sobre o assunto, diversos autores se preocupam em entender o subjetivo funcionamento de nossas lembranças e de nossos esquecimentos, que, segundo eles, variam de acordo com o momento de vida presente. Assim, a função fundamental da memória não seria a de "preservar o passado" mas "adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente³⁹".

Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta⁴⁰.

As experiências vividas não se tornariam lembranças armazenadas em um lugar chamado memória de onde viriam à tona quando precisássemos delas. "A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a

³⁶ Idem

³⁷ Regina fala isso em muitos programas. Para citar dois: Brasil Legal de 13/06/95 e Cena Aberta, episódio "Negro Bonifácio" e "A Hora da Estrela".

³⁸ Idem

³⁹ LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado". In: Trabalhos da Memória Projeto História, 17. São Paulo: Educ, 1998, p.103

⁴⁰ Idem, p. 103

selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente⁴¹”. Sendo assim, pessoas que viveram juntas um mesmo acontecimento irão lembrá-lo de maneiras distintas após certo tempo, cada qual com sua ênfase particular. “O passado relembado diverge substancialmente da experiência original⁴²”. E “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias⁴³”.

A memória de Regina Casé sobre sua vida, a memória de Heloisa Buarque sobre os *Asdrúbals*, a memória de cada *Asdrúbal* e assim por diante, são, dessa forma, memórias adquiridas, construídas e, portanto, modificáveis. Nem mentira, nem verdade: “nenhuma memória é totalmente enganosa⁴⁴”. Apesar da visão heróica do avô que percebemos nas narrativas de Regina Casé, por exemplo, é a própria Regina quem conta que sua relação com Ademar era muitas vezes conflituosa e cheia de brigas. “Eu não conseguia entender sua dureza e me revoltava e brigava”, conta ela, ainda que em seguida considere: “Nós dois, com a mesma cabeça chata e dura⁴⁵”. Os *Asdrúbals* hoje são lembrados como inovadores e revolucionários, mas na época em que atuaram as opiniões eram naturalmente divergentes e nada unânimes. “A natureza subjetiva da memória torna-a um guia a um só tempo seguro e dúbio para o passado⁴⁶”.

Em suas falas, muitas delas repetidas em diferentes ocasiões, Regina Casé vai promover uma construção de si direcionada para o lado pobre e nordestino do avô. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, de ter sido durante toda a vida moradora da Zona Sul da cidade, de ter um pai diretor de TV, um avô bem-sucedido na profissão radiofônica (e posteriormente televisiva também), e ser ela mesma uma funcionária da maior emissora de televisão do Brasil, Regina associa freqüentemente a sua imagem à pobreza e raramente fala sobre o legado profissional de sua família. No lugar, constrói um personagem de si que tem “cara de pobre, pé de pobre e mão de pobre⁴⁷” e que em ambientes de “pobre e favelado” e em “países de terceiro mundo” se passa como nativa⁴⁸. “Difícil é o outro lado.

⁴¹ Idem, p. 77

⁴² Idem, p. 101

⁴³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 28

⁴⁴ LOWENTHAL, *op. cit.*, p. 87

⁴⁵ CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o rádio começou aqui* Rio de Janeiro: Mauad, 1995, p. 16

⁴⁶ LOWENTHAL, *op. cit.*, p. 87

⁴⁷ MONTEAGUDO, *op. cit.*

⁴⁸ RITO, Lúcia. “A camaleoa no espelho”. Julho/2000. *Marie Claire*.

Quando boto uma roupa muito chique, sempre parece que roubei da patroa⁴⁹”, acredita a atriz, que ainda assim adora “colocar uma roupa Gucci preta linda e um Dolce & Gabbana supercolorido e com rendinhas⁵⁰”.

Minha família era toda de televisão, minha mãe fazia teatro de bonecos, ninguém tinha grana, mesmo. Minha família nunca teve carro, nem casa de campo em lugar nenhum, nunca fui à Disney, nunca tive Barbie. Não era uma pessoa pobre, minha casa tinha muito glamour e muita bossa nova, com Tom e Vinícius, pessoas incríveis dentro de casa⁵¹.

Os estudos sobre a memória nos dizem que “o caráter pessoal das lembranças aumenta a dificuldade de confirmá-las” e que “uma recordação falsa pode ser tão duradoura e poderosa quanto uma verdadeira, especialmente se ela sustenta uma auto-imagem⁵²”. Não estamos afirmando com isso que Regina Casé esteja mentindo sobre seu passado, mas justamente apontando as possibilidades de rearranjos espontâneos produzidos por nossa memória e sobre os quais não nos damos conta na maior parte do tempo. Afinal, “o passado histórico pode ser tão ilusório quanto o pré-histórico⁵³” e isso se aplica igualmente aos nossos passados pessoais. Não ter Barbie ou não ter ido à Disney não significa necessariamente “não ter grana”, por exemplo. Essa é uma associação que pode estar sendo feita à luz de um novo tempo em que esses valores predominam ou predominaram. Enfim, tudo é possível de ser enfatizado ou menosprezado, e todas as leituras estão abertas a inúmeras possibilidades, inclusive a leitura que nos cabe aqui nesta pesquisa, igualmente imersa em influências subjetivas de todo tipo.

Da mesma forma que esquecemos ou apagamos cenas que a princípio não nos impressionaram, exageramos naquelas que nos impressionaram. (...) Disfarçamos a diversidade e aniquilamos incontáveis imagens antigas em algumas lembranças dominantes, acentuando qualquer característica singular e exagerando seu esplendor ou fragilidade⁵⁴.

Enquanto Regina declara, no livro de Heloisa Buarque, que “não tinha grana”, o único integrante do *Asdrúbal* que não morava na Zona Sul da cidade, Perfeito Fortuna, já prefere destacar, no mesmo livro, a partir de suas próprias fontes mnemônicas, a diferença de

⁴⁹ MONTEAGUDO, op. cit.

⁵⁰ RITO, op. cit.

⁵¹ HOLLANDA, op. cit., p. 26

⁵² LOWENTHAL, p. 88

⁵³ Idem, p. 70

⁵⁴ Idem, p. 99-100

classes dentro do grupo, incluindo-se como o único que não fazia parte da classe média alta dos demais integrantes. “Minha posição em relação aos outros era muito diferente, porque eu tinha que pagar minhas contas, não tinha ninguém pra me ajudar”, conta ele.

Eu era um pouco solitário nessa criação do Asdrúbal porque a realidade daquela galera era de classe média alta, Zona Sul, e a minha realidade era suburbana, da luta do dia-a-dia. Não conseguia improvisar igual a eles. Eu, com 10 anos, era office boy, com 7 anos vendia limão. Minha família ia vender coisas na feira ou como camelô. E isso não cabia na realidade da Zona Sul. Então o meu personagem era o surfista argentino pobre pegando o ônibus para ir a Ipanema⁵⁵.

Perfeito Fortuna, por sua vez, também está fazendo parte do traiçoeiro jogo da memória e constrói para si um papel particular nessa peça de acordo com seus interesses e valores pessoais. Seu depoimento, no entanto, ilustra bem o caráter subjetivo das lembranças e nos recomenda cautela ao assimilar as informações recebidas pelas fontes da pesquisa. “Acima de tudo, a memória transforma o passado vivido naquilo que posteriormente pensamos que ele deveria ter sido, eliminando cenas indesejáveis e privilegiando as desejáveis⁵⁶”. No lugar de simplesmente aceitar ou desclassificar tais depoimentos, propomos aqui um novo jogo de significações deste material, a partir de um novo olhar exterior e curioso sobre as construções de si e sobre as infinitas possibilidades destas construções – a que cada um faz de si, dos outros, e a que nós mesmos estamos fazendo destes personagens. Tomemos consciência das artimanhas da memória e sigamos.

Cara de pobre, nome de negra

Em muitas de suas falas, Regina Casé classifica-se como fora de algum padrão hegemônico de beleza. “Eu nunca fui a bonitinha, sempre me chamaram de horrorosa, feia, deselegante⁵⁷”, afirma. Em especial, como já citamos anteriormente, Regina costuma dizer – e repetir incessantemente ao longo dos anos – que tem o que chama de “cara de pobre”, atribuindo na maior parte dos casos a sua aparência física à ascendência nordestina de seu avô. “Tenho essa cara de pobre, meio branca, meio preta, meio nordestina. Eu não ia fazer a mocinha da novela⁵⁸”, considera. Referindo-se ainda à questão profissional, metaforiza:

⁵⁵ HOLLANDA, op. cit., p. 114

⁵⁶ LOWENTHAL, op. cit., p. 98

⁵⁷ RITO, op. cit.

⁵⁸ “REGINA Casé: Miss Brasil Legal”. junho/julho 2006. *Revista Oi*.

“Ninguém me tira para dançar, eu é que atravesso o salão e tiro. Gostaria que fosse o contrário⁵⁹”.

Isso me ajudou a ser a criadora que sou hoje. Se eu quisesse ser a Malu Mader, a mocinha da novela, não daria porque tenho cara de nordestina. Isso me forçou a criar um lugar, a construir um caminho peculiar⁶⁰.

Regina diz ter recebido de seus pais uma “educação humanitária” e por isso passou “milhares de fins de semana na casa da empregada”, numa favela na Lagoa. “Quase tudo que tenho de bom em mim veio de um nordestino pobre ou de um preto favelado. Eu não tenho gratidão, tenho dívida⁶¹”, afirma ela, que diz ter colocado “nome de negra” em sua filha, chamada Benedita. “Eu coloquei nome de negra nela e isso é tão verdade que quando ela nasceu as pessoas me perguntavam como estava a Sebastiana, confundindo com outro nome típico⁶²”. Um dos fatores predominantes que fizeram Regina mudar de opinião sobre sua entrada na televisão foi justamente o caráter elitista do teatro daquela época e a ausência dos pretos e pobres na platéia. “Nos seis anos em que apresentei a peça *Nardja Zulpério*, só vi cinco negros na platéia e não vi nenhum pobre⁶³”, reclama.

Todas essas referências aos pobres demonstram claramente uma preocupação de Regina Casé com a questão, seja por estar “estampada” em seu rosto, como ela acredita, seja por conta das diferentes influências recebidas em sua vida: a saga nordestina de seu avô (que chegou a passar fome e dormir na rua antes de consolidar-se profissionalmente⁶⁴), a “educação humanitária” recebida de seus pais, as viagens pelo Brasil com o *Asdrúbal*, a vivência na Zona Sul carioca, entre tantas outras possíveis. Essas influências estarão muito presentes na carreira da atriz, como veremos aqui adiante.

Uma das portas de acesso a essas realidades outras se abriu no final dos anos 80 quando Regina era casada com o artista plástico Luiz Zerbini. Após viver intensamente os *hippies* 70 em Ipanema e os *yuppies* 80 em São Paulo com os *Asdrúbals*, Regina atuava na *TV Pirata* quando conheceu, em 1988, o antropólogo Hermano Vianna. Recém-chegado da

⁵⁹ REIS, LEILA. “Regina Casé: vencendo o preconceito dos artistas contra a televisão”. 4/12/2003. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2.

⁶⁰ Idem

⁶¹ MONTEAGUDO, op. cit.

⁶² PRÊMIO Cláudia, op. cit.

⁶³ Idem

⁶⁴ CASÉ, op. cit.

África, onde gravara a série *African Pop*⁶⁵, Hermano conta que foi numa exposição de Zerbini no Parque Lage, no Rio de Janeiro, quando Regina se apresentou e disse que estava lendo o livro “Mundo Funk Carioca⁶⁶” escrito por ele. “Ela disse que estava fazendo um personagem na *TV Pirata* inspirada pela leitura do livro”, conta ele⁶⁷, que logo a convidou para ir a um baile funk, pois ela nunca tinha ido. “Nessa época, eu fazia muito isso, levava meus amigos em bailes funks”, lembra o antropólogo. “Em contrapartida, ela também me convidava para programas inusitados, como, certa vez, um casamento cigano, por exemplo”.

A amizade e a curiosidade comum acabaram por inaugurar uma nova fase profissional na carreira dos dois. Quando a *TV Pirata* acabou, Daniel Filho (na época, diretor de programação da TV Globo) disse que tinha um horário disponível na emissora para um “programa legal” e pediu sugestões. Hermano e Regina resolveram, então, adaptar a programação pessoal que já faziam entre eles para a televisão. Assim surgiu o *Programa Legal*, cujo episódio piloto ficou pronto em 1990 e o primeiro programa foi ao ar em 1991. Começava, assim, o primeiro de uma série de programas em que Regina Casé encara um misto de atriz e apresentadora, viajando pelo Brasil e apresentando tipos anônimos e peculiares do país. É especificamente essa fase da vida profissional de Regina que vai nos interessar nesta dissertação.

Programas ‘legais’

Programa Legal dá início a uma verdadeira “Era” de programas protagonizados por Regina Casé e inaugura uma maneira particular de narrar na televisão brasileira. Seguiremos aqui uma trilha de 15 anos de programações na TV, especificamente na TV Globo (mas também na TV Futura, da mesma organização), até o mais recente trabalho de nossa protagonista, o programa *Central da Periferia* (2006), que está sendo veiculado durante o período desta pesquisa. Alguns temas para análise serão apresentados ao longo de nossa descrição dos programas de acordo com a aparição de elementos-chave dessa trajetória. Nosso objetivo principal é compreender o trabalho de nossa personagem principal, Regina Casé, e, com isso, adquirir ferramentas para pensar seu programa mais

⁶⁵ Programa em cinco episódios veiculado em 1989 na TV Manchete

⁶⁶ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1988.

⁶⁷ Em entrevista pessoal concedida em 11/08/06.

recente, *Central da Periferia*, inserido no contexto atual, o que faremos na segunda parte deste trabalho. Procuramos não ignorar importantes nomes que a acompanharam e acompanham ao longo desse processo e que, conseqüentemente, a influenciaram decisivamente com suas linguagens próprias, experiências e olhares. Hermano é claramente um deles e também seu parceiro nos primeiros projetos, Belisário Franca⁶⁸. Guel Arraes, cujo Núcleo de Produção⁶⁹ próprio na TV Globo será o responsável por praticamente todos os programas apresentados por Regina Casé, é outra peça-chave da direção desses trabalhos, assim como, mais recentemente, Estevão Ciavatta, atual marido de Regina. Assim, quando falamos em “programas apresentados por Regina Casé”, falamos também de uma equipe e de um complexo de produção que está por trás desses produtos, muitos deles de forma permanente.

Programa Legal (1991-1992)

Se é possível afirmar que *TV Pirata* tinha forte influência do *Asdrúbal* – e demonstra isso inclusive com a escolha de seus integrantes -, é também notória a influência destas duas fases profissionais de Casé no novíssimo *Programa Legal*. Além do parceiro asdrubiano Luis Fernando Guimarães (também parceiro em *TV Pirata*), que divide a apresentação com Regina (como se representasse aí o “papel” de Hermano Vianna, que prefere ficar atrás das câmeras), o programa é ainda em grande parte dedicado a esquetes cômicas (como em *TV Pirata*) encenadas pelos apresentadores e alguns de seus convidados. Mas *Programa Legal* surpreende com muitos elementos novos na tela brasileira. Mistura documentário, dramaturgia, jornalismo, etnografia – tudo permeado por grandes doses de comicidade e humor, que já eram marcas características dos apresentadores/atores. A heterogênea redação ficava por conta de Hermano Vianna, André Vaisman, Luis Fernando Veríssimo,

⁶⁸ Belisário Franca possui uma longa trajetória como documentarista, especialmente em trabalhos para televisão que retratam personagens brasileiros e seus pares africanos, portugueses ou latinos. Alguns trabalhos: *African Pop* (1989, TV Manchete), *Programa Legal* (1991, TV Globo), *Baila Caribe* (1993), *Na Geral* (1994, TV Globo), *Povo Verdadeiro* (1998), *Além-mar* (1998), *Música do Brasil* (1999, MTV), *EcoAventura Amazônica* (2000), *Danças Brasileiras* (2004, TV Futura), *7x Bossa Nova* (2005), *Até quando?* (2005).

⁶⁹ Segundo Yvana Fechine (UFPE), “entre os vários núcleos de produção da emissora [TV Globo], poucos atendem tão bem às pretensões éticas e estéticas do novo ‘padrão Globo de qualidade’ quanto o Núcleo Guel Arraes, criado em 1991 pelo diretor que lhe dá nome (...). Há nesses projetos [como *Brava Gente*] uma clara intenção da emissora de valorizar a cultura brasileira, afirmando junto ao público seu compromisso com uma identidade nacional”. FECHINE, Yvana. *O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese*. In: VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Brasília, 2006.

Marcelo Tas e Pedro Cardoso, com redação final de Hubert, integrante do então recém-criado *Casseta & Planeta*. A direção era de Belisário Franca e a direção geral de Guel Arraes. O diretor do núcleo chegou a declarar posteriormente que *Programa Legal* foi um dos formatos mais originais de que já participou (grifo nosso):

Parece que um programa legal precisa ser chique. Não era assim: eram programas populares, ir ao subúrbio num baile funk, aquilo era um programa legal. *Era essa nossa ideologia, tinha a visão positiva do Brasil que era comungada por todos nós*. A Regina e o Luiz costuravam tudo, os quadros de humor tinham sempre alguma coisa de reportagem, porque eles refletiam um universo real. Foi um dos formatos mais originais de que já participei.⁷⁰

Como seu próprio nome revela, *Programa Legal* é um programa “afirmativo”, “tinha a visão positiva do Brasil”, como diz Arraes, e veremos essa característica em todos os outros projetos do trio Regina-Hermano-Guel (que, depois de alguns trabalhos em conjunto, passarão a ser identificados por críticos como um “trio” mesmo). Cada episódio de *Programa Legal* propõe um mergulho em um tema específico, de bailes funks das favelas a bailes de debutantes da classe média, passando por temas como “Brasília”, “Corpo”, “Heavy Metal”, “Sertanejo” ou “Futebol”, sempre apresentando um olhar curioso e revelador sobre inúmeras programações tidas como “legais” e seus adeptos mais diversos. Os apresentadores/atores encarnam personagens dos respectivos universos retratados, transformando-se momentaneamente em um deles, ainda que de maneira propositalmente caricatural. Há momentos em que entrevistam pessoas ou fazem pequenas reportagens, mas ainda aí estão explicitamente encenando papéis de entrevistadores ou repórteres. Esses momentos supostamente “jornalísticos” não têm nenhuma intenção de imparcialidade: o objetivo claro é fazer rir enquanto desvendam universos culturais distintos. A graça, no entanto, não está em ridicularizar programações alheias, mas na tentativa de entrar naquele universo cultural e mostrar o quanto ele pode ser genuinamente legal.

Em suas cenas e *takes* externos, *Programa Legal* apresenta alguns rostos anônimos do cotidiano nacional com quem os apresentadores interagem sempre em tom de brincadeira. São personagens da rua dos mais diversos que estão ali “representando” a si mesmos em sua particularidade. Famosos também aparecem no programa, mas não necessariamente ganham por isso algum tratamento diferenciado em relação aos anônimos. Na realidade,

⁷⁰ SOUTO MAIOR, Marcel. Almanaque TV Globo. São Paulo: Globo, 2006, p. 317

em meio a tantos rostos e figuras, o famoso passa como mais um rosto, como uma figura interessante como qualquer outra. O programa também propunha situações inusitadas aos seus participantes, como fizeram certa vez com o magnata Chiquinho Scarpa no episódio dedicado à “Alta Sociedade”: vestiram o Conde de “flanelinha” (guardador de carros) e o colocaram para guardar os carros de uma festa *high society* junto à Regina Casé, que também interpretava uma “flanelinha” e entrevistava Chiquinho entre um carro e outro.

Essa inversão de valores, tipicamente carnavalesca, é presença marcante também em outros programas apresentados por Casé, que constantemente apresentam um esforço relativizador nas abordagens dos assuntos retratados. A descoberta desses programas ‘legais’ para a equipe de televisão e, conseqüentemente, para grande parte de seus telespectadores, faz parte da intenção declarada de seus idealizadores de mostrar a existência de diferentes modos de ser, cada qual com sua lógica e seus valores específicos, não sendo encarados como necessariamente negativos apenas por fugirem de algum padrão cultural dominante.

A gente tem medo das coisas diferentes, não é? Eu também tenho. Mas talvez o que tenha me colocado nesse lugar é que tenho mais curiosidade do que medo. Então, eu e o Hermano pensamos em mostrar que essas coisas eram legais e, mais do que isso, existiam. Isso foi o *Programa Legal*⁷¹.

Poderemos observar ao longo de toda a trajetória de Regina Casé que a questão da *visibilidade* (mais especificamente a falta dela) é central para seu trabalho, assim como para sua própria vida. A apresentadora chegou a declarar, por exemplo, que nunca entra pela porta da frente de sua casa, só pelos fundos, pois tenta “diminuir essa invisibilidade⁷²”, referindo-se às pessoas que são designadas a transitar apenas por meio das entradas chamadas “de serviço⁷³”. Por certo, como sugerimos aqui, a vida pessoal de Casé influencia decisivamente sua vida profissional, cruzando-a muitas vezes explicitamente. Na realidade, é óbvio que nossas experiências pessoais influenciem nossas ocupações

⁷¹ “REGINA CASÉ: Miss Brasil Legal”, op. cit.

⁷² MONTEAGUDO, op. cit.

⁷³ “Como destaca o arquiteto Carlos Lemos, ‘o Brasil tornou-se o primeiro e único país a possuir edifícios com essa precaução separadora de circulações’. E até hoje este *apartheid* está presente na maioria das construções brasileiras, e uma comparação com edifícios de outras regiões do planeta ‘mostra que estamos frente a uma exclusividade nacional’. Este traço peculiar da nossa arquitetura residencial contemporânea traz, segundo o autor, a influência da antiga casa-grande, porque, no subconsciente dos patrões, a empregada doméstica ‘ainda é a escrava de presença desagradável’ e ‘o seu quatinho abrindo porta para o tanque de lavagens ainda é a senzala’”. In: ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Record: Rio de Janeiro, 2002, p. 322.

profissionais, no entanto, estamos destacando que, de acordo com o antropólogo Luiz Eduardo Soares, a possibilidade de ver ou não ver algo está intimamente atrelada à nossa bagagem cultural e grupo social. Sendo assim, “quando se olha alguém ou alguma coisa, olha-se também para dentro de si mesmo⁷⁴”. Por isso, nos interessa observar aqui: o que Regina Casé vê? Quem ganha visibilidade em seus programas?

a pessoa ou o objeto que se olha é também – além de ser objeto ou pessoa – um espelho para nosso espírito, nosso estado psicológico, nossa educação, valores, emoções, conhecimento, compromissos profissionais, responsabilidades sociais, posição na estrutura familiar etc.⁷⁵

Temos muitos indícios do visível em Regina Casé a partir de suas falas de cunho pessoal, especialmente quando relacionadas a memórias da infância com os avós pernambucanos.

Eles [os avós pernambucanos] moraram quase toda a vida nas imediações da Rua Santa Clara, em Copacabana, e eu tenho a nítida lembrança dos mendigos, dos aleijados, dos cegos, das feridas sensíveis expostas até hoje na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Naquele tempo, quando saía às compras com meus avós, lembro como era difícil encarar aquelas pessoas quando minha avó (que dava esmola para absolutamente todos os pedintes) me dizia: “Leve o dinheiro para ele, mas não jogue na cuia, olhe para ele, converse com ele, pergunte o nome dele. Você não pode fingir que ele não está lá...”⁷⁶.

Luiz Eduardo Soares é um dos teóricos a discutir a questão da *invisibilidade social* que, segundo ele, se dá em grande parte pela via do preconceito ou da indiferença. “Um jovem pobre e negro caminhando pelas ruas de uma grande cidade brasileira é um ser socialmente invisível⁷⁷”, categoriza o antropólogo. Para Soares, “não ser visto significa não participar, não fazer parte, estar fora, tornar-se um estranho⁷⁸”. E cita os mesmos personagens vistos por Regina Casé após recomendação de sua avó como algumas das principais vítimas dessa invisibilidade, bastante relacionada à vida urbana. “Como a maioria de nós é indiferente aos miseráveis que se arrastam pelas esquinas feito mortos-vivos, eles se tornam invisíveis, seres socialmente invisíveis⁷⁹”.

⁷⁴ ATHAYDE, Celso. MV Bill. SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 172

⁷⁵ Idem

⁷⁶ CASÉ, op. cit., p. 16

⁷⁷ ATHAYDE, op. cit., p. 175

⁷⁸ Idem, p. 167

⁷⁹ Idem, p. 176

Nota-se pelas falas de Regina Casé que um dos principais objetivos de seus programas na televisão será transformar esses seres socialmente invisíveis e ainda tantos outros tipos do cotidiano do país em personagens principais de suas narrativas. Como citamos anteriormente, Regina Casé diz ter “uma dívida” com os nordestinos pobres e pretos favelados que fizeram e fazem parte da sua vida, e assim leva-os para “o horário nobre da Rede Globo⁸⁰”. Segundo a atriz, “ir para a Globo significava ampliar horizontes, chegar até essas pessoas e ter o poder de transformá-las em protagonistas⁸¹”.

Na Geral (1994)

A segunda incursão de Regina como apresentadora veio com *Na Geral*, um quadro no programa *Fantástico*, da TV Globo, no qual vemos novamente os nomes de Hermano Vianna (redação) e Belisário Franca (direção). Também temático, o programa procurava investigar seu respectivo assunto a partir da interação de Regina Casé (já sem Luis Fernando Guimarães) exclusivamente com anônimos na rua⁸². Mantendo sua comicidade característica, mas já menos caricatural, Regina promove incursões pelas ruas que acabam se tornando verdadeiras performances, dessas de formar um círculo de pessoas em volta para assistir. Em algumas situações, coloca figurinos típicos de acordo com o ambiente em que se encontra. E o mote da série continua sendo fazer rir, destacando o lado alegre das coisas, questionando-se sobre a felicidade. Em um dos episódios, por exemplo, fala sobre a profissão de gari (varredores de rua), e faz questão de ressaltar apenas o lado positivo da profissão, mostrando, para isso, a vida de um alegre gari da Rua da Quitanda, no centro do Rio de Janeiro. Começa o programa assim:

Eu, se não fosse atriz, tem cinco coisas nessa vida que eu queria ser: botânica, professora, estilista, publicitária e gari. Eu sempre adorei gari. Acho alegre, acho bacana a roupa, a cor. Acho legal você ficar o dia inteiro na rua, varrendo a cidade. Eu então que sou rueira, acho que eu nasci pra ser gari. Além do mais, todo mundo sabe que eu sou limpeza⁸³.

⁸⁰ PRÊMIO Cláudia, op. cit.

⁸¹ Idem

⁸² Comentário de Hermano Vianna após leitura da dissertação: “Sobre o *Na Geral* (“exclusivamente com anônimos na rua”) – não foi bem assim - o quadro foi muito heterogêneo - testávamos vários formatos - houve um episódio que era só uma entrevista com Dorival Caymmi (que fazia 80 anos), outro com Raquel de Queiroz na ABL... Regina ainda deu aulas sobre física do caos, fractais e internet... Outro fato marcante nessa época foi o memorando do Boni atacando nossa edição frenética”. [Por e-mail, 11/04/07]

⁸³ Na Geral: episódio Gari.

O próprio nome, *Na Geral*, já indica a via popular escolhida pelo programa, pois remete à arquibancada mais barata do estádio esportivo Maracanã, chamada de “geral”. A expressão estar “na geral” significaria, no jargão popular, estar junto ao “povão”, à massa torcedora, diferentemente de estar “na arquibancada” ou nas “cadeiras especiais” também oferecidas pelo estádio a preços mais altos. Neste quadro, Regina Casé abre mão dos famosos que ainda freqüentaram em grande escala o *Programa Legal*. Apesar de já apresentar algumas figuras anônimas em seu programa anterior, Regina afirma que “antes do *Na Geral*, se quiséssemos simplesmente falar de anônimos na TV, ninguém toparia⁸⁴”.

Na Geral foi um embrião de um programa maior que viria a seguir, o *Brasil Legal*, quando Regina intensificará um discurso próprio que a autodenomina uma “porta-voz” do povo brasileiro, e, principalmente, uma precursora da inclusão do rosto anônimo na tela da TV “de maneira positiva⁸⁵”. No entanto, ainda que Regina queira atribuir ao seu próprio trabalho a estréia desses personagens do cotidiano nacional na televisão, há outros indícios dessa tentativa promovidos especialmente por uma geração de cineastas e dramaturgos que migraram para a televisão entre os anos 70 e 80 e sua respectiva vontade política de representação do “homem do povo”. Dois exemplos célebres dessa tentativa são a fase em que Eduardo Coutinho esteve à frente da direção de *Globo Repórter*, da TV Globo, na década de 1970, e o quadro de Glauber Rocha no programa *Abertura*, da TV Tupi, entre 1979 e 1980.

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Embates e ‘Aberturas’: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras” (UnB, 2004), Rafael Litvin Villas Bôas apresenta uma visão crítica sobre a representação do popular em uma possível relação entre o teatro político da década de 1960 e o humor televisivo contemporâneo, trilhando aí um caminho que vai dos Movimentos de Cultura Popular (MPC) e Centros Populares de Cultura (CPC), grupos *Arena* e *Oficina*, passando pelo “Padrão Globo de Qualidade” e a atuação de Regina Casé de *Asdrúbal* ao *Cena Aberta* (incluindo aí *Programa Legal*, *Brasil Legal* e *Muvuca*), até chegar ao programa humorístico *Casseta & Planeta Urgente!*. O autor considera que “esse procedimento de análise da presença popular tem a revelar sobre

⁸⁴ PRÊMIO Cláudia, op. cit.

⁸⁵ Idem

o significado do regime democrático vigente no país após as duas décadas de ditadura militar, e vice-versa⁸⁶”.

Citando Maria Rita Kehl (1986), Villas Bôas apresenta o significado da aparição do “público na TV” em programas como *Globo Repórter* como parte de uma estratégia da TV Globo de estabelecer “um novo consenso social” pós-crise do petróleo de 1973, quando as classes médias começavam a dar os primeiros sinais de insatisfação com o projeto econômico conduzido pelos militares. Segundo Villas Bôas, a Rede Globo pretendia adiantar-se “à possibilidade de uma ação popular organizada (...), jogando com a insatisfação de forma a explicitar o problema, sugerindo uma solução cômoda⁸⁷”. Sabe-se pelos depoimentos da equipe de *Globo Repórter* que a emissora realmente interferia na edição dos programas. Ainda assim, Coutinho declara que “era mais fácil trabalhar na Globo em 1970 do que hoje”, pois “naquele momento não era a Globo quem censurava. De 1979 em diante, muda inteiramente: o governo abre e a Globo fecha⁸⁸”. Com a existência ou não de alguma estratégia da emissora, interessa-nos ressaltar aqui a presença anônima, fora do ambiente noticioso dos telejornais, numa tentativa de representação na televisão brasileira (antes de Regina Casé).

“Quando começou o Globo Repórter não existia o povo falando (em televisão), a não ser que fosse uma coisa absolutamente óbvia e que a resposta também fosse absolutamente óbvia”, conta Walter Lima Jr. “Agora, deixar o povo falar, explicar seu drama, sua incerteza, sua apreensão – isso não existia”. Walter Lima explica que o Globo Repórter fez com que o povo voltasse à TV, mas estritamente dentro do controle da emissora – que se dava na edição do programa⁸⁹.

Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, Cássia Louro Palha pesquisa atualmente a fase Coutinho no *Globo Repórter*. Segundo a pesquisadora,

A tendência pela busca do “homem do povo” explicitou-se em muitas temáticas abordadas pelo Globo Repórter na década de 70, como o caso de “Do sertão ao beco da Lapa” de Maurice Capovilla (1972), “A Mulher no Cangaço” de Hermano Penna (1976) ou “O Caso Norte” de João Batista de Andrade (1977) dentre tantos outros. Um dos diretores mais expressivos nesta linha foi Eduardo Coutinho, com “Sete dias em Ouricuri” (1976), “Teodorico, o imperador do

⁸⁶ VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Embates e 'Aberturas': a presença do popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo*. UnB, 2004, p. 5

⁸⁷ Idem, p. 124

⁸⁸ RIDENTI apud VILLAS BÔAS

⁸⁹ KEHL apud VILLAS BÔAS, p. 125

sertão” (1978) e “Exu, uma tragédia sertaneja” (1979) - este último sobre inúmeros assassinatos por conta da rivalidade entre duas famílias em Exu (PE), onde Coutinho ousou na abordagem da política local, no discurso cívico-patriótico dos anos 70 e na falta de perspectivas frente à migração nordestina para São Paulo. Foi ainda dentro do Globo Repórter que Eduardo Coutinho prosseguiu com “Cabra marcado para morrer”, retomado muito em função de seu retorno ao nordeste, por conta dos documentários do programa⁹⁰.

Sendo assim, ainda que Regina Casé diga que “até os nossos programas entrarem no ar, não se via negro, pobre ou nordestino retratado de maneira positiva, interessante ou sem preconceito⁹¹”, já se via uma tentativa de representação do ‘popular’ em outros produtos audiovisuais veiculados pela televisão, inclusive pela própria TV Globo, cada qual com sua proposta ideológica própria: menos afirmativos em direção ao “legal” e mais em direção a uma emancipação ou autonomia políticas. Num contexto mais amplo, entretanto, essa “busca pelo povo” acontece em momentos cíclicos da história humana. Peter Burke é um dos autores que analisa o movimento de “descoberta do povo” promovido na Europa pelos intelectuais classificados como “românticos”, na virada dos séculos XVIII e XIX. Preocupados com o desaparecimento da “cultura popular” e reagindo contra a razão Iluminista, esse grupo de intelectuais sai das cidades em direção aos campos, insistindo às pessoas do “povo” encontradas pelo caminho que lhe “cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias⁹²”, produzindo em seguida “coletâneas e mais coletâneas⁹³” sobre o assunto. Marcelo Ridenti observa que as esquerdas brasileiras dos anos 60 são herdeiras desse romantismo que buscava no passado a inspiração para construir o “homem novo” e para a modernização alternativa da sociedade ou ainda para o resgate de um “encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades”.⁹⁴

Outro exemplo conhecido da presença popular na televisão foi a rápida incursão do programa *Abertura*, veiculado entre fevereiro de 1979 e julho de 1980 em meio à crise terminal da TV Tupi e início da abertura política do governo militar. Dirigido por Fernando Barbosa Lima, *Abertura* era um programa de variedades intercalado por entrevistas, músicas e documentários, e tinha como pico de audiência um quadro performático apresentado por Glauber Rocha. Segundo a antropóloga Ester Hamburger,

⁹⁰ Trecho de sua tese gentilmente cedido.

⁹¹ PRÊMIO Cláudia, op. cit.

⁹² BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31

⁹³ Idem, p. 32

⁹⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p.25.

professora da ECA/USP, “em ‘Abertura’, Glauber desenvolveu uma linha performática de atuação-direção que já vinha se delineando em seu trabalho cinematográfico⁹⁵”.

Na TV, Glauber fazia um programa autocentrado, de opinião forte e explícita, gravado na rua ou em locações privadas com uma nervosa câmera na mão. Interagia com um espectro amplo e variado de pessoas. Sua festa de 40 anos, repleta de amigos célebres, é assunto de um programa. Em outra oportunidade, Glauber dá a palavra a Brizola, um guardador de carros negro, homônimo do político, na época ainda no exílio. A entrevista com um homem do povo tem como contrapeso uma amável conversa com o então governador da Bahia, Antonio Carlos Magalhães.

Guiados pela descrição de Hamburger, somos levados a crer que Glauber já apresentava em seus quadros alguns dos elementos que vemos novamente em Casé, como escalar entrevistados famosos e anônimos, incursões à rua, e a própria “atuação-direção” performática. Regina Mota (2001) também nos direcionaria a pensar algumas semelhanças entre as técnicas dos dois, quando classifica a atuação de Glauber em seis aspectos, todos eles com possíveis aproximações para o trabalho de Regina Casé. Nas palavras de Villas Bôas (grifo nosso):

Ao analisar a participação de Glauber no Abertura, Mota resumiu as características dos quadros do cineasta em seis aspectos: o *alegórico*, que se manifestava pelos recursos que Glauber utilizava para expandir a significação de personagens, das imagens e suas falas, principalmente por meio da carnavalização, fazendo uso das máscaras; o *épico*, que se manifestava na escolha da rua como cenário e na tomada dos passantes como personagens, o que possibilitava a revelação das estruturas épicas próprias da realidade brasileira; a *antientrevista*, em que Glauber buscava uma abertura polissêmica e não um fechamento da significação; o *manifesto*, forma com que o cineasta defenderia as reformas sociais, a indústria cinematográfica e a redemocratização; o *personagem*, que seria a fusão da persona do artista com o personagem por ele criado; e, por fim, o *direto*, que seria a busca de uma forma interativa, do estabelecimento de uma interlocução direta com o público por meio da informalidade, da direção do quadro no momento em que ele acontecia, mostrando o modo de se fazer, e não somente o produto acabado(...)⁹⁶.

Todas essas características são encontradas no trabalho de Regina Casé em maior ou menor grau ao longo dessa trajetória que estamos tentando traçar, entre 1991 e 2006. Em *Na Geral*, por exemplo, a questão da “rua como cenário” e a “tomada dos passantes como personagens” é central. No entanto, entre outros fatores, a abordagem ao personagem da rua é o que vai mudar de tom nesses dois casos até certo ponto similares, mas ainda

⁹⁵ HAMBURGER, Éster. "'Glauberianas' tem tom convencional". *Folha de S. Paulo*, 27/07/05.

⁹⁶ VILLAS BÔAS, p. 128

bastante discrepantes como Glauber Rocha e Regina Casé. No primeiro, ainda há forte agressividade no discurso, prioritariamente político, e o início de uma comicidade mais irônica que cômica⁹⁷. Na segunda, uma abordagem mais simpática, amena, ainda que agitada, onde o riso é mais humorístico. Em seu estudo, Villas Bôas identifica traços autoritários nos dois casos⁹⁸.

Os personagens “Severino” e “Brizola” são os exemplos paradigmáticos de *Abertura*, visto sob diferentes ângulos pelos comentadores de Glauber. O primeiro é um nordestino que trabalha como auxiliar na produção do programa e para o qual Glauber muitas vezes dirige a palavra em perguntas retóricas sem respostas e eventualmente o põe em cena ilustrativamente. O segundo é um negro guardador de carros com quem Glauber promove uma entrevista na rua sobre política, ainda que o entrevistado avise em vários momentos que não sabe falar sobre o assunto. Nos interessam aqui como exemplo de utilização do popular com finalidades ou projetos específicos. Começamos pelo ponto de vista de Ridenti:

Glauber frequentemente exibia ao seu lado Severino, integrante da produção do programa “com a face do povo”, um homem simples, chamado por Glauber de sertanejo, simbolizando a imagem do povo que ele dizia estar esquecida na TV e no cinema. Mas o popular nada falava, enquanto Glauber não parava um segundo de fazer o seu discurso inflamado (...). Outra figura do programa era um negro carioca chamado Brizola, sem qualquer politização, que (...) Glauber submetia a um bombardeio de perguntas sobre cultura e política, que Brizola não sabia responder⁹⁹.

Regina Mota é mais otimista e prefere crer que a participação de Brizola no programa “coloca em pauta a anistia e a volta do verdadeiro Brizola”:

O jogo de personagem entre o Brizola, verdadeiro negro favelado, e o Brizola, verdadeiro signo revolucionário da democracia, fazia às vezes de uma parábola, evocando a realidade próxima e simultaneamente os ideais de liberdade. Ao documentar e publicizar o pobre brasileiro, aludia às eleições diretas e à possibilidade de uma presidência civil¹⁰⁰.

⁹⁷ Segundo Minois, “o riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido. (...) a ironia ‘se opõe ao cômico indiscreto, cordial e plebeu’” In: MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 570. Segundo Bakhtin, “no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo”. In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987, p. 33

⁹⁸ VILLAS BÔAS, p. 146

⁹⁹ RIDENTI *apud* VILLAS BÔAS, p. 138 e 134

¹⁰⁰ MOTA *apud* VILLAS BÔAS, p. 138

Villas Bôas aproxima-se de Ridenti e distancia-se de Mota ao ver uma postura autoritária no Glauber entrevistador, na qual o entrevistado seria mero coadjuvante da performance do polêmico cineasta.

Nesse quadro, Glauber Rocha assume uma postura autoritária diante de Brizola, insistindo em perguntas sobre temáticas que o entrevistado já lhe havia avisado que não dominava e que por isso não saberia responder. Mais uma vez Glauber mostra-se mais interessado em estabelecer cumplicidade com os telespectadores por intermédio da câmera do que em estabelecer um diálogo com seu entrevistado. Brizola, homem negro e pobre, participa do quadro como uma espécie de personagem coadjuvante da performance de Glauber. Mesmo na posição secundária – vale lembrar que era ele o entrevistado – o que interessa ao cineasta não é a pessoa de Brizola, mas o significado de sua *persona*, como representação da parcela pobre e inculta da sociedade¹⁰¹.

Todas essas propostas e repercussões em referência ao “povo na TV” nos indicam que, em resumo, o popular vem sendo romantizado de inúmeras maneiras por produtores de discursos ao longo dos tempos, cada qual acreditando, da sua forma, estar contribuindo para a inserção deste rosto esquecido e desta voz silenciada em seus respectivos meios. Resta-nos investigar se junto a essas iniciativas o popular efetivamente ganha espaço e voz ou se passa apenas como um personagem caricato construído pelos detentores do discurso. Como “o povo” vem sendo representado ao longo do tempo por sujeitos supostamente localizados fora desta categoria social? A pergunta proposta por Gayatri Spivak (1988) é repetida aqui: “pode o subalterno falar”? Essas questões e essa pergunta em particular perpassam este trabalho de pesquisa.

Brasil Legal (1995-1998)

O que é o Brasil? O que é ser brasileiro? Essa é a investigação central de um dos programas mais conhecidos da carreira de Regina Casé como apresentadora. Novamente “afirmativo” no nome, novamente protagonizado por Casé, novamente com Hermano Vianna na redação, e também novamente produzido pelo Núcleo Guel Arraes, *Brasil Legal* aponta para a continuidade de um projeto que começou no *Programa Legal*, mantendo em primeiro plano a visão “positiva” do país através de seus personagens mais comuns. Muitas

¹⁰¹ VILLAS BÔAS, p. 138

referências inauguradas no *Programa Legal* e no *Na Geral* voltam aqui no *Brasil Legal*, com novas roupagens. A equipe, composta por nomes como Sandra Kogut (direção geral), João Alegria (direção), Cláudio Paiva (redação final), Alberto Renault, Bráulio Tavares, Carlos Nader, Rafael Dragaud (redação), foi capaz de misturar ainda mais gêneros narrativos, produzindo um estilo inédito de produto audiovisual para TV. Em especial, destaca-se a influência de Sandra Kogut, que trouxe muito de sua experiência com as vídeo-instalações internacionais *Videocabines são caixas pretas* (1990) e *Parabolic People* (1991), nas quais instalava cabines fechadas com câmeras em diferentes espaços públicos do mundo e colhia depoimentos dos passantes, rostos anônimos e falas do cotidiano, depois montadas sobrepostas e rearranjáveis. Estas técnicas também aparecem em *Brasil Legal*.

As esquetes cômicas presentes em *TV Pirata* e *Programa Legal* continuam também em *Brasil Legal*, sempre retratando sátira e caricaturalmente o tema do episódio em questão. A narrativa do programa é fragmentada, intercalando diferentes histórias, quadros, imagens, personagens, cidades, unidos por uma mesma questão proposta pela apresentadora: “o que você tem de mais brasileiro?”. Uma descendente de árabe moradora de Porto Alegre vai responder que é a capoeira; um técnico em eletrônica morador de Manaus, após explicar todo o funcionamento de uma televisão que ele acaba de montar, vai responder que é o bumba-meu-boi; e por aí vai. A partir de seus personagens, do território percorrido, de sua edição, *Brasil Legal* parece retratar a própria fragmentação e hibridez do país.

Quando mostro um cotidiano anônimo, estou realmente dando o retrato do nosso país. No programa, documentamos que não existe um tema único no Brasil, que não somos um grande boi-bumbá. Creio serem esses closes a única forma de mostrar a nossa cultura¹⁰².

A partir de *Brasil Legal*, Regina Casé passa a explicitar mais enfaticamente as intenções de seus recentes trabalhos na televisão, começando a delinear um projeto que abrangeria todos os programas, o qual acreditamos se tratar, grosso modo, de um projeto de *visibilidade afirmativa*. Nessas falas iniciais, vemos esse projeto pautado pela vontade de mostrar um Brasil que não aparecia na tela da TV “de maneira positiva”.

¹⁰² PRÊMIO Cláudia, op. cit.

A maioria da população brasileira é pobre, preta e mulata. Essa massa só aparece na TV se o barraco caiu ou se matou alguém. O grosso das pessoas que vivem no País em que vivo só vêem TV. São as pessoas que fizeram a casa em que moro, que fazem a música que ouço, que não se vêem na TV. A gente vive em País de crudelíssimas injustiças e não posso ignorar essa população¹⁰³.

Segundo Hermano Vianna, *Brasil Legal* foi totalmente influenciado pelo livro *L'infra-ordinaire*, de Georges Perec¹⁰⁴. A obra foi apresentada por Guel Arraes a Hermano, que juntos embutiram a idéia do “infra-ordinário” – o contrário do extraordinário – no programa de televisão. Com os personagens que escolhe, *Brasil Legal* retrata o habitual das pessoas, o cotidiano comum de algum lugar, o ordinário. (Tais cotidianidades, no entanto, possuem tamanha força em singularidade, que chegam a produzir resultados extraordinários.) Mesmo sem essa referência bibliográfica, Daniela Dumaresq, em sua dissertação de mestrado sobre *Brasil Legal* (ECO/UFRJ, 2000), chega bem perto dessa idéia ao adotar o conceito foucaultiano de *infame*, que seria “o desprovido de fama”, para descrever os personagens de *Brasil Legal*. Em seu trabalho, Daniela procura perceber “as estratégias utilizadas [pelo programa] para dar voz àqueles brasileiros que ocupam os lugares de silêncio, não dispõem de fama, nem de um discurso autorizado, não testemunharam nada de extraordinário¹⁰⁵”.

Tal ponto de vista apresentado em *Brasil Legal* surge também como fluxo de uma tendência historiográfica em analisar a História “por baixo”, tema preconizado por Brecht em *Perguntas de um operário que lê* (1936), e cujo movimento na disciplina foi efetivado a partir do artigo *History from bellow*¹⁰⁶, de autoria de Edward Thompson, publicado em 1966. Jim Sharpe observa que “tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes”, mas que durante as últimas décadas vários historiadores “sentiram-se atraídos pela idéia de explorar a história do ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante¹⁰⁷”. Nas palavras de Edward Thompson:

¹⁰³ REIS, op. cit.

¹⁰⁴ PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989

¹⁰⁵ DUMARESQ, Daniela. *Quando um Brasil sem fala se pronuncia: uma leitura do programa de televisão Brasil Legal*. 2000. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000

¹⁰⁶ THOMPSON, E. P. “History from bellow”. In: *The Times Literary Supplement*, 7 de abril de 1966.

¹⁰⁷ SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. Em: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 40.

Estou procurando resgatar o pobre descalço, o agricultor ultrapassado, o tecelão do tear manual ‘obsoleto’, o artesão ‘utopista’ (...). Suas habilidades e tradições podem ter-se tornado moribundas. Sua hostilidade ao novo industrialismo pode ter-se tornado retrógrada. Seus ideais comunitários podem ter-se tornado fantasias. Suas conspirações insurrecionais podem ter-se tornado imprudentes. Mas eles viveram nesses períodos de extrema perturbação social, e nós, não¹⁰⁸.

Obras como a de Carlo Ginsburg, “*O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*”, que a partir de um personagem anônimo apresenta um contexto histórico de uma época, podem ser vistas como fruto dessa tendência dos historiadores que “cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado¹⁰⁹”, especialmente no que diz respeito à “cultura das classes subalternas”, nas palavras de Ginsburg, ou “cultura popular¹¹⁰”. Num contexto mais amplo, que também engloba o processo de “descoberta do povo” dos intelectuais românticos, Michel de Certeau observa o ressurgimento do “homem ordinário” nos cenários acadêmicos, este “herói comum”, que o autor também denomina como “o murmúrio das sociedades¹¹¹”.

Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público. Sociologização e antropologização da pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde zooms destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo¹¹².

A partir das reformulações epistemológicas, narrativas como estas que analisamos parecem refletir a tendência à “sociologização” e “antropologização” em seus recortes, especialmente *Brasil Legal*, explicitamente influenciado por Péric, por exemplo. Vale lembrar que além de Hermano Vianna, Guel Arraes também possui formação em Antropologia, e Regina Casé em História, portanto fazem escolhas conscientes na construção de discursos relativizadores das realidades nacionais e na seleção dos personagens que terão lugar nesse novo discurso. Ainda que metonimicamente, uma narrativa histórica sobre o país está sendo reescrita em *Brasil Legal*, que percorre o território em busca de respostas sobre as origens da cultura brasileira, indo inclusive a

¹⁰⁸ THOMPSON apud SHARPE, p. 41-42

¹⁰⁹ GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 15

¹¹⁰ Idem, p. 16

¹¹¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 57

¹¹² Idem

Portugal em busca de respostas. “Tem um tempão que eu to viajando, né? Pelo Brasil e por Portugal, tentando entender por que é assim, por que os portugueses são assim, os brasileiros são assim¹¹³...”, divagou Regina Casé no episódio gravado em Portugal.

Construir uma narrativa sobre o Brasil é inevitavelmente apontar para “as mestiçagens que nos constituem” (Martín-Barbero, 1987), dificultando tentativas de linearidade e causalidade dessa construção, daí a edição fragmentada de *Brasil Legal*. Uma memória coletiva nacional, principalmente no caso brasileiro, será dificilmente consensual, por englobar muitos grupos sociais heterogêneos em disputa de representação. Deixando fora da História as muitas vozes que compõem o país, deixando-a a cargo de poucos personagens, a memória oficial das nações chega a ter um “caráter destruidor, uniformizador e opressor¹¹⁴”. Um esforço de abertura a novas vozes representativas já vem acontecendo na disciplina História e vêm-se reflexos desse processo em novas narrativas criadas dentro e fora da disciplina. Segundo Michael Pollak, a própria História “está se transformando em histórias, histórias parciais e plurais¹¹⁵”.

Nesse sentido, acreditamos que *Brasil Legal* também contribui para uma nova escrita da história brasileira, abrindo sua estrutura oficial para a entrada de novas vozes e, conseqüentemente, influenciando a memória da nação. O programa promove um novo *enquadramento da memória*¹¹⁶ – uma nova memória sendo re-criada (re-enquadrada) agora a partir de fontes não-oficiais, ou a partir do que Pollak classifica como *memórias subterrâneas*, aquelas “dos excluídos, dos marginalizados e das minorias¹¹⁷”. No mundo contemporâneo, a memória se configura e se constitui em novos cenários, já há muito fora das tradições orais e agora também menos na história oficial: “Hoje, cada vez mais, são os meios de comunicação o *locus* principal em que se realiza o trabalho sobre as representações sociais. A mídia é o principal *lugar de memória e/ou de história* das sociedades contemporâneas¹¹⁸”. Portanto, as imagens “tornam-se instrumentos poderosos para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão e de outros *media*,

¹¹³ BRASIL LEGAL: episódio em Portugal.

¹¹⁴ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1992, p. 4

¹¹⁵ POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

¹¹⁶ Idem, p. 206

¹¹⁷ POLLAK op. cit., p. 4

¹¹⁸ GOULART, Ana Paula. “A mídia e o lugar da história”. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

da memória nacional¹¹⁹”. *Brasil Legal* constitui-se, assim, como um novo *lugar de memória* (NORA, 1984) nacional.

Muvuca (1998-2000)

Nos programas apresentados até aqui, em diversas ocasiões Regina Casé chega a entrar na casa de seus entrevistados – famosos ou, em grande maioria, anônimos – conseguindo documentar as pessoas com bastante intimidade (principalmente também por sua habilidade como entrevistadora). Neste novo programa, faz um movimento inverso, trazendo seus entrevistados para dentro da sua casa. Não a sua casa propriamente dita, mas uma casa alugada no alto de um morro no Jardim Botânico, com vista privilegiada para o Corcovado e rodeada de Mata Atlântica. A casa, aliás, é na verdade uma pequena mansão em forma de castelo. Apesar desse pequeno luxo, o nome do programa – *Muvuca* - segue a linha de nomes como *Na Geral*, pois trata-se de uma gíria popular para designar multidão, muita gente reunida. Os personagens de *Muvuca*, no entanto, voltam a ser majoritariamente compostos por famosos e celebridades.

As entrevistas vão acontecer em diversos cômodos da casa – banheiro, cozinha, varanda... - , dependendo do entrevistado e da ocasião. Apesar dos famosos serem maioria nas entrevistas, Regina também aproveita diversas oportunidades para dialogar com anônimos. No primeiro episódio, por exemplo, aproveita a ocasião de seleção de cozinheira para a casa, e conversa com as candidatas, investiga um pouco o universo das chamadas “domésticas”. A equipe de produção também aparece em cena, assim como os bastidores da produção do programa. As esquetes cômicas são mantidas também em *Muvuca*, onde um ator como Pedro Cardoso (ex-redator de *Programa Legal*, inclusive) participa como entrevistado, como ator em esquetes, e ainda interage com outras atrações daquele episódio que estão pela casa. Pequenas matérias, entrevistas, apresentações musicais, bastidores – *Muvuca* continua misturando gêneros e propondo novos formatos¹²⁰.

¹¹⁹ BARBOSA, Marialva. “Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da ‘redescoberta’ do Brasil. In: HERSCHMANN e PEREIRA, *op. cit.*

¹²⁰ Este é o primeiro programa com Estevão Ciavatta na direção. Alberto Renault e Rafael Dragaud, que fizeram parte da redação de *Brasil Legal*, voltam também aqui em *Muvuca* (respectivamente como redação final e chefe de redação). Hamilton Vaz Pereira, ex-Asdrúbal, faz parte da equipe de redação, e vale destacar ainda nesta mesma equipe o nome de João Carrascosa, que aparecerá em diversos trabalhos posteriores. Regina Casé assina a coordenação de criação, e o Núcleo Guel Arraes novamente é o responsável pelo programa.

O programa não teve boa audiência, e após Regina declarar ao jornal *Folha de São Paulo* que os paulistas não entendiam a relação carioca entre a favela da Rocinha e a Rede Globo, a apresentadora e seu novo programa foram tema de crítica assinada por Fernando de Barros e Silva no mesmo jornal, em maio de 1999, intitulada “Casa Grande & Muvuca & Senzala”. Para além da rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, Barros e Silva questiona-se sobre os modos de lidar com a pobreza dessas elites (carioca e paulista), citando Regina Casé como exemplo de “acolhida da miséria” que não contribui para sua extinção, ao contrário, acaba por naturalizá-la e eternizá-la:

O paulistano de elite age como se a miséria nunca tivesse existido ou não fosse problema seu; o carioca, como se ela fosse obra da natureza ou um problema já resolvido. A mesma tragédia que o paulista de elite esconde e ignora o carioca ostenta e transforma em ponto turístico.

A rejeição atroz e a acolhida festiva são duas maneiras de eternizá-la, expulsando-a do mapa ou incorporando-a à paisagem. A Globo, com suas novelas sem miseráveis e suas muvuca cheias de gente abusada, oscila entre essas duas atitudes complementares, cuja síntese é uma espécie de resumo da história do Brasil¹²¹.

Dois meses depois, Barros e Silva escreve outra crônica na qual classifica que “o programa de Regina Casé foi domesticado, mudou de nome e se transformou numa espécie de muvuca entre amigos, centrado no próprio umbigo, uma versão modernosa ou alternativa do quadro ‘Intimidade’, da Xuxa¹²²”. Em sua pesquisa, Villas Bôas também filia-se a uma linha de pensamento crítico que associará os programas de Regina Casé a uma visão elitista da pobreza (atribuída a uma visão aristocrática da TV Globo como um todo) afirmando que a “espontaneidade bem-humorada presente na performance da atriz é inerente ao olhar de uma classe que prefere exotizar a relação com as classes mais pobres a tratar seriamente dos problemas que possam aparecer a cada entrevista e lugar¹²³”. Consciente desse tipo de crítica, Regina Casé muitas vezes defenderá seu discurso positivo como uma afirmação política, garantindo que não está fugindo dos problemas sociais.

Eu tenho um compromisso terrestre com a felicidade. Sempre quis ver o lado positivo das coisas e nos anos 70, com a fundação do Asdrúbal, já era esta a minha idéia. Desde lá, tento colocar em destaque o lado bom. Não estou

¹²¹ BARROS E SILVA *apud* VILLAS BÔAS, P. 145

¹²² Idem

¹²³ VILLAS BÔAS, p. 146

negando os problemas sociais, mas também há o que retrato, nossa imensa diversidade e criatividade. Não somos só a tragédia. É importante estar lembrando disso sempre¹²⁴.

Existiria uma forma mais adequada para falar da pobreza? Por certo, grupos ideologicamente diferentes pensarão diferentemente essa questão. Não seria melhor perguntar se existiria uma forma mais adequada para *erradicar* a pobreza? Veremos melhor na segunda parte deste trabalho que, na esfera discursiva, há uma balança de representações sobre a pobreza pendendo rotineiramente a bipolarizações do tipo “bom/mal”, “otimista/pessimista”, “positivo/negativo”. Seria possível fugir das polaridades e ampliar o campo de visão sobre o pobre? Quais são os objetivos dos discursos sobre a pobreza? Quando o pobre se pronuncia ou *se* o pobre pudesse se pronunciar (voltamos à questão de Spivak), o que elealaria? Regina Casé propõe com seus discursos servir de contrapeso às representações majoritariamente negativas sobre a pobreza.

Que história é essa? (2001-2002)

As experiências com *Programa Legal e Brasil Legal* geraram séries educativas para outros projetos e canais das Organizações Globo, como a série *Escola Legal*, dentro do projeto Tele Escola, da Fundação Roberto Marinho, em 1996, e o *Histórias do Brasil Legal* para o Canal Futura, em 1998. Em 2001, Regina Casé e Estevão Ciavatta produziram as séries *Que História é Essa?* e *Um pé de quê?*, também para o Futura, um canal educativo das organizações, veiculado via cabo desde sua fundação, mas recentemente disponibilizado também para a TV aberta.

No programa *Que História é essa?* fica ainda mais evidente o interesse na reconstrução de narrativas históricas e memoráveis de Regina Casé e sua equipe. O argumento do programa parte da leitura de jornais antigos e a descoberta de notícias que revelem um comportamento de época – notícias estas que podem estar na manchete ou num pé de página - a partir das quais Regina reconta a história do país, conversando, quando possível, com os personagens que protagonizaram as histórias. O ponto de partida são datas emblemáticas, como o dia que o homem pisou na lua ou a primeira vitória do Brasil na Copa, e as notícias que ganharam pouco destaque no dia por conta desses acontecimentos.

¹²⁴ PRÊMIO Cláudia, op. cit.

A abertura do programa sobre o dia 29 de junho de 1958 deixa claro suas intenções. Regina está entrando na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, como se fosse uma espia. O narrador fala:

Estou entrando na Biblioteca Nacional. Esconderijo de mistérios publicados. Aqui é o templo do verbo. Sou detetive de alfarrapos (...). Eu quero saber que história começou com “e” e terminou com “h”. Quero saber que história gerou a minha história que gerou a tua história que virou outra história. Quero saber que fato virou lenda, que fábula virou fato. Quero saber que História é essa?¹²⁵

Criada por Estevão Ciavatta (direção) e João Carrascosa (roteiro), a série teve oito episódios e foi veiculada entre 2001 e 2002 no canal Futura.

Um pé de quê? (2001)

Criado em 2001 e produzido até os dias atuais no canal Futura, *Um Pé de Quê?* também enquadra-se de maneira especial no projeto de *visibilidade* proposto por Regina Casé. Os personagens principais deste programa também passam despercebidos por grande parte da população dos centros urbanos, e é principalmente nas cidades que Regina chamará atenção para sua existência: as árvores. Em tom publicitário, a apresentadora faz o alerta, mantendo seu humor característico:

Pra você que é capaz de reconhecer na hora a marca da calça jeans, do posto de gasolina e do hambúrguer, mas não sabe identificar aquela árvore que mora na frente da sua casa, vou te dar uma forcinha, tá? Esse é o logotipo do Ipê, esse da Quaresmeira, e esse do Mulungu. São vários modelos à sua escolha¹²⁶.

Em outro episódio, deixa mais claro o que a visibilidade representa neste caso:

É por isso que é legal conhecer as árvores. Quando você não conhece, você olha assim pro mato e vê um borão verde, como se você precisasse de óculos e não soubesse, e na hora que você põe os óculos parece que tudo ganha uma outra vida, você reconhece no meio daquele borão uma porção de ‘gente’. É pra isso que a gente ta aqui¹²⁷.

Regina já havia declarado em algumas ocasiões seu desejo de ser botânica. Logo, *Um pé de quê?* é mais uma oportunidade que a atriz aproveitou de realizar um projeto pessoal

¹²⁵ Que História é essa?: episódio 1958.

¹²⁶ Um pé de quê?: episódio Ipê.

¹²⁷ Um pé de quê?: episódio Embaúba

com suas narrativas televisivas. No site de sua produtora, está escrito em relação a este programa: “A receita é fácil: na vida, o que gostamos é de nos divertir, então por que não fazer isso também na TV?”¹²⁸. Ao término de cada episódio, é dado o crédito de “idéia original” para a apresentadora do programa, cujo roteiro é de João Carrascosa. O discurso aqui é mais didático, por se tratar de um canal educativo, e muitas vezes chega à denúncia ecológica ao retratar a degradação da natureza nas cidades ou o que ainda se explora indiscriminadamente na área rural. Os anônimos também estão presentes aqui em grande escala, dividindo espaço com especialistas dos assuntos abordados.

Assim como em todos os outros programas, Regina constantemente fala de sua vida pessoal, especialmente quando o assunto é sua ascendência “popular”. No episódio sobre a Jurema, Regina passa todo o programa apresentando a planta a partir dos mistérios que rondam seu uso, um “segredo” sagrado dos índios, o qual ela defende que continue a ser um segredo. Ao final do programa, ela fala ao chefe da tribo em que se encontra:

Eu não to falando isso pra você me contar o segredo da Jurema não, mas olha, pra falar a verdade, eu acho que a gente deve ser parente, porque, eu já lhe disse, minha avó Júlia, minha bisavó Áurea, todas nasceram aqui, todas tinham cara de índio com cabelo assim até aqui, eu falei: olha eu to achando que eu sou sua parente. Por que se todo mundo aqui é parente, cada um veio de um canto, cada um veio duma tribo, um é Cariri, outro é Xocó, alguma coisa eu sou também...

Em cada episódio, Regina cria ou aproveita oportunidades para continuar explorando os temas de seu “projeto” maior: dar visibilidade (neste caso, à natureza), dialogar com populares anônimos, percorrer diferentes estados do Brasil (*Um pé de quê?* também foi à África, em busca da origem do Baobá, em seu centésimo programa), enfatizar o lado positivo das coisas etc.

Cidadania (2002-2003)

Talvez seguindo o fluxo didático em que se encontra nesse momento de sua carreira, o novo trabalho protagonizado por Regina Casé no *Fantástico* tem um perfil bastante pedagógico e de utilidade pública. Criado por Estevão Ciavatta e João Carrascosa, o quadro tematiza pequenos deveres de cidadania. Regina Casé promove flagrantes na rua,

¹²⁸ www.pindoramafilmes.com.br

abordando infratores como, por exemplo, pessoas que estacionam carros na calçada, deixam o cocô do cachorro na rua, jogam lixo no chão etc. A “inquisição”, no entanto, é feita com o bom-humor característico da apresentadora, que, por isso, obtém resultados positivos junto às pessoas que aparecem na tela. Está aparente aqui um incentivo a ações cidadãs, ao cumprimento das leis, ao senso de coletividade.

Uma matéria jornalística da época narra um episódio, caracterizando-o como uma “fiscalização visual”:

"O Cocô", exibido no último domingo, tratou da sujeira dos cachorros. A reportagem gravou a rotina sistemática de uma vizinha que, zelosa, passeia com seu companheiro canino todos os dias na mesma praça-defectório público. Displícite, a boa senhora não se ocupa em limpar os dejetos de seu cão. Regina-cidadã, binóculo em punho, comenta, passo a passo, o flagrante da infração sujeita a penalidades variadas nas principais cidades brasileiras. Cumprindo uma espécie de fiscalização visual, a reportagem aborda a infratora, protegida por quadriculado eletrônico que impede sua identificação. Questionada, ela concorda em aparecer de cara limpa, reconhece o vício e declara a intenção de mudar¹²⁹.

Ao todo, foram 12 quadros de 10 minutos sobre essa temática nos quais Regina Casé defendia o lema “isso só depende de você, não dos políticos”.

Brasil Total (2003-2005)

Além de séries educativas para o canal Futura, o programa *Brasil Legal* também contribuiu para a criação deste projeto de autoria de Hermano, Regina e Guel, chamado *Brasil Total*, cujo objetivo era estimular narrativas regionais (produzidas regionalmente) a serem veiculadas nacionalmente pela TV Globo. Entre os anos 2003 e 2005, *Brasil Total* ganhou um quadro quinzenal no *Fantástico*, e também foi veiculado nos programas *Altas Horas* e *Mais Você*, da mesma emissora. O projeto aceitava sugestões de colaborações vindas de diferentes cantos do país, que mostrassem “a cultura e curiosidades de sua região que o resto do Brasil não conhece¹³⁰”. Regina Casé aparece em alguns episódios, mas a maior parte deles foi protagonizado por equipes e autores diversos e não conhecidos do grande público. Em especial, um ator goiano chamado Tom, que rodou alguns quilômetros do país gastando o mínimo possível de dinheiro, e uma cearense chamada Izabele, que fazia testes

¹²⁹ HAMBURGER, Ester. “Regina Casé usa comédia no ‘Fantástico’ como ‘punição’”. *Folha Online*, 20/08/2002

¹³⁰ Descrição do site do Fantástico: www.fantastico.globo.com

em diferentes empregos. Ambos parecem seguir o estilo de roteiro e direção dos programas com Regina Casé.

Muitas das experiências da gente no Brasil Total, colocando matérias produzidas por equipes que não tinham experiência, com apresentadores que não eram conhecidos, chegaram a ser o pico de audiência do Fantástico. Isso mostra que o povo – como disse o Gil – sabe o que quer, mas também quer o que não sabe¹³¹.

A afirmação de Hermano Vianna acima ilustra uma das grandes polêmicas em relação ao “povo”. Declarações do senso comum do tipo “é isso que o povo gosta” ainda são amplamente utilizadas para justificar conteúdos bizarros na TV, por isso há contradiscursos que pregam algo parecido ao que Hermano propõe: “o povo também quer o que não sabe”, ou seja, conteúdos diversos geram interesse no telespectador (visto nessas discussões como “o povo” ou “a massa”), bastaria oferecê-los. Trata-se de uma complexa discussão de valor sobre a “qualidade” do conteúdo da TV, sua emissão, mediação e recepção, na qual não pretendemos entrar agora. O que nos interessa aqui é observar o projeto *Brasil Total* como um esforço no sentido de “dar voz” a esse “povo”, como uma oportunidade de ele falar por conta própria na TV Globo. Não sabemos, no entanto, como foi divulgada essa possibilidade, como era o processo de seleção do material a ser veiculado, quem fazia a direção e produção dos quadros, e qual a interferência da emissora em todo esse processo. Suspeitamos que cabia aos interessados sugerir uma “pauta” e a produção da Rede Globo a produziria¹³². Hermano Vianna disse em entrevista cedida que não houve muito retorno a esta proposta, que poucas pessoas mandaram material, por isso o projeto não havia continuado. Tema a ser investigado mais profundamente¹³³.

¹³¹ VIANNA, Hermano. In: DORIGATTI, Bruno. “Por uma nova mídia”. *Portal Literal*, 24/03/2006

¹³² No site do Fantástico, há apenas a possibilidade de sugestão de pautas no tópico “Brasil Total”. Pelos formatos dos programas disponíveis na página (que seguem os padrões da emissora), tudo indica que a produção era feita pelas regionais da Globo após a aprovação da pauta.

¹³³ Comentário de Hermano Vianna por e-mail após leitura da dissertação: “As suas suspeitas não estão corretas: as equipes não mandavam apenas as pautas - participavam de quase todas as etapas do processo - era sempre uma grande mistura de equipes (por exemplo: se a equipe regional não tinha profissional de som que soubesse usar boom ou microfone lapela, mandávamos um aqui do Rio, que era acompanhado na gravação por um profissional local para aprender a usar o equipamento). Não usamos apenas equipes das afiliadas da Globo, usamos muitas equipes independentes. O Jefferson De (do Dogma Feijoada) fez alguns episódios, produzidos pela Barraco Forte (a produtora do Jefferson) - um dos episódios foi roteirizado pelo Ferréz (era a encenação de um de seus poemas) - o Ferréz aparecia no episódio, dirigindo os atores nas ruas do Capão Redondo - o Jefferson editou o episódio no Projac - foi ao ar no Fantástico. Fizemos também um episódio no Cantagalo - o roteiro foi feito a partir de uma aula que dei no curso de audiovisual do AfroReggae - duas meninas do curso viraram apresentadoras de uma série chamada Tá Dominado, que foi exibida no Altas Horas”. [Por e-mail, 11/04/07]

Cena Aberta (2003)

Produzido em quatro episódios, o programa *Cena Aberta: A magia de contar uma história* possui um argumento bastante específico: revelar como se adapta uma obra literária para a TV. Ainda assim, mantém alguns dos principais elementos dos programas anteriores apresentados por Regina Casé (em especial, anônimos, humor, e brasilidades). Em *Cena Aberta*, Casé também aparece como diretora, ao lado de Guel Arraes e Jorge Furtado (cineasta gaúcho; já havia participado como roteirista em alguns *Programas Legais*), que juntos propõem um novo modelo de adaptações para TV. Ao invés de apenas ambientar a história literária com cenários, figurinos, atores etc., o programa procura revelar, enquanto narra, o processo de construção dessa nova narrativa: seleção e ensaio dos atores, truques de montagem, escolhas da direção, produção etc. Além disso, *Cena Aberta* compõe o plano da ficção com inúmeros elementos documentais. A partir da intervenção de Regina Casé, que encarna aqui também o papel de narradora, várias camadas narrativas vão se mostrando e sendo sobrepostas ao longo de cada episódio: a obra literária, elementos da realidade, a relação ficção-real, a construção da imagem televisiva, a cena pronta. Tudo faz parte de uma grande cena, que está aberta. A nova história é composta não só dos elementos oferecidos pelo texto escrito, mas dos elementos do processo de construção desta nova narrativa. Ela não é dada pronta, mas em processo.

A composição dos personagens é central e aproxima novamente Regina Casé das figuras anônimas do cotidiano nacional. Para compor uma personagem como Macabéa, de Clarisse Lispector (“A hora da estrela”), por exemplo, os diretores não procuraram por atrizes profissionais capazes de “incorporar” os trejeitos da nordestina: fizeram uma seleção de mulheres verdadeiramente nordestinas que possuem situação de vida semelhante à Macabéa. A partir dos diversos depoimentos dessas mulheres anônimas, vai se compondo uma Macabéa multifacetada e viva. Regina Casé problematiza os temas da história com elas, que respondem a partir de suas vivências pessoais. E sob a direção de Casé, elas também atuam, e suas imagens “reais” e “cênicas” são intercaladas, diluindo a própria fronteira que separa o real e a representação. À medida que entram na história, a história entra nelas.

Em outro episódio, quando adaptaram “Negro Bonifácio”, de Simões Lopes Neto, a composição dos personagens foi a oportunidade escolhida para abordar temas de regionalismos brasileiros e desvendar um pouco mais das peculiaridades nacionais. O ator baiano Lázaro Ramos e a atriz carioca Carolina Dieckmann tinham que interpretar personagens típicos do sul do país, mais especificamente do interior do Rio Grande do Sul, onde a fala e a terminologia são bem características. Eram os próprios moradores da cidade sulista escolhida para as filmagens (anônimos) que ensinavam aos famosos a agir como gaúchos, treinando-os, literalmente, frase por frase. Em algum momento do episódio, Dieckmann ensinava o funk carioca aos gaúchos, e Ramos, por sua vez, o “axé music” baiano.

O formato do programa nos leva a pensar algumas aproximações com o teatro épico de Brecht, não só por aproximar, mas também incorporar o público na cena, diminuindo assim “o abismo que separa atores do público”¹³⁴. Da mesma forma, ao mostrar o “fazer como” e a narrativa em processo, *Cena Aberta* contribui ainda para minimizar a ilusão e a aura mágica das imagens televisivas, contribuindo possivelmente para aumentar a visão crítica dos telespectadores¹³⁵. O caráter *polifônico* do programa, no sentido que Bakhtin aplicou às obras de Dostoiévski, também pode ser observado, especialmente na composição dos personagens, pois vemos uma “multiplicidade de vozes” e “consciências independentes”¹³⁶ em ação, compondo a voz do herói, que fala “como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis”¹³⁷. A partir de cena *Cena Aberta* é possível pensar ainda a aproximação de universos constantemente polarizados, como ficção e realidade, arte e vida, literatura e televisão.

Adolescentes (2004), Novos Velhos (2004) e Crianças (2005)

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 78

¹³⁵ Em seu estudo, Rafael Litvin apresenta argumentos pertinentes para analisar como os procedimentos técnicos do teatro épico foram reificados em *Cena Aberta*, “passando a operar na lógica da mercadoria a ser consumida, ou seja, estaríamos diante de um exemplo de despolitização de recursos formulados com ambições críticas, agora utilizados como atrativo de público” (VILLAS BÔAS, *op. cit.*, p. 148-9)

¹³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 1997, p. 4

¹³⁷ Idem, p. 5

As séries (independentes, mas sequenciais) *Adolescentes*, *Novos Velhos* e *Crianças* foram veiculadas primeiro no *Fantástico* e depois no canal Futura. Nelas, Regina Casé faz um tipo de mapeamento dos comportamentos dessas faixas etárias nos tempos atuais. Os temas e a maneira de abordagem parecem desmistificar, revelar ou clarear a visão de mundo desses adolescentes, velhos e crianças. Regina Casé conversa com eles como conversa com todos os seus entrevistados – numa posição de igualdade (num esforço de). Mesmo não sendo da mesma faixa etária deles, procura entrar naquele universo e jogar o mesmo jogo de significações para dialogar. Até quando conversa sobre temas tabus, como morte ou sexo (com os velhos), pobreza/riqueza (com as crianças), ou o “ficar” (com os adolescentes), Regina soa com tanta naturalidade, que consegue ouvir até segredos de seus entrevistados, que contam para ela como se não estivessem contando para milhões de pessoas via televisão (isso acontece também em outros programas).

Tanto nessas séries, como em todos os programas de Regina Casé, a habilidade da apresentadora em entrevistar pessoas é o que garante muito do resultado das conversas, que acontecem sempre em tom de *intimidade*. Mesmo nitidamente encenada, a intimidade forçada pela apresentadora é aparentemente bem recebida pelos entrevistados, os quais não aparentam desconfiança, pelo contrário, confiam em grande medida a ponto de fazerem confissões à atriz. Segundo Anthony Giddens, a intimidade é “uma relação transacional de vínculos pessoais estabelecida por iguais¹³⁸”. Quando dialoga com os personagens de seus programas, sejam eles “nordestinos pobres”, “pretos favelados”, magnatas da alta sociedade, ou mesmo crianças, adolescentes e velhos, Regina Casé sempre procura colocar-se numa posição de igualdade, conseguindo, por isso, entrar um pouco no universo cultural específico de seu interlocutor.

A partir dessa tentativa de compreender um universo cultural distinto, podemos identificar elementos *etnográficos* sempre presentes nos programas de Regina Casé, também feitos em parceria com antropólogos (Hermano Vianna e Guel Arraes). Nas séries *Crianças*, *Adolescentes* e *Velhos*, a apresentadora parece fazer intencionalmente uma atualização dos comportamentos dessas gerações – inclusive fazendo uso de fontes especializadas, como um psicanalista em *Adolescentes* -, e o resultado (deste e de outros programas em que aparece) aproxima-se de um estudo etnográfico audiovisual. A forma como Regina

¹³⁸ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 11.

conversa com seus entrevistados e, nestas séries especificamente, a maneira como tenta esclarecer suas próprias dúvidas e curiosidades em relação a essas categorias de gente na contemporaneidade, aproxima-se de uma das principais intenções do etnógrafo, segundo Clifford Geertz (grifo nosso):

Situar-nos, um negócio enervante que só é bem-sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal. (...) Não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos (...) ou copiá-los. (...) O que procuramos, no sentido mais amplo do termo, que compreende muito mais do que simplesmente falar, é *conversar com eles*, o que é muito mais difícil, e não apenas com estranhos, do que se reconhece habitualmente¹³⁹.

Nas três séries, há entrevistados de diferentes classes sociais, e a edição aproveita sempre estes contrastes em suas narrativas. Também há o esforço de cobrir diferentes estados do Brasil nas entrevistas, dando um panorama o mais nacional possível. Cada programa tem um argumento: no *Adolescentes*, Regina investiga a “invenção” disso que chamamos “adolescência” hoje e que em tempos remotos não existia. Em *Novos Velhos*, defende a hipótese de que aquela figura de cabelos-brancos-corcunda-bengala não existe mais, e apresenta a maneira contemporânea de ser velho. Já com as *Crianças*, procura dar voz e escutar o que esses pequenos humanos dizem e pensam, e que pouca gente realmente escuta, desclassificando-os por serem “só crianças”. “O preconceito aparece em todas as idades. Por que não falar de forma normal e genuína com todos?¹⁴⁰”, pergunta Casé.

Novamente a questão da *visibilidade* torna-se central aqui. Em sua pesquisa sobre invisibilidade social, Luiz Eduardo Soares também observou essa característica não só nos marginalizados econômica e socialmente, mas também em adolescentes¹⁴¹. Sobre a série *Crianças*, Regina chegou a declarar: “Achei que seria a série mais leve, nos velhos tinha que falar de morte, com adolescentes, sobre conflito. Achei que criança ia ser tudo fofinho. E essa série está sendo mais triste. A gente não repara, mas as crianças ficam invisíveis¹⁴²”. Temas de denúncia social acabam aparecendo nos episódios, especialmente ao serem revelados os contrastes entre um adolescente ou criança de classe média e seus pares da favela.

¹³⁹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978, p. 24

¹⁴⁰ MONTEAGUDO, op. cit.

¹⁴¹ ATHAYDE, op. cit., p. 165

¹⁴² MONTEAGUDO, op. cit.

Mercadão de Sucessos (2005)

Inserido no projeto *Brasil Total*, o quadro *Mercadão de Sucessos* também foi hospedado pelo *Fantástico* e fará novamente o papel de embrião de um programa em formato maior que está por vir. Nele, Regina, novamente na rua, transforma-se numa ambulante de músicas populares, imitando os vendedores de produtos “piratas” (falsificados), carregando pelos bairros periféricos do Rio de Janeiro uma carrocinha repleta de CDs e DVDs que só fazem sucesso num circuito fora das grandes gravadoras e emissoras de rádio e televisão.

Vestida com estampa camuflada (como as roupas do exército), que é moda nos mercados de roupas populares do Rio de Janeiro, Regina lança mão de um linguajar cheio de gírias, especialmente gírias das classes sociais mais pobres. Assume também um papel de Mestre de Cerimônias, de animador de festa, falando ao “povo”: “Alô pagode, alô axé, alô funk – alô povo brasileiro”, começa assim o *Mercadão* de 25 de setembro de 2005, com a apresentadora em meio aos transeuntes do Calçadão de Caxias, comércio popular da baixada fluminense. Regina pergunta às pessoas o que é “*sampler*” e ninguém sabe responder. Explica que é quando um músico aproveita pedaços de outras músicas para compor uma nova, e dá o exemplo da cantora inglesa M.I.A., que sampleou a base funk de “Injeção”, música de Deize Tigrona, MC da Cidade de Deus (RJ). Com a base de “Injeção”, a música “*Bucky Done Gun*” de M.I.A. é sucesso em todas as capitais do chamado “primeiro mundo”. Ninguém no Calçadão de Caxias conhece a M.I.A., mas conhece bem a Deize. Todos cantam e dançam a música “Injeção”, inclusive a própria Deize, no Calçadão. Regina discursa:

O *Mercadão de Sucessos* é um serviço de utilidade pública. Chega de “pagar mico” de só conhecer uma música e sair pra dançar quando ela bater lá e voltar. Não precisa um gringo *samplear* o som da favela que tá tocando do lado do seu ouvido. Agora aqui no *Mercadão* você vai conhecer o que tá rolando na periferia de todas as cidades do Brasil. Toda periferia do Brasil produz uma música pop de qualidade que a elite desconhece. Periferia é maioria. Eu tô falando de shows lotados, eu tô falando de produção de CD, de DVD, eu tô falando de sucesso¹⁴³.

¹⁴³ *Mercadão de Sucessos*: 25/09/05

Um discurso sobre e para a chamada “periferia” é lançado aqui em *Mercadão de Sucessos* e será potencializado no próximo programa apresentado por Regina, o *Central da Periferia*. Em *Mercadão*, a atriz novamente viaja pelo Brasil, dessa vez mostrando diferentes sons produzidos nos bairros periféricos das capitais brasileiras, tidos como inferiores pela crítica especializada em música. Grosso modo, podemos dizer que a chamada MPB (Música Popular Brasileira) é considerada por um senso comum de críticos e músicos brasileiros como a “boa” música nacional por excelência, sobrando os títulos de “brega” e “cafona” para os demais estilos musicais produzidos, em grande maioria, em lugares pobres do país. Explicitamente falando contra esse tipo de discurso de qualidade, Regina provoca: “Viva o brega! Viva o techno! Viva a nova música popular brasileira!”¹⁴⁴.

Em seu estudo sobre “música popular cafona”, Paulo César de Araújo contextualiza dois importantes processos que possivelmente contribuíram para uma visão pessimista desse tipo de música classificada como “brega”. O primeiro, diz respeito à instauração do “Padrão Globo de Qualidade” na década de 70, que, junto à sua proposta de “imagem asséptica” - não só relacionada à qualidade técnica, mas também a um tipo de conteúdo que deveria ser evitado, como pessoas com defeito físico, miseráveis etc. -, foi acompanhada do que Araújo classifica como “sonoridade asséptica”, que privilegiava músicos da chamada MPB deixando fora do vídeo o repertório “cafona”, ainda que este estivesse intimamente relacionado aos assuntos e temas das novelas da emissora¹⁴⁵.

Na década de 70 o dramaturgo Plínio Marcos observava: “Em novela de televisão, prostituta tem todos os dentes e operário come todos os dias”. Eu apenas acrescentaria: e todos os personagens só ouviam, além de músicas estrangeiras, os cantores da MPB. Sim, nos folhetins eletrônicos da Rede Globo as canções do repertório “cafona” não tiveram vez. Na época, aquele foi um espaço ocupado por artistas como Elis Regina, Caetano Veloso e Chico Buarque. Até mesmo a novela *O Cafona*, de Bráulio Pedrosos, teve sua trilha musical encomendada a bossa-novistas como Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Sergio Ricardo¹⁴⁶.

Nessa época, programas tidos como popularescos foram tirados do ar, inclusive os programas do Chacrinha – a *Discoteca do Chacrinha* e *A Hora da Buzina* – líderes de audiência e um dos poucos espaços na televisão em que ainda podia-se ver e ouvir os

¹⁴⁴ *Mercadão de Sucessos*: 16/10/95

¹⁴⁵ ARAÚJO, op. cit., p. 303

¹⁴⁶ Idem, p. 300

cantores da ala “brega”. Aclamado por uns como “gênio da comunicação de massa¹⁴⁷” e por outros como “comunicação do grotesco¹⁴⁸”, Chacrinha de qualquer forma não se enquadrava no novo Padrão Globo de Qualidade, e foi limado da emissora em 1972. Ocupando o lugar de *A Hora da Buzina*, estreava nas noites de domingo o *Fantástico*.

Outro processo descrito por Araújo indica caminhos para uma primeira definição do “brega”, coisa que até então carecia de classificação coerente. Segundo o autor, à pergunta “o que é brega?” seguiam-se respostas subjetivas que não conseguiam dar conta de explicar o fenômeno. Para Araújo, a resposta encontra-se entre duas vertentes interpretativas hegemônicas da música brasileira: a vertente da “tradição” – que busca uma origem “autêntica” de nossa música em nomes como Ismael Silva, Noel Rosa, Cartola, Clementina de Jesus e outros bambas – e a vertente da “modernidade” – que vê na bossa-nova e nos músicos influenciados por ela, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e outros a “evolução” da música brasileira. “São exatamente todos esses artistas – os da “tradição” e os da “modernidade” – que hoje formam aquilo que o público de classe média qualifica de MPB¹⁴⁹”, observa Araújo.

Enquanto isso, toda uma outra vasta produção musical popular que não está identificada nem à “tradição” nem à “modernidade” encontra sérias dificuldades para obter reconhecimento da crítica ou espaço na historiografia. E é o que acontece com esta geração de cantores/compositores considerados “cafonas”. Afinal, nomes como Waldik Soriano, Nelson Ned ou Agnaldo Timóteo estão muito longe de qualquer coisa do que se considera de “raiz” e “tradição” ou “modernidade” e “evolução”. Ao contrário, são geralmente associados a “atraso”, “subdesenvolvimento” e “pobreza”¹⁵⁰.

Assim Araújo decifra o mistério do “brega” ou “cafona”: “recebem estes adjetivos aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de identificar, à “tradição” ou à “modernidade”. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mas perto do “brega”, e vice-versa¹⁵¹”. Nota-se o destaque dado ao autor ao “público de classe média” e, especialmente, ao “público de classe média e formação universitária¹⁵²”, pois seria nele a fonte de onde sai a maioria dos críticos,

¹⁴⁷ MORIN apud ARAÚJO

¹⁴⁸ SODRÉ apud ARAÚJO

¹⁴⁹ ARAÚJO, op. cit. p. 343

¹⁵⁰ Idem, p. 344

¹⁵¹ Idem, p. 352

¹⁵² Idem, p. 343

pesquisadores, historiadores e musicólogos, que geralmente ignoram os músicos “cafonas” em suas ontologias, biografias, ensaios, estudos acadêmicos e coleções em fascículos, deixando-os, assim, fora da memória musical oficial brasileira. E também porque, segundo Araújo, “os segmentos populares, o chamado povão, não têm maiores preocupações com raízes ou vanguardas. Por isso eles admiram tanto um Agnaldo Timóteo como um Jackson do Pandeiro¹⁵³”.

Uma nova geração desse segmento de músicos populares que não encontra espaço nos grandes meios de comunicação parece estar sendo apresentada por Regina Casé através do *Mercadão de Sucessos* e, posteriormente em maior escala, no *Central da Periferia*. Sendo assim, mais uma vez a apresentadora pretende dar visibilidade a um determinado segmento supostamente “invisível” da sociedade brasileira. São compositores do funk das favelas cariocas, do techno-brega do Pará, do arrocha baiano, entre muitos outros que arrastam milhares de pessoas aos seus shows e cujas músicas e vídeo clipes rodam o país num circuito totalmente *off* grandes gravadoras e distribuidoras (geralmente por meio da pirataria e dos veículos de comunicação comunitários). Regina Casé também parece falar a um telespectador de classe média que ela pressupõe não conhecer, ou no mínimo nunca ter prestado atenção, a nenhum desses fenômenos, tidos como “bregas” e sempre vinculados à camada mais pobre da população, pois em muitos momentos fala para câmera frases como: “Você nunca ouviu essa música, mas olha como ela faz sucesso aqui”. Ela também dialoga com os que comungam o discurso da qualidade musical, como no primeiro *Mercadão*:

Gente, eu to adorando dançar aqui, mas acho que eu vou ser apedrejada, eu vou ser linchada, cara. Porque o pessoal acha que a gente devia na televisão educar o pessoal pra não gostar disso. Tinha que gostar de uma música de nível, uma coisa fina, de qualidade. Pode falar mal, ta?¹⁵⁴

Um mês depois da exibição do último dos cinco episódios de *Mercadão*, a gravadora Som Livre (que pertence às Organizações Globo) lançou um CD com “as 20 mais” do programa, estampando Regina Casé na capa, e a rádio 98 FM (também do Sistema Globo) batizou um programa homônimo em sua grade de programação. O lançamento do CD aconteceu na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, conhecida popularmente como “Feira dos Paraíbas”, por ser especializada em produtos nordestinos. Regina Casé estava lá

¹⁵³ Idem, p. 353

¹⁵⁴ *Mercadão de Sucessos*: 25/09/05

como Mestre de Cerimônias literalmente, e novamente gritava para o público: “Viva o brega!”. “Aqui só tem música boa, popular de verdade, feita por gente fina. O mercadão unido jamais será vencido¹⁵⁵”, disse na ocasião.

Central da Periferia e Minha Periferia (2006)

Este novo projeto de Regina, Hermano e Guel dá continuidade às intenções do anterior *Mercadão de Sucessos*, ou seja, apresenta atrações musicais de grande sucesso nas “periferias” das cidades brasileiras, e também mistura referências diversas dos programas anteriores do trio – mistura de gêneros, muitas entrevistas com crianças, e inclusive cenas de arquivo dos programas *Programa Legal*, *Brasil Legal* e *Um pé de Quê?* foram usadas para mostrar as mesmas atrações em épocas anteriores (ou, no caso de *Um pé de Quê?*, para contar a história da favela). No entanto, *Central* pretende-se mais político que seus predecessores.

“Este é um trabalho que desenvolvemos desde 1991, quando começamos com o ‘Programa Legal’. O ‘Central da Periferia’ é uma evolução dos anteriores, incluindo o ‘Brasil Legal’ e o ‘Mercadão de Sucessos’”, explica Regina, endossada por Guel Arraes, diretor de núcleo do projeto: “O Central da Periferia traz as novidades que surgiram neste período. Realizamos também com um olhar um pouco diferente do que tínhamos antes; agora a crítica social convive lado a lado com a afirmação cultural”.¹⁵⁶

Em 8 de abril de 2006, estreava *Central da Periferia*¹⁵⁷ numa tarde de sábado, com uma hora de duração. O projeto inicial previa quatro programas, um por mês, que acabaram tornando-se nove. Após a gravação da primeira edição, foi produzido um quadro para o *Fantástico* que, também sem ter sido previsto, tornou-se fixo e semanal ao longo de 2006, chamado *Minha Periferia*. O primeiro quadro foi veiculado dia 2 de abril, servindo de chamada para o programa maior que estrearia no sábado seguinte. *Central da Periferia* esteve em Recife (Morro da Conceição), São Paulo (Heliópolis), Belém (Centro/Cais do Porto), Salvador (Peri-peri), Rio de Janeiro (Cidade de Deus), Porto Alegre (Restinga) e Fortaleza (Praia da Barra). Em dezembro, foi produzida uma edição especial na Praça da

¹⁵⁵ “VENDINHA musical”. *Folha da Bahia*, 09/12/2005

¹⁵⁶ “REGINA Casé estréia Central da Periferia neste sábado”, *Séries etc.*, 05/04/2006

¹⁵⁷ Autores: Hermano Vianna, Maurício Arruda, Mônica Almeida, Patrícia Guimarães e Regina Casé. Redação final: Hermano Vianna. Direção: Estevão Ciavatta, Leonardo Netto, Luiz Villaça, Marco Meirelles. Gerência de Produção: Roberto Costa. Núcleo Guel Arraes.

Apoteose do Rio de Janeiro, quando foi feito um tipo de retrospectiva e fechamento do ano.

Com o mote “Se você pensa que periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é maioria. E aqui é a *Central da Periferia*”, o programa pretende apresentar as atrações de maior sucesso dessas áreas, que geralmente ficam restritas ao circuito periférico, não chegando aos meios hegemônicos – tanto os de comunicação, como os de comercialização e circulação. Hermano Vianna escreveu um texto de divulgação na ocasião de estréia do programa que foi veiculado em anúncios e espaços institucionais de *Central* no qual explicita os valores compartilhados por seus idealizadores. Nele, Hermano procura inverter a via de segregação que historicamente acontece do centro (hegemônico) para a periferia (excluída), pregando que agora é a periferia que inclui o centro, pois os centros de poder nada sabem sobre o que acontece junto à maioria da população que vive nas periferias. Segundo o antropólogo, as periferias cansaram de esperar a oportunidade que chegaria do centro e passaram a criar suas próprias indústrias e produtos culturais, não precisando mais passar pelo centro para sobreviver e se comunicar umas com as outras. Repetindo o discurso de Hermano no primeiro episódio de *Minha Periferia*, Regina Casé afirma que *Central da Periferia* “surgiu para ampliar a voz de toda essa gente e também para discutir o que é centro, o que é periferia. Chegou a hora da gente saber quem tá dentro e quem tá fora. Periferia é maioria. O centro é que tá por fora. O centro é a periferia da periferia”.

Além de apresentar manifestações culturais (principalmente musicais) das áreas pobres das capitais – maioria geográfica e minoria privilegiada -, tanto *Central* quanto *Minha Periferia* apresentam também algumas iniciativas de combate à desigualdade social, muitas delas vinculadas a essas manifestações artísticas. O formato do programa matriz, *Central da Periferia*, resume-se a um grande palco montado em bairros periféricos das capitais do Brasil, onde foram gravadas previamente entrevistas e pequenas reportagens que são intercaladas com as imagens dos shows no produto final editado. No palco, muitos dos mesmos personagens de *Mercadão* e mais alguns, todos escolhidos por fazerem parte de grupos e manifestações “da periferia” que fazem muito sucesso em seus locais de origem e em outras áreas periféricas, mas não ganham muita visibilidade fora desse circuito.

Não há pedagogia no sentido de fazer gostar de certa música ou projeto, mas não se pode ignorar que aquilo existe e o tamanho daquele fenômeno. É uma patologia social viver em cidades em que o que acontece em alguns bairros – que, muitas vezes, ocupam a maior parte da área – é obscurecido.¹⁵⁸

Regina Casé é o Mestre de Cerimônias do show, que também tem elementos de programa de auditório. Ela dirige as atrações no palco e interage bastante com a platéia, usando motes como “é ou não é?”. Em muitas ocasiões, Regina canta junto às atrações (apesar dessa não ser uma de suas melhores habilidades), demonstrando familiaridade com as músicas, e cria todo o tempo rótulos de cunho pessoal, sempre começando com “Eu acho” – MC Marcinho, o maior compositor do Brasil, Riachão, o cara mais elegante do Brasil etc. - com intuito de polemizar as categorizações tradicionais (geralmente vinculadas ao discurso da qualidade de que falamos anteriormente).

Além de *Central* possuir elementos de programa de auditório, as roupas de Regina Casé fazem lembrar um pouco do estilo de Chacrinha, principalmente um tipo de fraque que ela usou em alguns programas, além de chapéu, brilhos e paetês. A apresentadora também abusa de elementos tidos como “grotescos”, como decotes que deixam propositalmente em destaque seus grandes peitos com os quais Regina brinca em muitas ocasiões (especialmente quando aparece outra atração com mesmo decote e porte físico), e também brinca com as muitas referências sexuais das danças e músicas do palco que valorizam as “partes baixas”, elementos também tipicamente “grotescos” (“a parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais”¹⁵⁹). Segundo Bakhtin, “o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal”¹⁶⁰. No programa de Belém, Regina se propôs a preparar uma menina para ser cantora de technobrega e disse sobre a dança: “vamos bolar uma coreografia com bastante baixaria”. A apresentadora continua fazendo comentários sobre sua “cara de pobre” nesse programa. Também no Pará, posicionada entre a aspirante à cantora brega e outra paraense (esta já cantora profissional), brinca: “A gente não podia ser prima ou irmã? Não é à toa que eu faço esse *Central da Periferia*. Eu pra ser a mocinha da novela era ruim, rapaz”.

¹⁵⁸ “REGINA Casé quer voltar à ficção”. *Jornal de Piracicaba*, 12/08/2006

¹⁵⁹ BAKHTIN, *A Cultura Popular...* op. cit., p. 19

¹⁶⁰ Idem, p. 18

Regina também ocupa uma posição maternal em muitas ocasiões. Parabeniza as periferias, diz que vai rezar por elas, dá beijos em quem sofre, anda de mãos dadas com os entrevistados. No primeiro *Central*, apresentou a ONG Cidadania Feminina e narrou algumas histórias de agressão sofridas por mulheres em Recife. Chamava uma a uma, narrava sua história, e beijava a mulher, que geralmente chorava. Em Porto Alegre, emocionou-se com crianças do morro Maria da Conceição, também chamado de Maria Degolada, a ponto de aparecer pessoalmente para fazer a chamada de *Minha Periferia* no *Fantástico*, função que geralmente fica a cargo dos apresentadores do programa. “Eu estou aqui para mostrar um *Minha Periferia* que foi muito especial para mim”, disse ela. Ao longo desse episódio, Regina conversava com as crianças da favela sobre escola, trabalho, drogas e futuro. Ao final, junta todos eles e diz que vai fazer “uma reza”: “Eu quero que nada de mal aconteça com vocês, eu não quero que ninguém fique doente, que nunca nenhuma arma chegue perto de vocês, que vocês se formem na faculdade, arrumem um emprego maravilhoso, eu quero que vocês todos sejam respeitados, que nenhum de vocês chegue perto de nenhuma droga, que sejam homens fortes e maravilhosos”. Depois beija cada um e agradece. Regina Casé é assumidamente religiosa e nos programas sobre as periferias não foram poucas as rezas feitas por seus personagens - em frases como “se Deus quiser”, “vou pedir pra Nossa Senhora” – ou por ela mesma – quando visitou uma mãe de santo em Salvador, recebeu uma benção e agradeceu em nome de todo o Brasil. Quando visitou uma escolinha de surfe na periferia de Fortaleza, disse na abertura de *Minha Periferia*: “Eu vou rezar muito para que o Havaí seja aqui, e não o Haiti seja aqui”.

O formato de *Minha Periferia* mudou muitas vezes ao longo do ano. Após o primeiro quadro, feito como chamada para o *Central*, *Minha Periferia* convidava famosos moradores ou ex-moradores de áreas periféricas para retornarem aos seus locais de origem e apresentar “sua periferia”. No entanto, após cinco episódios nesse formato, o quadro passou a apresentar projetos sociais das periferias, o que durou por mais quatro episódios. Depois voltou para o formato inicial dos famosos, com mais dois perfis. Aproveitando a viagem que fez para Moçambique para gravar o centésimo *Um pé de Quê?*, Regina gravou quatro *Minha Periferia*, não previstos, em Moçambique. Os sete episódios que se seguiram foram sobre assuntos diversos – uma chamada para o programa na Cidade de Deus, uma resposta à carta de uma judoca carioca que queria participar do programa, um temático sobre “trabalho informal” (o último do ano), entre outros.

Um episódio em especial faz parte de um projeto que talvez venha a ser concretizado em 2007. Regina declarou ter a idéia de um próximo quadro chamado “Visita à periferia”, no qual gostaria de “levar a menina de classe média à casa da babá, fazer a patroa acompanhar a empregada até sua casa, de ônibus, e, no dia seguinte saber se a relação das duas vai continuar a mesma”¹⁶¹. Em *Minha Periferia* do dia 10 de dezembro, Regina levou um menino de classe média, Ivan, que joga tênis num clube da Zona Sul para visitar a casa do menino da mesma idade, Anderson, que é “boleiro” (pega as bolas perdidas) no mesmo clube e mora no morro Dona Marta (também chamado Santa Marta), em Botafogo. No começo do episódio, ela apresenta os personagens em ação (um, branco, jogando tênis, o outro, negro, catando as bolas). “Eu não preciso dizer que o Anderson mora na favela, que o Ivan mora no asfalto, também não preciso dizer que o Ivan, claro, nunca foi na favela, e que o Anderson também nunca foi jogar videogame no apartamento do Ivan”, diz ela. No entanto, logo depois ela pede para não termos preconceitos em relação aos meninos, explicando que é “quando a gente acha antes uma porção de coisas que não é”, avisando aos telespectadores que Anderson não é um “pivetininho abusado” e Ivan não é um “playboyzinho babaca”. Na primeira parada no morro, Ivan logo cumprimenta um menino, e é Regina Casé que curiosamente deixa passar uma impressão pré-concebida sobre Ivan: “Ué, vocês se conhecem? Tô chocada, eu ia trazer você pra cá, achei que você não ia conhecer ninguém, na primeira parada você já encontrou um amigo?”. Mais acima, Regina estimula uma fala preconceituosa da dona da padaria que conhece todos os moradores da favela, mas não é bem-sucedida. Pergunta para ela, apontando para Ivan:

- E esse aqui, mora onde?
- Esse aí eu não sei, acho que não é daqui da favela não.
- Por que você acha que ele não é da favela?
- Porque eu não conheço ele não.
- Só por isso?
- É.
- Não é porque ele tem cara de rico?
- Não, porque às vezes a pessoa tem cara de rico e é pobre.

¹⁶¹ FERNANDES, Lílian. “Vida colorida com tons cinzentos”. *Revista da TV*, O Globo, 30/4/06, p.11

Ainda que andando por territórios complexos de representação, o projeto da *visibilidade afirmativa* continua totalmente ativo nesses novos programas e a intenção de falar somente sobre coisas positivas das periferias está bastante explícita e assume forma de ativismo político. Na segunda parte deste trabalho, analisaremos mais a fundo *Central da Periferia* em diálogo com outras enunciações contemporâneas sobre as áreas pobres do Brasil, as chamadas “periferias”, procurando pensar sobre as vozes que estão em diálogo nessa esfera discursiva, especialmente na televisão, ou as vozes que estão tentando enunciar-se nesse contexto. Continuamos a pensar sobre as representações da pobreza ou daquilo que se classifica como “popular” ou ainda, de maneira mais genérica, as representações da diferença.

Sobre o sentido disso tudo

É no mínimo curioso o exercício de assistir em alguns dias o trabalho que alguém construiu ao longo de 20 anos aproximadamente, como aconteceu na execução desta pesquisa. A ilusão de um sentido maior que permearia tudo é irresistível. Talvez ao ler as páginas anteriores, também se tenha uma sensação de linearidade, de causalidade. Obviamente, não é o caso. Em *Programa Legal*, Regina Casé muito provavelmente não estava projetando o que estava para acontecer, e talvez tenha demorado para perceber o que realmente estava acontecendo, o que ela estava talvez inaugurando, criando. É tentador, por exemplo, assistir ao filme *Xarabovalha*¹⁶², de 1978, e dissertar sobre a Regina Casé que lá aparece, aos 24 anos, com um microfone na mão, apresentando o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* para a câmera, como se já fosse a Regina Casé que conhecemos hoje. Lá, era uma outra Regina, que demoraria ainda 13 anos para estrear seu primeiro programa como atriz/apresentadora. E, no entanto, já era a Regina, e seus personagens, e seu palco, e seu público. Onde começa e onde acaba a Regina Casé atriz, a Regina Casé apresentadora de televisão, a Regina Casé executiva, a Regina Casé que é mãe, filha, neta, esposa?

Quando contamos uma “história de vida”, quando construímos uma narrativa assim com começo-meio-fim, construímos necessariamente um sentido. Este sentido é ilusório, por certo, já que a vida é muito mais complexa e contraditória, e de fato não chegamos nem perto de narrar “a vida” de Regina Casé. Também não estamos aqui fazendo uma biografia

¹⁶² XARABOVALHA. Direção: Heloisa Buarque de Hollanda; Roteiro: Hamilton Vaz Pereira. Rio de Janeiro, 1978. In: HOLLANDA, op. cit.

da atriz, mas *escolhendo* dados sobre sua vida e sobre sua “trajetória” que nos esclareçam um pouco sobre o seu trabalho atual. No entanto, devemos tomar cuidado para não tratar a vida (de ninguém) como “um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto”, como nos alerta Bourdieu¹⁶³. Porque “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório¹⁶⁴”.

Não só a pesquisa corre o risco de impor um sentido, mas a própria Regina Casé parece olhar para a sua vida e ver uma grande narrativa. Quando fala de si, Regina nitidamente escolhe os dados que compõem a sua história, tanto que os repete em diferentes ocasiões ao longo dos anos. Talvez já estejam nítidos alguns elementos do discurso sobre si de Regina, que gira em torno de sua “cara de pobre”, sua “cabeça-chata”, de não poder ser a “mocinha” da novela, de seu avô pernambucano. Na estréia de *Central da Periferia*, inclusive, ela grita do palco em Recife: “Meu avô era de Belo Jardim, aqui de perto, Ademar Casé. Salve ele! Salve meu avô Ademar Casé!”. Ela também vai atribuir a si mesma uma imagem de “porta-voz” do povo brasileiro, como veremos melhor a seguir. Assim como as narrativas mnemônicas analisadas anteriormente, os relatos autobiográficos se baseiam “sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva¹⁶⁵”.

Tenho a sensação de que meu sentimento do mundo sempre foi o mesmo. Quando era pequena, ia muito com meus pais para a Feira de Caruaru. Lembro das mães lavando a cabeleira das filhas na vista do freguês, elas chorando copiosamente. A miserável cortava e vendia o cabelo para fazer perucas, apliques. Eu chorava, fotografava, ficava com pena das meninas, tentava convencer. Já era o meu olhar¹⁶⁶.

Regina Casé acredita que “seu olhar” já estava configurado na infância, mas, apesar de ser influenciada por todas essas questões, concordamos com os autores já citados sobre a ilusão de uma perspectiva retroativa da vida, que nos faria criar coerência entre fatos desconexos. Uma coisa, no entanto, chama atenção em relação a esta apresentadora: a partir dos cacos de depoimentos colhidos dela e sobre ela, vamos montando (em nossa

¹⁶³ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO; FERREIRA, op. cit., p. 184

¹⁶⁴ ROBBE-GRILLET *apud* BOURDIEU, p.185

¹⁶⁵ BOURDIEU, op. cit., p. 184

¹⁶⁶ MONTEAGUDO, op. cit.

ficção particular construída aqui) uma personagem que parece ser interpretada por Regina Casé nesses momentos públicos/de publicidade: dentro e fora dos programas, suas falas nos indicam uma *persona*, uma máscara mesmo, usada pela atriz publicamente. Essa máscara é o que Regina Casé deixa ver de si e é a personagem predominante em todos os seus programas televisivos. Mas até mesmo sua espontaneidade é encenada, segundo depoimentos da equipe, e toda a improvisação que transpira na tela é parte integrante de um roteiro seguido à risca. "Diferente da impressão geral que se tem, ela é extremamente disciplinada, muitas vezes séria, de uma racionalidade cartesiana. Nada do que diz ou faz é gratuito¹⁶⁷", disse Alberto Renault. Hermano Vianna confirma: "Ela é uma boa atriz que finge que improvisa. Está tudo escrito¹⁶⁸". Assim, existe a Regina Casé que aparece na tela da TV, nas páginas dos jornais e revistas – uma Regina Casé divertida, engraçada, que usa todos os elementos populares que encontra à mão para posicionar-se como uma popular, quase tão anônima e ordinária quanto os personagens que representa –, também uma outra Regina Casé, cartesiana, séria, disciplinada, que não diz ou faz nada gratuitamente quando atua profissionalmente, e ainda certamente muitas outras Reginas Casés das quais não temos notícia.

Compondo sua *persona* pública estaria também um desejo, uma intenção dentro desse projeto maior de *visibilidade afirmativa* que vislumbramos em seus trabalhos, nos quais a apresentadora teria obviamente uma função-chave. Principalmente a partir de *Central da Periferia*, mas mesmo antes, Regina Casé começa a deixar claro que seus programas possuem uma finalidade para além de um aparente entretenimento popular: "o trabalho não é uma escolha, é quase uma atuação política¹⁶⁹", diz ela. Nessa atuação, Regina acaba se auto-intitulando uma "porta-voz" do "povo brasileiro".

Eu me sinto empossada dessa vocação, desse aprendizado, desse amor, dessa relação afetiva com o Brasil como um todo. Eu me sinto eleita uma Miss Brasil. Às vezes, penso "puxa, adoraria voltar a fazer filmes, fazer teatro". Mas não é que eu esteja me sacrificando por uma missão. A vida me empurra para isso. Talvez até meu tipo físico me empurre para isso. Tenho essa cara de pobre, meio branca, meio preta, meio nordestina. Eu não ia fazer a mocinha da novela. Ao mesmo tempo, as pessoas na rua se identificam comigo, me acham uma igual. Desde o meu tipo físico até minha área de interesse, minha história de vida, minha ascendência, fizeram com que eu

¹⁶⁷ PRÊMIO Claudia, op. cit.

¹⁶⁸ Em entrevista

¹⁶⁹ MONTEAGUDO, op. cit.

goste disso, me identifique com as pessoas. Fui tendo que ser uma porta-voz¹⁷⁰.

Dar *visibilidade* não é necessariamente dar *voz*. A mediação da atriz é central em todos os programas que apresenta - sua voz e seu olhar (seu roteiro, sua produção, sua edição) predominam. Principalmente após *Programa Legal*, Regina torna-se a estrela principal desses programas. Portanto, ao dar visibilidade a este Outro, Regina Casé dá visibilidade a si mesma. Será que as pessoas na rua realmente a consideram *uma igual*? Apesar de classificar sua cara como sendo a de um “pobre”, Regina Casé não deixa de ser uma celebridade, uma atriz de filmes e novelas e uma apresentadora de TV – participa, portanto, de uma seleta elite intelectual e, também, econômica. Além disso, quando está produzindo seus discursos, os aparatos técnicos de sua produção criam nitidamente uma posição de *desigualdade* e desnível de *poder* frente aos entrevistados, que só aparecerão e falarão se forem solicitados para tanto. Os protagonistas, afinal, são os personagens – como pretendia Regina Casé - ou a apresentadora? Por que Regina Casé acredita que *teve que ser* uma porta-voz? Essa parece ser uma *escolha* da própria apresentadora, uma escolha profissional estratégica que, por sinal, garante sua sustentabilidade por meio de produtos de altíssimos valores agregados em uma mega indústria do entretenimento. Regina Casé se auto-elegeu uma Miss Brasil dos “pobres” ou uma “Miss Brasil Legal¹⁷¹”. Assim vem construindo sua carreira de atriz, já que “não ia ser a mocinha da novela”, e uma personagem de si – neta de nordestinos, cabeça-chata, cara de pobre – para validar esse posto que escolheu ocupar. “Não estou ajudando ninguém, estou me ajudando. Traz alegria para mim¹⁷²”, diz ela.

A atriz, no entanto, parece ter inaugurado um tipo de discurso próprio sobre o popular que não existia na televisão brasileira até então, assim afirmativo, relativizador e divertido. Estaria dessa maneira lançando uma enunciação em contraponto às representações hegemonicamente negativas do popular na televisão contemporânea, em movimento *dialógico* ou *dialético*. Um discurso contra-hegemônico se faria necessário para contrabalançar as representações exclusivamente noticiosas do popular anônimo na esfera televisiva. Os programas de Regina Casé teriam, assim, esse aspecto de contrapeso na balança discursiva sobre o popular que pendia sempre para o lado mais fraco.

¹⁷⁰ “REGINA Casé: Miss Brasil Legal”, op. cit.

¹⁷¹ Idem

¹⁷² MONTEAGUDO, op. cit.

Sou humilde e modesta em muitas situações, mas tenho muito orgulho de ter trazido para a televisão a maioria absoluta da população, que estava ausente e só aparecia no noticiário quando o assunto era tragédia ou roubo. Não existia um lugar na televisão para mostrar como vivem as pessoas humildes. Na novela, elas entravam no papel de empregadas; nos programas de auditório, para expor sua ignorância ou falar das desgraças, do que têm de pior; no noticiário, porque roubavam ou tinham perdido os filhos num tiroteio. Viajando muito pelo interior do Brasil eu vi a importância gigantesca que a televisão tem na vida dessas pessoas. Fui a lugares onde as pessoas não tinham geladeira nem fogão, mas tinham televisão. Como é que essas pessoas que vêem TV o dia inteiro não estão na televisão? Por que têm que aparecer sempre fazendo o seu pior? Todo mundo que aparece na TV passa um pentinho no cabelo, quer mostrar o seu melhor¹⁷³.

O cenário descrito por Regina não deixa de ser verdadeiro e pensaremos melhor sobre a representação do pobre nos meios de comunicação na próxima parte deste trabalho. A questão “o seu melhor” e “o seu pior” apresenta mais uma polaridade sobre o assunto, como muitas outras que veremos a seguir. Interessa-nos também pensar a partir disso sobre quem decide o que é “o melhor” ou “o pior” das pessoas e quem tem o poder de falar sobre isso. Quem tem voz nos meios de comunicação de massa? Ao ser entrevistado por Regina Casé, que se diz empossada de uma missão mediadora que ela mesma se atribuiu, o pobre consegue efetivamente falar na TV ou apenas tem oportunidade de aparecer em rede nacional com o cabelo penteado e sorridente?

O riso

Para finalizar este panorama da carreira de Regina Casé, gostaríamos de apontar apenas mais um elemento fundamental de suas narrativas: o riso, que divide comentadores sobre seu paradoxal aspecto alienante, para alguns, e subversivo, para outros. Em *História do Riso e do Escárnio*, Minois enfatizará o caráter plural do riso e suas muitas funções na sociedade moderna, mas destaca com certo espanto a possibilidade que teve o século XX de rir de tudo apesar de todas as suas catástrofes, guerras, genocídios e misérias: “fazer a população rir das próprias desgraças pode ajudar a suportá-las¹⁷⁴”, acredita ele. Nesse mesmo sentido, Regina recebe críticas negativas como as que já vimos aqui anteriormente: num país com tantos problemas sociais como o Brasil, como só ver alegria em um povo pobre e desprovido de seus direitos mais básicos?

¹⁷³ RITO, op. cit.

¹⁷⁴ MINOIS, op. cit., p. 555

Entretanto, é possível identificar nos programas de Regina Casé traços marcantes do *riso carnavalesco* que, segundo Bakhtin, é um “riso festivo”, “patrimônio do povo”, no qual “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo¹⁷⁵”. Esse riso é ainda ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente¹⁷⁶”. A perspectiva carnavalesca diz respeito a uma outra visão de mundo que existe especialmente durante essa festa tradicional, quando a vida representa e interpreta “uma outra forma livre da sua realização¹⁷⁷”. A plebe vira realeza e a realeza, plebe. Os são comportam-se como loucos, tornando os loucos, são. “O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. (...) O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero¹⁷⁸”.

Semelhante ao espírito do carnaval, o pobre transforma-se momentaneamente em “rei” – ou condes transformam-se em flanelinhas - nos programas de Regina Casé, que invertem na esfera discursiva as relações hierárquicas hegemônicas de representação, oferecendo, assim, “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas” diferente e não-oficial, como no carnaval¹⁷⁹. Se a vida dos pobres brasileiros está distante da alegria e cordialidade representadas por Regina Casé, seus discursos, como essa festa popular, penetram “temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância¹⁸⁰”, promovendo um “mundo ao revés” e caracterizando-se “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações do alto e do baixo (‘a roda’)¹⁸¹”.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...) em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas

¹⁷⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 10

¹⁷⁶ Idem

¹⁷⁷ Idem, p. 7

¹⁷⁸ Idem, p. 9

¹⁷⁹ Idem, p.4-5

¹⁸⁰ Idem, p. 8

¹⁸¹ Idem, p. 10

barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar¹⁸².

Criando um ambiente carnavalesco em seus enunciados, Regina Casé (junto a seus parceiros de equipe) propõe uma nova visão de mundo, na qual uma alegre relatividade tomaria conta de tudo e onde só habitariam pessoas “legais” em suas particularidades e diferenças. Essas diferenças só estimulariam curiosidade entre as pessoas e não a construção de barreiras culturais e estigmas. Se todos somos iguais em humanidade, se fazemos parte da mesma festa popular, se somos frutos de misturas e influências culturais diversas, não há motivo para violências de qualquer tipo entre nós. De acordo com Bakhtin, “uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações”¹⁸³. Partindo das esferas representativa e discursiva, a negação da verdade dominante limitadora e das relações hierárquicas autoritárias poderia quiçá expandir-se para além do espaço televisivo, para além dos dias do carnaval?

¹⁸² Idem, p. 8-9

¹⁸³ Idem, p. 43

II A PERIFERIA

“A visão aqui já não é tão bela.
Não existe outro lugar.
Periferia é periferia.”

Edy Rock
Racionais MC's

Centro e Periferia

Há muitas maneiras de relacionar-se com o *espaço* na humanidade, que variam em grande escala de acordo com lugares, épocas, culturas ou pessoas. As diferenças nessa área impossibilitam definições que tentem naturalizá-la, ainda que cada contexto cultural considere ‘natural’ sua visão espacial do mundo. Ao longo da História humana, as relações espaciais foram e ainda são reconfiguradas em níveis que vão dos mais locais, nacionais ou globais até universais. As muitas definições do mapa mundi antes e depois das missões colonizadoras européias do século XVI é um exemplo clássico. Estas reconfigurações promovidas até os dias atuais são alguns indicadores do caráter não-natural das categorias espaciais, vistas aqui como construções humanas passíveis de transformação.

Em algum momento da História corrente, por exemplo, construiu-se uma divisão espacial entre o que chamaram de “centro” e “periferia”. Tal distinção poderia ter conotação meramente geográfica nesse debate, tratando-se apenas da delimitação de um centro e seu entorno. No entanto, observa-se que na maior parte dos casos em que se usam esses termos é feita uma distinção para além da geografia: localizam-se no centro os privilegiados do sistema espacial que se pretende delimitar, enquanto na periferia ficam instalados os inferiores em comparação ao centro, atrasados em relação a ele. O exemplo do mapa mundi ainda nos serve, já que a Europa foi posicionada – pelos europeus - no centro de sua representação do mundo. Está latente nesses casos uma relação espacial baseada em relações de *poder*.

O sistema capitalista instaurou novos parâmetros de organização do mundo, dividindo-o inicialmente em três: o “Primeiro Mundo”, formado por países capitalistas chamados

“desenvolvidos” (os mais ricos), o “Segundo Mundo”, formado por países socialistas ou de economia planificada, e o “Terceiro Mundo”, formado por países chamados “subdesenvolvidos” (os mais pobres). Trata-se de uma divisão econômica do mundo que classifica os países hierarquicamente de acordo com sua posição no sistema capitalista. Para eliminar a importância do bloco socialista nesse sistema hegemônico, os países passaram a ser classificados mais recentemente entre “centrais” e “periféricos” – classificação esta que, novamente, não refere-se aos países localizados geograficamente no centro do planeta e os do entorno, mas os centros de poder econômico globais (aqueles do “Primeiro Mundo”), atualmente espalhados em posições assimétricas pelo mapa, e os que sobram ao redor deles, chamados de “países periféricos” por estarem à margem dos centros do sistema econômico global. Há variações e mudanças constantes nas posições ocupadas nesse ranking mundial e ainda tipos intermediários como “sub-centros”, “economias emergentes” etc. Podemos observar que os termos “centro” e “periferia” são categorias criadas, em geral, por aqueles que encontram-se nesse “centro” imaginado – os centros de poder - em detrimento dos que são postos na “periferia”.

Nas cidades também constituíram-se categorias semelhantes para distinguir privilegiados e segregados nas quais os termos “centro” e “periferia” são utilizados. Novamente, essa distinção não se resume ao centro da cidade *versus* arredores, mas aos aglomerados de privilegiados *versus* aglomerados de segregados, que na maioria dos casos trata-se também de uma questão geográfica. Numa cidade como o Rio de Janeiro, apesar das inúmeras tentativas de se afastar geograficamente os pobres para as áreas mais distantes do centro¹⁸⁴, o surgimento das chamadas favelas em morros por toda a cidade desqualifica a distinção geográfica entre “centro” e “periferia”, fazendo com que uma suposta “periferia” como a favela do Vidigal esteja dentro de um suposto “centro” como o glamouroso Leblon, dentre

¹⁸⁴ Processo que começou com Pereira Passos, que assume a prefeitura do Rio de Janeiro, em 1903, com “uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas”. Em nove meses, o novo prefeito demoliu 614 prédios, fase que ficou conhecida como “bota-abaixo”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 30. Observa-se que tal processo fez com que muitos desabrigados subissem os morros da cidade em busca de moradia ao invés de aceitarem a imposição de irem morar em áreas afastadas do centro, ocasionando a criação das chamadas favelas. Outros políticos (o governador Carlos Lacerda, em especial) seguiram esse propósito de destruir a moradia dos pobres, agora já nas favelas, para levá-los para as Zonas Norte e Oeste da cidade, abrindo espaço para a especulação imobiliária das áreas nobres. Muitos casos de incêndios de “causas ignoradas” aconteceram nas favelas, acelerando o processo de remoção promovido na época da ditadura militar pela Chisan (Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio). Fonte: MONTEIRO, Marcelo. “Fantasma exorcizado”. 25/03/2003. *Favela Tem Memória*.

inúmeros exemplos. “O Rio de Janeiro não tem periferias. As favelas estão dentro da cidade e o subúrbio está muito próximo”, acredita um líder de movimento social carioca¹⁸⁵. Mas ainda que dividam o mesmo espaço geográfico, há uma forte demarcação social dos lugares freqüentados por moradores do morro ou do “asfalto”, que estabelece o surgimento de eficientes fronteiras imaginárias. “A juventude favelada é detestada pela classe média de direita e por esta considerada elemento ‘poluidor’. O espaço social no Brasil, mais do que o geográfico, é claramente demarcado no Rio e em outras cidades brasileiras¹⁸⁶”, observa George Yúdice.

A constituição de espaços sociais distintos constrói relações sociais distintivas entre espaços a partir de valores compartilhados internamente em cada grupo em detrimento de outros, forma pela qual os grupos fortalecem sua coesão interna, segundo a “sociodinâmica da estigmatização” proposta por Norbert Elias e John L. Scotson¹⁸⁷. Assim, a construção segregatória do espaço gera relações sociais de segregação, o que acontece não só na disputa entre ricos e pobres, mas também entre ricos e ricos, pobres e pobres, e em outras inúmeras esferas das relações intergrupais. As categorias “centro” e “periferia” fazem parte de um fenômeno de demarcação geográfica hierárquica que produz ideais qualitativos em uns e respectivas ausências e atrasos em outros, afetando inclusive imaginários e estruturas sociais. Segundo Elias, “o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo”¹⁸⁸, além de “surtir um efeito paralisante”¹⁸⁹. Acreditamos, assim, que a criação de outras relações com o espaço poderia gerar outras relações sociais e vice-versa.

Brasil

O Brasil surge justamente do grande processo de demarcação do mundo promovido pelos europeus no século XVI e na atual divisão planetária continua entre os “subdesenvolvidos” do “Terceiro Mundo” - um “periférico”. Dentro de seu território encontram-se também

¹⁸⁵ José Júnior, do AfroReggae. In: CEZIMBRA, Márcia. “O morro pede passagem”. *Revista O Globo*, 4/06/2006.

¹⁸⁶ YÚDICE, George. “A funkificação do Rio”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 38

¹⁸⁷ ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

¹⁸⁸ Idem, p. 24

¹⁸⁹ Idem, p. 27

regiões mais “desenvolvidas” economicamente que outras, e essas regiões por sua vez também possuem suas áreas mais ou menos nobres, seus “centros” e suas “periferias”. A construção do país foi promovida a partir de diversas estruturas desiguais de poder, principalmente entre colônia e metrópole, senhores e escravos. E até hoje essas estruturas fazem parte em algum nível da estrutura ‘democrática’ do país: no primeiro caso, por ser ainda um marginalizado na economia global e compartilhar internamente um imaginário de atraso em relação aos “centros” hegemônicos; no segundo caso, por apresentar até os dias atuais uma enorme população pobre e subalterna formada em sua maioria por afro-descendentes.

Trazidos do continente africano para esta colônia portuguesa a partir de 1530, os negros tiveram sua “libertação” decretada após quase 400 anos de escravidão no Brasil, fato que aconteceu há poucos anos, na conhecida data de 13 de maio de 1888. “Os libertos – quase 800 mil – foram jogados na mais terrível miséria. O Brasil imperial – e, logo a seguir, o jovem Brasil republicano – negou-lhes a posse de qualquer pedaço de terra para viver ou cultivar, de escolas, de assistência social, de hospitais. Deu-lhes, só e sobejamente, discriminação e repressão¹⁹⁰”. Dessa forma, alguns ex-escravos aceitaram salários baixíssimos para trabalhar nas fazendas, outros foram às cidades e agruparam-se no que posteriormente se chamariam favelas (ou “periferias”) e perpetuaram os chamados “sub-empregos” ou a “economia informal”, outros tantos conseguiram readaptar-se à vida rural, dentre outros caminhos. No entanto, o estigma da cor negra permaneceu em todos eles, que até hoje sofrem discriminações em diferentes níveis. Por isso, afirma-se nos dias atuais que “o estigma tem cara, cor, idade, gênero, endereço e classe social¹⁹¹”.

Desde a chegada do primeiro negro, até hoje, eles estão na luta para fugir da inferioridade que lhes foi imposta originalmente, e que é mantida através de toda a sorte de opressões, dificultando extremamente sua integração na condição de trabalhadores comuns, iguais aos outros, ou de cidadãos com os mesmos direitos¹⁹².

“‘Cordialidade’, ‘democracia racial’ e outros termos semelhantes têm sido usados desde as primeiras décadas do século XX como palavras-chave da projeção mítica do Brasil como

¹⁹⁰ BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História*. São Paulo: Ática, 2003, p. 228-229

¹⁹¹ SOARES, *op. cit.*, p. 182

¹⁹² RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 173

uma sociedade sem conflitos¹⁹³”. No entanto, estão cada vez mais explícitos nos acontecimentos diários do país os problemas e os paradoxos dessa construção. A desigualdade social no Brasil é enorme e intimamente associada à cor da pele, como demonstram as estatísticas oficiais do país. A síntese dos Indicadores Sociais de 2006 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) analisou o 1% mais rico e os 10% mais pobres da população brasileira, apurando que dentre os mais ricos, 88% são brancos e apenas 11% pretos e pardos. Já dentre os 10% mais pobres, 26,5% são brancos e aproximadamente 74% são pretos e pardos. Segundo o Instituto, “a sociedade brasileira vem apresentando, de forma recorrente, uma indiscutível fragmentação racial em todas as pesquisas de população realizadas, configurando-se a variável cor ou raça como um fator eminentemente estruturante das relações sociais no país¹⁹⁴”.

Temos muitos indícios da falsa democracia racial brasileira e da imagem e posição predominante do negro como subalterno e marginalizado na sociedade, mas a idéia da “mestiçagem positiva” ainda parece ser marcante para a maioria da população, que responde negativamente à pergunta: você tem preconceito de cor? No entanto, é latente que proporcionalmente o mesmo número de pessoas tranca as portas do carro ou traz a bolsa para perto de si à primeira aproximação de um jovem negro, como aponta Luiz Eduardo Soares em sua pesquisa. “O racismo e o preconceito social, em suas diversas formas, moldam o que se vê e o que não se vê¹⁹⁵”. Ao mesmo tempo em que jovens negros e pobres são invisíveis socialmente, como problematizamos no capítulo anterior, quando finalmente eles parecem ganhar alguma visibilidade, são vistos através das lentes do estigma e do preconceito, o que, segundo Soares, é só mais uma forma de invisibilidade e “das mais eficientes”. “O preconceito provoca a invisibilidade na medida em que projeta sobre a pessoa um estigma que a anula, a esmaga e a substitui por uma imagem caricata, que nada tem a ver com ela, mas expressa bem as limitações internas de quem projeta o preconceito¹⁹⁶”.

Quem está ali na esquina não é o Pedro, o Roberto ou a Maria, com suas respectivas idades e histórias de vida, seus defeitos e qualidades, suas emoções e medos, suas ambições e desejos. Quem está ali é o ‘moleque perigoso’ ou a ‘guria perdida’, cujo comportamento passa a ser previsível.

¹⁹³ YÚDICE, op. cit. p. 28

¹⁹⁴ INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. *Síntese de Indicadores Sociais 2006*. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, número 19. IBGE: 2006, p. 245.

¹⁹⁵ SOARES, p. 188

¹⁹⁶ Idem, p. 176

Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir¹⁹⁷.

As representações produzidas nos tempos atuais sobre negros, favelas, pobreza e, genericamente, sobre o “povo” são meios pelos quais constituímos visões de mundo e opiniões sobre esse Outro – caso não nos consideremos dentro dessas categorias – ou sobre nós mesmos, e também são através dessas representações que invariavelmente constituem-se alguns estereótipos sobre essa camada da população. A imprensa, a televisão, o cinema, a literatura e outras mídias são os principais canais pelos quais são produzidas, veiculadas e recebidas tais representações que, por sua vez, são representativas de vozes múltiplas da sociedade. Há, por certo, vozes hegemônicas, que ao serem enunciadas tornam-se suscetíveis a todo tipo de influência, diálogo e transformação, mas que, ainda assim, são fatores decisivos para a proliferação de estigmas e discriminações sociais. “A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes¹⁹⁸”. Neste jogo de enunciação, a balança do estigma e do preconceito pende - historicamente - para o lado dos que – historicamente - não detêm os meios de produção: esses mesmos pobres que, em sua maioria, são negros.

As indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. É isso que a concentração de poder cultural – os meios de fazer cultura nas mãos de poucos – realmente significa. Essas definições não têm o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. Contudo, elas invadem e retrabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas, sim, encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem¹⁹⁹.

Nos meios de comunicação de massa contemporâneos, não são poucas as notícias sensacionalistas sobre os horrores desse universo paralelo chamado favela e de seus moradores mais hediondos: traficantes, bandidos, criminosos, pivetes são acompanhados de descrições de perigo, sujeira, feiúra e morte. A favela, no entanto, já foi alvo de discursos prioritariamente positivos num passado recente, tendo a tradição do samba e uma boemia alegre como manchetes. Com o crescimento do tráfico de drogas e da corrupção policial, a vida na favela perdeu seu romantismo junto aos meios de comunicação,

¹⁹⁷ Idem, p. 175

¹⁹⁸ HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editoria UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 245

¹⁹⁹ Idem, 254-5

ganhando cada vez mais o único status de problema social – problema este encarado praticamente como sem solução pelo poder público que apenas propõe mais segregação e repressão. O ocultamento e a invisibilidade deste problema é algo que se tenta estabelecer, mas quando a atual guerra entre traficantes e policiais atrapalha o trânsito de carros da classe média, o comércio das lojas, ou ainda quando algum rico ou famoso é vítima da violência, torna-se rapidamente notícia de jornal, incomodando assim o poder público. Fora isso, diariamente continuam a morrer dezenas de pessoas (muitas delas crianças e jovens) que não ganham nota no jornal, especialmente se encontram-se distantes da classe média, nas “periferias” isoladas. Principalmente após o chamado “arrastão²⁰⁰”, a imprensa intensificou um discurso de perigo associado aos moradores da favela, que por sua vez também são associados no Rio de Janeiro aos participantes do movimento musical funk. Analisando a cobertura e a repercussão do arrastão, George Yúdice escreve:

Hoje os funkeiros passaram a ser encarados como parte de uma nova doutrina urbana, uma “ameaça poluidora”. Tanto a televisão como a imprensa os mostram como uns joões-ninguém tentando deter o que pertence às elites e à classe média, por meio do medo que ‘justifica’ a repressão. De fato as imagens de violência no arrastão serviram para fixar a fluidez espacial da invasão nômade dos funkeiros, demarcando de forma maniqueísta as diferenças entre a Zona Sul e a Zona Norte. As imagens da violência estigmatizaram os funkeiros, que, depois de fazer do funk um produto cultural atraente, vêm tentando reverter essa imagem negativa sem muito sucesso²⁰¹.

Presentes diariamente nas páginas dos jornais e na tela da televisão, notícias desse tipo fazem parte do grupo de representações hegemônicas sobre o pobre. Seu objetivo não é buscar soluções para o fim da pobreza, mas disseminar, em tom de utilidade pública, o medo e o preconceito entre a população, que responde à altura. Luiz Eduardo Soares explica de maneira convincente como esse tipo de medo provoca medidas preventivas igualmente ou mais agressivas, promovendo aquilo que os cientistas sociais chamam de a “profecia que se autocumpre”. “Como aquilo que se vê é ameaçador, a defesa antecipada será a agressão ou a fuga, também hostil. Quer dizer, o preconceito arma o medo que dispara a violência, preventivamente²⁰²”. Segundo o antropólogo, “essa é a caprichosa incongruência do estigma²⁰³”: “os preconceitos ampliam seu espectro de abrangência e se

²⁰⁰ Tumulto ocorrido entre as praias de Copacabana, Ipanema e Leblon, no dia 18 de outubro de 1992, cujas causas ainda são incertas e dividem opiniões. Os infratores foram identificados pela mídia como os funkeiros, moradores das Zonas Norte e Oeste da cidade.

²⁰¹ YÚDICE, op. cit. 44-5

²⁰² SOARES, op. cit., p. 175

²⁰³ Idem

consolidam; as desigualdades se aprofundam; a incomunicabilidade revigora o *apartheid* social; e os preconceitos se retroalimentam²⁰⁴”.

Vivemos no Brasil um perigoso e histórico ciclo de exclusão e violência que cresce a cada dia. Não só os ricos continuam a ficar mais ricos e os pobres com cada vez menos mobilidade social, mas uma enorme parcela da população é ignorada e vive em uma realidade paralela à realidade dominante das cidades, além de ganhar por isso todo tipo de fama negativa. Hoje, o tráfico de drogas é a ferida latejante dessa realidade outra, que é ignorado ou reprimido de maneira hostil. Ao lado dele, policiais corruptos sobrevivem da miséria alheia em parceria com o crime e são resignadamente aceitos por governantes e pela população. Moradores da favela são tratados como animais e crianças andam armadas para conseguir comprar um tênis *Nike*. “Os presídios estão repletos de pobres e negros, do sexo masculino, jovens²⁰⁵”. A classe média segue pagando seus planos de saúde, suas previdências privadas, seus seguros de carros e de vidas. Acompanha-se nos meios de comunicação a vida das celebridades e o caos urbano, enquanto enxerta-se cada vez mais silicone no corpo e toma-se pílulas para todos os males. E um grupo de meninos está cheirando “cola” na esquina. Esse pequeno retrato da realidade repete-se em todas as capitais brasileiras. Trata-se de uma conjuntura nacional, sem dúvida. Ainda assim, poucas ações – seja da sociedade civil ou do Estado - fogem da criação de mais mecanismos de controle e de segregação, quando não tentam apenas ignorar o problema. De acordo com Luiz Eduardo Soares, “a gente deixa de ver os meninos porque, se visse, não conseguiria tocar a vida²⁰⁶”.

É muita gente, jovem. Governos e grande mídia não sabem o que fazer diante dessa situação. Muitas vezes não sabem nem se comunicar com essa “outra” população, que passa a ser invisível para as estatísticas oficiais, a não ser para anunciar catástrofes. Essa gente toda vai fazer o que com toda sua energia juvenil? Produzir a catástrofe anunciada? É só isso que lhe resta fazer? Sumir do mapa para não causar mais problemas para os ricos?²⁰⁷

Fenômenos como o “arrastão” são algumas das maneiras pelas quais um tipo de visibilidade emerge à força das classes oprimidas, que por estarem ‘autocumprindo a profecia’ e realizando a ‘catástrofe anunciada’ recebem mais medidas repressoras e a

²⁰⁴ Idem, p. 183

²⁰⁵ Idem, 188

²⁰⁶ Idem, 177

²⁰⁷ VIANNA, Hermano. “Central da Periferia”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 08/04/06, p. 26

invisibilidade do estigma como resposta. Seriam um tipo de “revanche social” os atentados violentos promovidos pelos excluídos históricos? Nas favelas, nos bairros do subúrbio, nos presídios e nos piores empregos: lá estão “os personagens de sempre, ‘restos’ da sociedade, ‘sobras’ indigestas²⁰⁸”. Casos como o “arrastão” ou, mais recentemente, os ônibus queimados com passageiros, trazem à tona questões sobre “o espaço do pobre, seu acesso a bens e serviços de cidadãos e a sua vulnerabilidade ao vigilantismo/vigilância do Estado”, acredita Yúdice. O antropólogo Darcy Ribeiro acreditava que “apesar de sua natureza inorgânica e cheia de antagonismos”, caberia a esta parcela da população brasileira (que ele chamou de “classe oprimida”) “o papel de renovador da sociedade como combatente da causa de todos os outros explorados e oprimidos. Isso porque só tem perspectivas de integrar a vida social rompendo toda a estrutura de classes²⁰⁹”. A distinção de classes – incluindo as delimitações entre “centro” e “periferia” – teriam sido criadas pelas classes dominantes “para fazer oposição às classes oprimidas – ontem escravos, hoje subassalariados – em razão do pavor-pânico que infunde a todos a ameaça de uma insurreição social generalizada²¹⁰”. Nesse processo, “a nova realidade das gangues de rua, dos distúrbios, dos ‘comandos’ do narcotráfico, dos meninos de rua e do vigilantismo, e assim por diante, substituiu o velho mito da cordialidade pelo da premonição de uma ‘explosão social’²¹¹”.

Vozes

Nessa tensa situação social, há grande dispersão de atitudes. O chamado “Terceiro Setor” (formado por organizações civis), disseminado no Brasil principalmente na década de 90 e criado para ocupar as lacunas sociais do “Primeiro” (organizações públicas) e do “Segundo” (organizações privadas) setores, acabou construindo para si um mercado próprio que movimenta atualmente altas quantias em dinheiro e serve como alternativa à falta de empregabilidade dos outros setores. Esse mercado social emergente criou redes paradoxais de subsistência, pois para movimentar seus projetos sociais, cercou-se de burocracia semelhante a do Estado para aprovação e escolha dos mercedores de benefícios, e depende, na maior parte dos casos, do patrocínio das empresas privadas. Estas

²⁰⁸ SOARES, op. cit., 188

²⁰⁹ RIBEIRO, op. cit., p. 210

²¹⁰ Idem

²¹¹ YÚDICE, op. cit., p. 26-7

últimas criaram para si os cargos de “socialmente responsáveis” e têm seus impostos abatidos ao investirem no chamado “marketing social”. Os movimentos sociais, por sua vez, também lançam mão de técnicas publicitárias para promover suas causas e ganhar adeptos, doações ou credibilidade junto aos seus públicos, ações que produzem alguns incômodos internos sobre possíveis hiatos entre discurso e ação²¹².

Frente à descrença popular de soluções vindas do Estado associado a fatores legais que o beneficiam, o mercado do Terceiro Setor tem crescido cada vez mais. Dentro do amplo universo de iniciativas sociais, há projetos mais efetivos que outros, que conseguem interferir na desigual balança de oportunidades. Eles geralmente envolvem arte, esporte e educação – áreas de acesso historicamente restrito aos pobres. Alguns projetos começam locais e ampliam para outras comunidades, como é o caso de um dos mais conhecidos no Rio de Janeiro, o Grupo Cultural AfroReggae, fundado em 1993 em Vigário Geral e atualmente instalado em outras quatro favelas cariocas. O AfroReggae consolidou-se como ONG após a Chacina de Vigário Geral²¹³ e, principalmente através da música, promove iniciativas de inclusão social e dissolução de algumas fronteiras, como a que separa Vigário da favela vizinha Parada de Lucas por causa da rivalidade do tráfico (onde foi criado um núcleo de tecnologia digital), e até a conflituosa fronteira entre favela e polícia (eles desenvolvem um projeto musical em parceria com a Polícia Militar de Minas Gerais). Principalmente após serem apadrinhados por Regina Casé e Caetano Veloso, AfroReggae ganhou bastante visibilidade junto aos meios de comunicação e hoje tem facilidade em conseguir financiamentos e patrocinadores de seus projetos.

Outro grupo que tem ganho cada vez mais visibilidade é a CUFA – Central Única das Favelas. Fundada em 1998, a CUFA propõe a união entre as favelas do país, principalmente a união de forças para organização e valorização de culturas locais e aumento da auto-estima dos moradores da favela, tendo a cultura hip-hop como matriz. Hoje, está presente em nove estados brasileiros. Dentre as atividades da organização, está o Núcleo Audiovisual, com sede na Cidade de Deus (RJ), que teve um de seus produtos veiculado pela maior emissora de televisão do Brasil. Produzido entre 1998 e 2006 pelo

²¹² SOVIK, Liv. “A alma das empresas: marketing e ativismo social”. In: *Democracia Viva*. Publicação do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas. Rio de Janeiro: Ibase, outubro-dezembro 2006, págs. 3-8.

²¹³ No dia 29 de agosto de 1993, 21 pessoas foram assassinadas aleatoriamente na saída de um baile em Vigário Geral por policiais militares em vingança à morte de quatro policiais.

rapper MV Bill e seu empresário Celso Athayde, o documentário *Falcão - Meninos do tráfico* foi veiculado em 19 de março de 2006 no programa *Fantástico*, da TV Globo, chegando depois aos cinemas. Pela primeira vez em 33 anos, o *Fantástico* dedicou mais da metade de sua programação para uma atração desse tipo.

A equipe da CUFA esteve em diversos estados do Brasil, visitando especificamente as “bocas-de-fumo” (local de comercialização de drogas) das áreas pobres das capitais e conversando com alguns de seus “funcionários”, especialmente os meninos que vigiam a movimentação na favela, os “falcões”. O filme não legenda os estados do Brasil em que cada depoimento foi gravado, e é possível identificar os diferentes sotaques expondo uma realidade idêntica. Graças ao prestígio de MV Bill no movimento hip-hop, as portas dessas comunidades foram abertas pelos traficantes, que aceitaram dar seus depoimentos às câmeras. O resultado é um retrato realista da rotina dessas crianças e jovens e suas visões de mundo. Ao término das filmagens, só um entrevistado estava vivo. A fase de produção do documentário rendeu o livro *Cabeça de Porco* (2005), que estamos citando nesta pesquisa, no qual o antropólogo Luiz Eduardo Soares usa os depoimentos de MV Bill e Celso Athayde para analisar questões relativas à violência e narcotráfico no país. Em 2006, quando o documentário foi veiculado, Bill e Celso também publicaram alguns relatos de *Falcão* em livro homônimo.

Ainda que a apresentação das atrações do *Fantástico* tenha tom essencialmente espetacular – “o show da vida” é seu slogan - e nas negociações com a emissora tenham sido entregues 130 fitas com 217 horas de depoimentos para serem editadas pelos coordenadores de produção e de redação do *Fantástico*, os produtores de *Falcão* afirmam que o objetivo do documentário era “mostrar, sem cortes ou edições espetaculares, o lado humano desses jovens²¹⁴”. Os editores do material – Eduardo Salgueiro e Frederico Neves, este último chegou a assinar o roteiro final do documentário - escolheram apresentar os aspectos recorrentes dos depoimentos, chegando a 58 minutos de material. O breu do filme contrasta com as luzes e cores do *Fantástico* e suas intenções poderiam ficar de fato comprometidas após a mediação “fantástica” da revista digital de domingo da TV Globo. Muitos críticos opinaram sobre o caráter negativo da inserção do documentário neste programa, argumentando também sobre a manipulação da emissora no resultado do

²¹⁴ ATHAYDE, Celso, MV Bill. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 9.

material. Houve ainda um polêmico lançamento do livro homônimo na loja de alto luxo Daslu, em São Paulo, quando *Falcão* recebeu novas acusações de estar “vendendo-se” aos que estão no topo do sistema de poder. MV Bill respondeu às críticas com seguinte argumento: "Eu quis ir à Daslu. Ninguém me convidou. É o templo do consumo, onde está o dinheiro. Fui dizer: 'ou vocês ajudam a mudar essa realidade, ou serão vítimas dela'²¹⁵". Foram também Bill e Athayde que procuraram o *Fantástico* para veicular o material e não o contrário. Sobre a discussão em torno da inserção neste programa, Luiz Eduardo Soares sintetiza:

Falcão foi exibido para 80 milhões de pessoas e sacudiu o Brasil, mas ao invés de discutirmos seu tema, que é o genocídio imposto ao país e perpetrado pela máquina de brutalidade que é a polícia, desviamos nosso foco e debatemos se o documentário deve ser mostrado aqui ou em Hollywood, se o veículo foi correto ou se essa é a melhor política²¹⁶.

A questão da *visibilidade* é novamente central aqui. “Se continuar escondido, as pessoas vão continuar ignorando”, afirma Bill no documentário. “Não estou mostrando de uma forma glamourizada, que as pessoas vão assistir pra aplaudir, pra achar que é tudo bonito, tudo belo. Acho que eu estou tentando dar a visão de um problema. E tendo como problema, eu acho que ele precisa ser mostrado”, diz ele ainda no filme. E mostrado para quem? Pois se ficasse nos circuitos de veiculação de cinema documental brasileiro, *Falcão* talvez não chegasse a um décimo do público que o assistiu via *Fantástico*. Qual a necessidade e a relevância de tamanha visibilidade desse material? “A idéia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados²¹⁷”, disse o rapper. *Falcão* foi exibido proporcionalmente de volta à grande parte da população que faz parte do problema de alguma forma, já que percorreu e retratou o território nacional. Diferente da visibilidade “positiva” de Regina Casé, *Falcão* apresenta intencionalmente um problema e não como algo “belo”. Também diferente das notícias sobre os problemas da favela presentes em grande escala nos meios de comunicação, *Falcão* apresenta o lado humano de seus personagens: “suas razões, suas angústias, suas loucuras, seus sonhos, suas maldades, afabilidades e contradições²¹⁸”, propondo assim atitudes igualmente humanas para com eles.

²¹⁵ PÉRSIA, Mary. “MV Bill rebate críticas e prepara “assalto” na Daslu”. *Folha Online*, 05/06/2006.

²¹⁶ “MV BILL defende exibição de *Falcão* na Globo”, 24/04/2006, Faculdade Cásper Libero

²¹⁷ “FALCÃO – Meninos do Tráfico”. Site do *Fantástico*, 19/03/06

²¹⁸ ATHAYDE, op. cit., p. 9

“Solucionar o problema, eu tenho certeza que não vai. Ninguém tem essa resposta²¹⁹”, disse Bill. A militância do filme parece estar em primeiro apresentar o problema, mostrar que ele existe. Quando aparece na televisão, nos cinemas, é publicado em livro e vendido em DVD, o caso torna-se disponível e acessível como ferramenta para o pensamento crítico e desenvolvimento de soluções/ações. Mas os idealizadores fazem uma recomendação para ajudar na compreensão do problema: “Se realmente quer entendê-los, terá que fazer um esforço, tanto para compreender suas expressões gramaticais, quanto suas atitudes, e, para isso, cada um de nós tem que se despir de todo ódio que nutrimos e de todo medo que desenvolvemos a partir dele²²⁰”.

Neste esforço de compreensão está implícito a necessidade de relativizar as representações estigmatizantes e maniqueístas sobre a questão para assim conseguirmos-nos “despir de todo ódio e de todo medo que desenvolvemos”. Pois os preconceitos racistas estão erguendo cada vez mais barreiras sob a bandeira da segurança e cada vez mais pessoas estão sendo isoladas de uma convivência comum, não só os traficantes, mas todos que carregam no rosto o estigma da pobreza. E assim o problema tem crescido. O ódio torna-se recíproco e cada vez gera mais violência (física e simbólica) de todas as partes. A aproximação desses mundos imaginados – que podem ser chamados de “centro e periferia”, “morro e asfalto”, “ricos e pobres” – e o esforço pacificador entre as partes é uma saída pouco especulada em detrimento de argumentos pró Exército nas ruas e muros contendo as favelas. A violência tem sido combatida com mais violência e isso, como é de se esperar, não está fazendo ela diminuir. Luiz Eduardo Soares sugere que

uma verdadeira política de segurança tem de incluir uma política de comunicação. Mais que isso, precisa incluir uma política cultural. Varrer preconceitos e combater o racismo (na sociedade, nas polícias e em todas as instituições da Justiça criminal) são empreendimentos indispensáveis para a promoção da segurança²²¹.

Se os estigmas e preconceitos estão gerando cada vez mais medos e conseqüentes medidas preventivas agressivas, uma política de comunicação e cultura mostra-se, para Soares, importante aliada de uma verdadeira política de segurança. Os meios de comunicação

²¹⁹ “A ODISSÉIA Falcão”. *Fantástico: o show da vida em revista*. São Paulo: Dezembro de 2006, ano 1, nº 1, p. 135

²²⁰ ATHAYDE, op. cit., p. 10

²²¹ SOARES, op. cit., p. 185

teriam, nesse ponto, papel fundamental no estabelecimento da paz ou da “ordem”, pois na mesma medida em que são capazes e eficientes em provocar a sensação de medo e insegurança na população, podem igualmente ajudar a reverter o estado de terror com discursos menos alarmantes e mais esclarecedores, impulsionadores de atitudes mais resolutivas que reativas. Em especial, contribuiriam com a desconstrução de estereótipos estigmatizantes sobre violência e segurança pública, abrindo caminhos para resoluções menos hostis e segregatórias.

Contrapeso

Algumas iniciativas já são implementadas nesse sentido dentro do amplo universo das enunciações, especialmente no que diz respeito ao “aumento da auto-estima” dos marginalizados. A CUFA é um dos grupos que têm essa intenção declarada, por exemplo. Nos meios comerciais de comunicação começaram a aparecer, principalmente na última década, diversos produtos com este perfil, seja por motivos ideológicos ou segmentação/demanda de mercado (ou os dois fatores juntos). Na TV Globo, os programas do Núcleo Guel Arraes já vinham apresentando esta característica desde *Programa Legal* (1991) e também na ficção exploram peculiaridades positivas de tipos populares brasileiros, como nas séries *O Auto da Compadecida* (2000) e *Caramuru, A invenção do Brasil* (2001). O diretor do núcleo observa²²² que o lançamento do livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, foi propulsor das recentes produções que trazem visões humanizadas da isolada “periferia” à tela da TV. Um episódio do livro foi primeiro transposto para o audiovisual no curta *Palace II* (2000), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, veiculado pela série *Brava Gente*, da TV Globo. O curta foi o embrião do filme *Cidade de Deus* (2002), dos mesmos diretores, que também ecoou na televisão com a série *Cidade dos Homens* (2002 e 2003), na qual Meirelles e Lund dividiram a direção dos episódios com convidados, dentre eles o próprio Paulo Lins.

Um dos episódios de *Cidade dos Homens* (“Uólace e João Victor”, 2002) foi dirigido por Regina Casé, que no atual “boom” de produções sobre a “periferia” (em 2006, a Globo ainda veiculou a séria *Antônia* sobre quatro cantoras negras da periferia de São Paulo) reivindica uma posição privilegiada entre a “Velha Guarda” dos descobridores e

²²² FERNANDES, Lílian. “Brasil, mostra sua cara”. *Diário do Nordeste*, 17/12/06.

propagadores desse universo cultural na televisão. “O tema do primeiro *Programa Legal* era o funk, e os bailes aconteciam na periferia. Para falar do Brasil como um todo, você acaba indo muito para a periferia²²³”, diz ela. Obviamente, *Central da Periferia* está totalmente inserido nesse contexto de produções e dá continuidade ao projeto que chamamos aqui de *visibilidade afirmativa* do trio Regina-Hermano-Guel. As intenções políticas de *Central* estão mais explícitas aqui do que nos outros programas e parecem seguir conscientemente a linha de políticas culturais proposta por Luiz Eduardo Soares, que, inclusive, possui vínculos pessoais com os idealizadores deste programa. “Agora não basta mostrar. É hora de politizar, de promover a reflexão²²⁴”, afirmou Guel Arraes.

“Não gosto de gueto, de dividir crianças, negros, pobres. Mas o ‘Central’ é uma questão de justiça televisiva; surgiu para mostrar um movimento de massa que era ignorado: eu achava uma loucura ir a um lugar ver milhares de pessoas cantando uma letra e dançando uma coreografia e, ao voltar para a Zona Sul, notar que ninguém conhecia aquilo”, conta Regina²²⁵.

Assim, *Central* surge com objetivos claros de contrabalançar o peso das representações majoritariamente negativas sobre a “periferia” – “uma questão de justiça televisiva” - e também para apresentar às classes médias e elites (lugar de fala da própria Regina Casé: “ao voltar para a Zona Sul”) as manifestações culturais dessas regiões. “Quando acaba o carnaval, parece que o pobre usa pó de pirlimpimpim e deixa de existir. Só aparece na mídia se matar, morrer, for preso ou perder seu barraco. Pra ser minimamente justa, acho que tenho que mostrar o abismo que existe entre a realidade e o que é mostrado²²⁶”, acredita Regina, empossada da missão de ser a “porta-voz” dos pobres. “De tanto ir à periferia, virei meio que uma porta-voz das pessoas que moram nela. Tem lugares em que nem junta gente para ver a gravação, porque as pessoas me conhecem, não sou uma celebridade chegando²²⁷”, acredita. Por apresentar apenas aspectos positivos das áreas pobres, especialmente sendo moradora da Zona Sul carioca, Regina Casé recebe muitas críticas, como já observamos na primeira parte deste trabalho. “Algumas pessoas dizem que eu faço a favela parecer maravilhosa, e perguntam: ‘Porque você não vai morar lá?’. Não gosto de favela, e queria que todos tivessem conforto. Mas quando alguém vai à sua casa, você corre para mostrar uma infiltração? (...) Quando eu chego, as pessoas querem

²²³ Idem

²²⁴ MENDONÇA, Martha. “Mais uma da Regina Casé: Em seu novo programa, ela mistura o bom humor à cultura das favelas e dos subúrbios”. Revista Época, 30/03/2006

²²⁵ FERNANDES, “Brasil mostra sua cara”, op. cit.

²²⁶ FERNANDES, “Vida colorida, com tons cinzentos”, op. cit. p. 10

²²⁷ Idem, p. 11

me mostrar o lado legal do lugar onde vivem. Que criança tem que pular cadáver para ir à escola todo mundo já sabe, sai todo dia no jornal²²⁸”.

Lançado três semanas após a veiculação de *Falcão*, *Central da Periferia* percorreu as mesmas áreas “periféricas” das capitais do Brasil onde a equipe da CUFA esteve, mas suas câmeras passaram longe das “bocas-de-fumo” e das crianças armadas, enquadrando apenas a criatividade artística e as iniciativas sociais dessas regiões. Em muitas situações, no entanto, não puderam ignorar os problemas sociais daqueles lugares, pois eram inclusive determinantes para as gravações: a equipe teve que antecipar a edição paulista de *Central*, pois o Morro da Providência, no Rio de Janeiro, foi ocupado pelo Exército dois dias antes das gravações planejadas para lá. E mesmo no primeiro episódio de *Central*, em Recife, quando o argumento alegre do programa deveria ser posto em evidência, a equipe deparou-se com 36 casos de mulheres mortas por seus companheiros naquele mês, a maioria na “periferia” daquela cidade, incluindo assim o assunto na pauta. “Nem pensamos em botar o nome de “Periferia legal”, porque a barra está tão pesada que não caberia²²⁹”, assume a apresentadora.

Dessa forma, o programa *Central da Periferia* atua como um contrapeso às representações hegemonicamente negativas sobre a pobreza na mídia, ainda que para isso faça uso das mesmas estratégias narrativas às quais mostra-se contrário: grosso modo, enquanto uma parte da mídia diz “na favela só tem bandido”, *Central da Periferia* rebate com “na favela só tem gente boa”, ambos os lados escolhendo não apresentar outros aspectos da questão, a não ser quando torna-se inevitável (quando um talento cultural da favela consegue romper a barreira do estigma e é aceito pelas classes hegemônicas como produto de qualidade ou, por outro lado, quando um problema social está tão presente na favela a ponto de interferir na alegria da festa). A própria Regina Casé expõe seu desejo de que chegue “o dia em que o pobre será mostrado não no auge de sua tristeza ou alegria, mas em sua complexidade. Tomara²³⁰”, torce ela.

Polaridades

²²⁸ FERNANDES, “Brasil mostra sua cara”, op. cit.

²²⁹ FERNANDES, “Vida colorida, com tons cinzentos”, op. cit., p. 10

²³⁰ Idem, p. 11

Os discursos sobre a pobreza estão sendo classificados, assim, em dois pólos predominantes atualmente: um que a vê como sinônimo de violência e crime, e outro que a vê como fonte da verdadeira originalidade e criatividade brasileiras. Essa polaridade, na realidade, não é recente e sempre permeia as discussões sobre a “cultura popular”. Marilena Chauí é uma das pensadoras a analisar esse processo de categorização do “popular” (termo este, como observa Chauí, empregado por outras classes sociais para designar as classes ditas “subalternas”). Os pólos geralmente variam entre a histórica distinção “povo” *versus* “plebe” (uma instância soberana *versus* uma dispersão selvagem de indivíduos), ou o que Chauí também chama de “dualidade povo-povinho”. As posições antagônicas ocupadas por intelectuais europeus chamados Românticos e Ilustrados, na virada dos séculos XVIII e XIX, renovaram o debate e construíram o que até hoje chama-se de ‘visão romântica do povo’ – um povo “sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição” – e uma outra, a ‘visão ilustrada’ – na qual o povo deve ser educado pelas classes superiores “para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso ao igualitarismo²³¹”.

É possível observar que nas discussões brasileiras – seja nos anos 60, seja nos anos 80 – a Cultura Popular oscila incessantemente entre um ponto de vista romântico e um outro, ilustrado. Em certos casos, prevalece o segundo ponto de vista, em outros, o primeiro, porém, os casos mais interessantes são aqueles nos quais os dois pontos de vista tentam uma conciliação: a Razão “vai ao povo” para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas), e o Sentimento “vai à elites” para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas)²³².

Atualizando a discussão para este início de século XXI, Ivana Bentes é uma das pesquisadoras que se propõem a pensar a nova dualidade do momento em relação aos discursos e representações da favela e das “periferias”. Em recente pesquisa intitulada “Favela Global: riqueza da cultura e imagens da pobreza²³³”, também desdobrada sob o título “Periferias Globais: produção de imagens no capitalismo periférico”, Bentes posiciona as representações contemporâneas da favela dentro do conceito de “bipolaridade esquizo”, referindo-se a dois pólos hegemônicos de representação da pobreza: a favela “legal” e a “ilegal”. O primeiro caso é uma clara referência aos programas de Regina Casé,

²³¹ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, p. 17

²³² Idem, p. 20

²³³ Bolsa Vitae, 2004

enquanto o segundo faz referência às imagens clandestinas de *Falcão* e a ilegalidade do tráfico de drogas. Bentes enxerga nos meios de comunicação a existência de imagens “domesticadas” e “limpinhas” da periferia de um lado (na ficção e nos programas dessa apresentadora, principalmente) e imagens estereotipadas da violência de outro (principalmente nos telejornais). A esquizofrenia estaria em encontrar esses dois pólos do discurso numa mesma emissora como a TV Globo.

Seria possível fugir dessa histórica bipolarização do “popular”? Como repensar o atual paradigma *Falcão versus Central da Periferia* fugindo do dualismo? Stuart Hall nos auxilia aqui. Para ele, o que importa nessa discussão sobre os antagonismos do “popular” e seus dois limitadores pólos principais – “da ‘autonomia’ pura ou do total encapsulamento²³⁴” - é pensar “as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais²³⁵”, ou seja, “o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas²³⁶”, levando em consideração a monopolização das indústrias culturais. Segundo Stuart Hall, “o princípio estruturador do ‘popular’ (...) são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’²³⁷”.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas.

Nesse mesmo sentido, Marilena Chauí propõe a utilização dos conceitos de hegemonia e contra-hegemonia de Gramsci, que desqualificam perspectivas exclusivamente românticas ou ilustradas da cultura, mas a vê, como sugere Stuart Hall, como um “campo de batalha” de significação, eternamente em processo. Pois a hegemonia “deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada e é continuamente resistida, limitada, alterada,

²³⁴ HALL, op. cit., 254

²³⁵ Idem, 255

²³⁶ Idem, 258

²³⁷ Idem, 256

desafiada por pressões que não são suas²³⁸”. Sendo assim, estaríamos diante de uma “alteração no discurso hegemônico” sobre a “periferia”²³⁹. Novos enunciadores estão em jogo propondo outros olhares para esta categoria da população, possivelmente em consequência ao avanço da criminalidade e à latente “explosão social” oriunda das classes oprimidas. Com a revolução tecnológica e maior acesso aos meios digitais, agentes das áreas marginalizadas puderam construir seus próprios discursos e dialogar com as representações hegemônicas vindas de fora para dentro. A balança ainda pende para os detentores dos meios hegemônicos de comunicação, mas os discursos estão plenamente em disputa.

Bakhtin também é fonte privilegiada para pensar o signo como “arena onde se desenvolve a luta de classes”²⁴⁰ e nos ajuda especialmente a fugir de conclusões dicotômicas. Segundo Bakhtin, o signo é “vivo e móvel, capaz de evoluir”. Se no cenário das novas enunciações sobre o signo “periferia” temos diferentes origens e valores discursivos, estamos diante de uma esfera *polifônica* de enunciações, ou seja, de uma “multiplicidade de vozes” em disputa, que não deveriam ser estancadas em apenas dois pólos classificatórios limitadores. Elas opõem-se como *contraponto*: são “vozes diferentes cantando diversamente o mesmo tema”²⁴¹ e fazem parte de relações *dialógicas* mais amplas como “todas as relações e manifestações da vida humana”²⁴². As representações contemporâneas da “periferia” estão em diálogo umas com as outras e devem apontar em conjunto para visões mais complexificadas da luta social e não para objetos fixos.

Mediações

Nessa arena enunciativa, novas vozes entram na disputa por significados e velhas posições ainda são mantidas. Historicamente, o “popular” é visitado, analisado e catalogado por sujeitos que não estariam dentro dessa categoria, oriundos de outras classes sociais. A dicotomia apresentada por Marilena Chauí em relação ao campo brasileiro de discussão da “cultura popular” é um dos fatores que permanecem no imaginário nacional: “a Razão ‘vai

²³⁸ WILLIAMS *apud* CHAÚÍ

²³⁹ SOVIK, Liv. “Cultura e Identidades: teorias do passado e perguntas para o presente”. In: II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, maio de 2006, p. 9

²⁴⁰ BAKHTIN *apud* HALL, p. 259

²⁴¹ BAKHTIN, *Problemas da poética...*, op. cit., p. 44

²⁴² Idem, p. 42

ao povo’ para educar sua sensibilidade tosca e o Sentimento ‘vai às elites’ para humanizá-las”. A figura do mediador branco que faz a ponte entre a ‘razão’ (da elite) e o ‘sentimento’ (do povo) ainda é uma constante nas iniciativas junto ao pobre. Quando atravessam a fronteira imaginária que existe entre “centro” e “periferia”, tais mediadores costumam retornar à sua origem “central”, apresentando as “novidades” encontradas.

Em 1992, Fernanda Abreu e Fausto Fawcett apresentavam “a novidade cultural da garotada favelada suburbana classe média marginal” na música *Rio 40 Graus*, novidade esta que vem sendo atualizada periodicamente por diversos mediadores. “Eu estou louca para voltar para a estrada para descobrir novos sucessos para trazer pra vocês”, disse Regina Casé aos telespectadores da Globo em um *Mercadão de Sucessos*²⁴³. Em reportagem recente sobre a nova “tendência” cultural carioca, Cacá Diegues, atual “patrono” do curso de audiovisual da CUFA, nacionaliza: “A grande novidade da cultura brasileira é o cinema de periferia”²⁴⁴. Já Hermano Vianna é mais enfático e num anúncio de página inteira informa aos leitores de jornal: “Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais marcante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país”.

O anúncio no qual Hermano expõe as recentes novidades “periféricas” foi publicado em alguns dos principais jornais brasileiros, entre eles *O Globo* e *Folha de São Paulo*, no dia da estréia de *Central da Periferia*, 8 de abril de 2006. O texto é longo e ocupa toda a página em letras pequenas, chamando atenção por fugir do padrão publicitário de anúncios nesse formato. Possui apenas a logomarca do novo programa e uma ilustração de Regina Casé na parte superior do texto (ela com o figurino de *Central* – chapéu preto e microfone na mão) e, na parte inferior, três pequenas fotos da apresentadora em ação nas gravações, com a legenda: “Central da Periferia. Com Regina Casé, estréia hoje, depois do Caldeirão do Huck”. Logo abaixo do longo texto, o crédito: “Texto de Hermano Vianna”. Assinando o anúncio, a logomarca da TV Globo e seu slogan: “A gente se vê por aqui”.

O texto disserta em exemplos essa grande “novidade” da cultura brasileira que seria a “voz direta da periferia”, mas, pelo tom argumentativo e esplanatório da narrativa, dirige-se a peessoas que supostamente ainda não escutaram essa voz que fala “alto em todos os lugares

²⁴³ *Mercadão de Sucessos*: 16 de outubro de 2005

²⁴⁴ CEZIMBRA, op. cit.

do país”. Defendendo a tese de que “a periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo”, o artigo-manifesto suscitou polêmica repercussão em consequência à paradoxal relação do seu conteúdo com sua forma: se a periferia não precisa mais de intermediários, o que estaria Hermano Vianna fazendo ali, justamente falando em nome dela e, através do anúncio e do programa global, estabelecendo conexões entre as periferias e o resto do Brasil? Há outro grande paradoxo nesta estratégia de lançamento: propagar as maravilhas criativas da pobreza em anúncios de página inteira, que custam milhares de reais cada um.

O manifesto publicitário de Hermano segue em tom testemunhal apresentando o que ele vê quando viaja “fora das zonas ricas e oficiais do eixo Rio-São Paulo (mas muitas vezes a apenas poucos passos dos seus centros de poder)”. O antropólogo compartilha a impressão pessoal de que o país oficial é “uma pequena e claustrofóbica espaçonave, em rota de fuga através de buracos negros, cada vez mais afastado do país real, da economia real, da cultura da maioria”, que seria a cultura da periferia. “Na maioria das periferias onde chego, em todas as cidades brasileiras, mesmo bem longe das capitais, encontro grupos muitíssimo bem organizados, com propostas de ação cultural cada vez mais surpreendentes”, encanta-se. Por isso, “mesmo tendo a humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver”, pois tais manifestações desenvolvem-se numa mega indústria cultural paralela, Hermano e seus companheiros de equipe querem, ainda assim, “abrir espaço” para os “ídolos e projetos periféricos” na maior emissora de televisão do país para que eles “conversem finalmente com o Brasil inteiro”. Não estariam, assim, ocupando o papel supostamente dispensável de “intermediário” das periferias?

“Nosso programa foi uma sintonia, um sinal de que a periferia tem muito o que mostrar. E, se Deus quiser, dentro de pouco tempo, ela vai se mostrar por si própria. Essa é a nossa intenção”²⁴⁵, declarou Regina Casé. No entanto, muitas iniciativas já vêm sendo implementadas – e Hermano Vianna inclusive prega isso em seu artigo – nas quais a periferia utiliza diversos meios para “se mostrar por si própria”. Mesmo dentro dos meios comerciais de comunicação, inclusive dentro das Organizações Globo, há exemplos, como o recente *Em Comum* (veiculado em 28/12/06 no Futura), produzido pelo canal Futura em

²⁴⁵ RAMOS, Carlos. “Regina Casé conta porque é bem aceita nas favelas.” *O Fuxico*, 08/12/06.

parceria com o AfroReggae, afilhados de Regina Casé. Assim como os programas de sua madrinha, *Em Comum* pretende mostrar apenas aspectos positivos da periferia. Lúcia Araújo, diretora do canal Futura, explica o modelo de produção que vem sendo implementado no canal há três anos: “Em vez de falar sobre alguém, a gente chama a pessoa para falar dela. Neste caso, a gente dá capacitação em vídeo ao AfroReggae, e eles nos ensinam a olhar para a periferia”²⁴⁶.

Há outros exemplos nesse sentido, nos quais, mesmo com a mediação intrínseca dos meios de comunicação, é possível “dar voz” sem necessariamente ser “porta-voz”. O modelo escolhido por *Central da Periferia* não vai nesse sentido. Regina Casé é a mediadora ‘central’ e está presente em todas as cenas do programa, apresentando, perguntando, dirigindo e até cantando. Há um roteiro prévio a partir do qual a apresentadora direciona cada episódio e claramente entrevista seus personagens com intenções pré-definidas, como na Cidade de Deus promoveu um interrogatório entre as mães precoces para defender o uso da camisinha, ou na Restinga de Porto Alegre apresentou diversos argumentos ao longo do programa contra os “puristas” da cultura gaúcha e a favor da Tchê Music, ainda que o personagem escolhido como exemplo de “purista” não desagradasse da mistura moderna e não houvesse nenhum gaúcho que argumentasse espontaneamente nesse sentido. A edição promovida pela equipe é outro fator determinante da “voz” da periferia. Hermano Vianna narra um fato ocorrido durante a edição de um dos programas:

Ontem, estávamos editando o *Central* de Salvador [ele, Regina Casé e Guel Arraes] e Regina queria cortar uma fala do Vô do Ilê sobre um “curso maravilhoso de auxiliar de cozinha” que o Ilê Aiye promove. Ela não queria que as pessoas achassem que era “coisa de pobre”, por isso estava entre explicar ou cortar a fala. Até a hora em que eu saí, ainda estava essa discussão²⁴⁷.

Assistindo ao episódio em questão, constatamos que a fala do Vô do Ilê foi cortada. Outros casos de edição do programa podem ser observados mesmo sem informações de bastidores. A entrevista feita por Regina Casé a Rodrigo Felha, coordenador do Núcleo Audiovisual da CUFA, é um exemplo relevante aqui. Referindo-se ao documentário *Falcão* – que, diferente de *Central*, apresenta aspectos negativos das favelas –, Regina pergunta a Felha: “Vocês também têm uma preocupação, como a gente tem aqui no

²⁴⁶ FERNANDES, “Brasil, mostra a sua cara.”, op. cit.

²⁴⁷ Em entrevista cedida.

programa, de mostrar aspectos positivos da favela e não só denunciar problemas?”. A entrevista, que corria até então em plano-sequência, sofre neste momento um corte. A “resposta” de Felha não refere-se diretamente a esta pergunta, mas possivelmente a outra subsequente do decorrer da conversa que não entrou na edição final. Ele diz, em consonância com o discurso de Regina Casé sobre o assunto: “É, a mídia normal, principalmente a jornalística, ela já faz isso, né? Ela só entra na comunidade quando acontece alguma tragédia”²⁴⁸.

Estes e outros casos de roteiro, direção e edição são indicadores da manipulação e interferência ativas junto à “voz direta da periferia” promovidas estrategicamente pelos detentores da produção desse discurso. Se ela existe nos meios periféricos onde atua, “a voz direta da periferia” não foi ouvida por intermédio desse veículo “central” que é o programa *Central da Periferia*, já que este escolheu posicionar-se à frente dessas vozes e servir de “porta-voz” ao invés de criar mecanismos para minimizar os efeitos dessa mediação (como vem tentando o canal Futura, por exemplo) e efetivamente “abrir espaço” para as periferias falarem por conta própria. A bem-intencionada proposta de “ampliar” essas vozes periféricas para que elas conversem com o Brasil inteiro (coisa que elas já fazem sem precisarem do “centro”, como constata o próprio Hermano Vianna), acabou transformando-as em meros *objetos* de interesse e não em *sujeitos* de seus discursos.

De acordo com Walter Benjamin, “a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”²⁴⁹. *Central da Periferia* possui convicções políticas claras e intenções de transformação social, mas seu discurso se sustenta apenas “ao nível de suas convicções”, já que em seu interior mantém tradicionais relações desiguais de produção. Quem fala é Regina Casé, seus roteiros, direção e edição, ou seja, os especialistas da produção de discursos – discursos estes, não podemos esquecer, financiados por altos investimentos da rede de comunicação hegemônica do país. O discurso de *Central*, por

²⁴⁸ Após ler esta parte da dissertação, Hermano Vianna perguntou à Mônica Almeida, que participou da edição do *Central da CDD*, sobre esta entrevista. Ela respondeu por e-mail a Hermano: “Vim ao Projac para olhar esse material bruto. (...) Não tem corte para essa resposta. É a resposta que ele deu mesmo.” [Por e-mail 11/04/07]

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 126

mais ‘bem-intencionado’ e político que se pretenda, não é o discurso da periferia, que só fala aí quando é solicitada para tanto e ainda passa por diferentes níveis de mediação e intervenção. Quem fala em *Central da Periferia* é o “centro”. Alguns periféricos foram escolhidos (pelos especialistas “centrais”) para servirem de atrações emblemáticas de uma festa idealizada. E mesmo estes estão totalmente sujeitos à direção e às interferências da produção do programa. A relação desigual entre *sujeito* e *objeto* do discurso é mantida, dentre outras relações hierárquicas de produção.

Os chamados ‘subalternos’ devem gozar do direito ao ‘moderno’, mas apenas na qualidade de consumidores ou na condição de ‘calouros’, artistas julgados pelos padrões das emissoras legalizadas. Na qualidade de produtores e de criadores é-lhes vedado o acesso ao ‘moderno’, pois se tal ocorresse, os ‘subalternos’ estariam pondo em questão a viga-mestra da ‘modernidade’, isto é, a divisão social entre competentes e incompetentes, ou, no jargão sociológico, entre Elite e Massa.²⁵⁰

Central da Periferia teve a oportunidade de ser a própria transformação que propõe, ou seja, de deixar que os inúmeros talentos da periferia que ele tanto defende produzissem suas próprias narrativas de si, mas, ao invés disso, preferiu reiterar hierarquias desiguais de produção, posicionando-se no “centro” desse discurso e mantendo a “periferia” nos papéis subalternos. Além disso, se o que o programa afinal reclama é uma necessária reestruturação social (ou será apenas a eliminação dos preconceitos sobre os pobres, mantendo-os nessa situação?), a cadeia produtiva na qual está inserido é também extremamente contraditória em relação às suas intenções políticas e sobre a qual seus idealizadores não parecem interessados em contestar. Como apontar a desigualdade social e propor mudanças de mentalidade sendo representante de uma das maiores empresas do país, gastando centenas de milhares de reais para produzir um programa, montando megas estruturas de espetáculo em áreas miseráveis e criando narrativas intencionalmente parciais (para não dizer pessoais) sobre as pessoas que lá vivem, negando-lhes a possibilidade de falar por conta própria? Concordamos com Benjamin quando ele diz que “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucinária”²⁵¹.

²⁵⁰ CHAUI, op. cit., p. 34

²⁵¹ BENJAMIN, op. cit., p. 128

Assim, vale perguntar: onde está a voz da periferia? A procuramos em *Central da Periferia*, mas só encontramos vestígios roucos. Estaria, para citar seu contraponto por excelência, em *Falcão*? O que altera na voz de quem fala a uma câmera? Seu discurso se mantém o mesmo de quando fala sem estar sendo registrado? Quais falas e personagens foram cortados na edição desses programas e por quê? Quem dirigiu caminhões, carregou caixas, pendurou-se em andaimes, montou e desmontou o palco, fez a comida e a faxina em *Central da Periferia*? No último episódio do ano de sua estréia, apareceram rapidamente alguns rostos dos homens que montaram o palco da Praça da Apoteose, no Rio. Eles apareciam, falavam o nome de seus bairros periféricos de origem, e sumiam. O que conversaram entre si quando o *camera man* saiu?

III

O OUTRO

“Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim”
Tzvetan Todorov

Os encontros culturais mais radicais dos quais temos notícia foram marcados por intensos conflitos e configuraram as profundas desigualdades que testemunhamos no mundo hoje. O principal deles e que nos provoca interesse prioritário aqui é o encontro do “Velho Mundo” com o “Novo Mundo” no século XVI – o encontro da Europa com as Américas. O que para Todorov foi “o encontro mais surpreendente de nossa história”²⁵², “anuncia e funda nossa identidade presente”. Para este autor, “o encontro nunca mais atingirá tal intensidade, se é que esta é a palavra adequada” visto que “o século XVI veria perpetrar-se o maior genocídio da história da humanidade”²⁵³. Desse encontro, foram produzidos muitos dos relatos que fundamentam a História oficial do Ocidente, contada do ponto de vista dos conquistadores, e é a partir de estudos feitos sobre estes relatos e sobre esta escrita da História que pensaremos neste capítulo a representação da diferença ou a representação do que costuma-se chamar de “Outro”.

Todorov é um dos autores centrais para pensar “a questão do outro” em *A conquista da América*, no qual procura recontar o encontro de Colombo com os americanos a partir dos relatos de viagens que procuram justificar e reforçar a conquista. Stephen Greenblatt também parte dessa obra para desenvolver sua própria análise dos relatos em *Possessões Maravilhosas*, estudo que também nos serve de referência aqui, ao lado de *Os olhos do Império*, de Mary Louise Pratt, e *A Escrita da História*, de Michel de Certeau. Todas essas fontes nos ajudarão a pensar a representação do desconhecido, a construção de narrativas que lhe dê sentido, o olhar para o Outro a partir do Mesmo. Ao final, esperamos lançar nova luz sobre as representações da diferença apresentadas por Regina Casé em seus programas televisivos, os quais se aproximam dos objetos dos estudos citados na medida

²⁵² TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5

²⁵³ Idem, p. 6-7

em que também se configuram como “relatos de viajantes”, produzidos a partir de “encontros” entre culturas diferenciadas (a equipe de TV e seus personagens), que se constituem num espaço de interação semelhante ao que Mary Louise Pratt chama de “zona de contato” (“espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação”²⁵⁴) e, por fim, também contribuem para uma escrita da História, se enxergarmos os meios de comunicação como promotores de um “fazer história”. Nossa questão será averiguar se o Outro é passível de representação, se ele consegue efetivamente um espaço de enunciação por meio desses relatos e dessas representações.

Eu e Outro

Todorov expõe algumas das infinitas possibilidades de se pensar o Outro.

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. (...)

Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo (...) pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”.²⁵⁵

O Outro é sempre visto em relação a um Eu. Nos relatos da “descoberta” da América, o Eu por excelência é homem, branco e europeu - os autores dos relatos. Já o grande Outro oriundo desses encontros são os nativos do continente americano, os índios. Os relatos desses últimos são difundidos principalmente de forma oral, por isso não fazem parte dos registros que temos hoje desse encontro e não constituíram um Eu de contraponto aos discursos hegemônicos europeus (principalmente também porque foram dizimados na conquista). No cenário globalizado, muitas narrativas disputam um lugar de significação e novas relações entre sujeitos e objetos do discurso se estabelecem, apesar da Europa ainda ocupar posição privilegiada no campo da enunciação.

²⁵⁴ PRATT, Marie Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999, p. 27

²⁵⁵ TODOROV, op. cit., p. 3

No discurso intelectual contemporâneo, a maior parte das definições do Outro ainda é identificável com os povos colonizados, os migrantes e os forasteiros. Os principais discursos sobre identidade no hemisfério norte podem ser localizados a partir de três lugares de fala, segundo mapeamento proposto por Liv Sovik: o europeu, o norte-americano e o pós-colonialista, “que é dos orientais no Ocidente”²⁵⁶. Nos três casos, o campo cultura/poder aparece na discussão da identidade/alteridade. Segundo Sovik, o debate norte-americano enfatiza o pluralismo e a diversidade, especialmente relacionados à raça, gênero e classe social, como crítica ao *status quo*. “Implicitamente, (...) o Eu que é tradicionalmente o detentor do poder, no bestiário da teoria norte-americana, é branco, masculino e de classe média. O Outro (...) é identificado por Huysen como “*colonized people*”, negros e minorias, grupos religiosos, mulheres e a classe operária”²⁵⁷. Já “o Eu dominante europeu pode ser o homem branco de classe média, mas (...) ele é consciente de ser herdeiro do poder institucionalizado”, principalmente após Auschwitz, que representa “a destruição do Outro pela racionalidade do poder”²⁵⁸.

A crítica pós-colonial, promovida por intelectuais oriundos de ex-colônias européias, apesar de aproveitar “a definição francesa do Outro como forasteiro radical do sistema”, também afirma ser o Outro tão heterogêneo que seria “necessário desconstruir o discurso imperialista para abrir espaço para a existência de Outrem”²⁵⁹. Ainda assim, o Outro nos textos pós-coloniais pode ser identificável com os povos colonizados, descrito também como “sujeito pós-colonial” (Bhabha, 1994) ou “subalterno” (Spivak, 1988). O desafio para esses intelectuais é a desconstrução do discurso imperialista, que estabeleceu-se como a narrativa oficial da História, o que a indiana Gayatri Spivak chama de violência epistêmica (*epistemic violence*). Mesmo discordando da utilização do termo pós-colonial²⁶⁰, a anglo-canadense Mary Louise Pratt também compartilha da missão de “descolonizar o conhecimento”, o que implicaria em “compreender os caminhos pelos

²⁵⁶ SOVIK, Liv. “Em busca dos temas perdidos: o discurso intelectual sobre identidade no hemisfério norte”. In: MARCONDES FILHO, Ciro. *Vivência Eletrônicas – sonhadores e excluídos*. São Paulo: Edições NTC, 1998, p. 119-130

²⁵⁷ Idem, p. 1

²⁵⁸ Idem, p. 2

²⁵⁹ Idem, p. 3

²⁶⁰ “Como os outros “pós” (...) “pós-colonial” autoriza um certo desengajamento numa parte de intelectuais metropolitanos e cosmopolitas, renovando sua licença para funcionar inconseqüentemente como um centro que define o resto do mundo como periferia. O termo “globalização” é geralmente usado como significando uma nova ordem mundial na qual as dinâmicas imperiais de centro/periferia deixaram de ser relevantes”. In: PRATT, op. cit., p. 17

quais o Ocidente (a) constrói seu conhecimento do mundo, alinhado às suas ambições econômicas e políticas, e (b) subjuga e absorve os conhecimentos e as capacidades de produção de conhecimento de outros”²⁶¹.

Michel de Certeau também dedica-se a analisar o discurso europeu como configurador da escrita oficial da história, especialmente a partir do encontro desse continente com a “América” - já batizada assim em homenagem a um de seus “descobridores”, Américo Vespúcio - e dos registros que daí surgiram. Certeau contrapõe a escrita conquistadora à oralidade dos corpos indígenas, observando que “o conquistador irá escrever o corpo do outro e nele traçar a sua própria *história*. Fará dele o corpo historiado – o brasão – de seus trabalhos e de seus fantasmas. Isto será a América “Latina””²⁶². A organização da escrita européia nesse momento, a qual Certeau classifica como “etno-gráfica”, na sua relação com a oralidade indígena constituirá seu Outro como o “selvagem”, o “primitivo”, o “tradicional” ou “popular”. Já as ciências ocidentais modernas dedicam-se, segundo Certeau, a interpretar e normatizar diferentes Outros: além do selvagem, entram no texto o passado, o povo, o louco, a criança, o terceiro mundo e ‘outros’, circunscritos dentro de variações científicas, como a etnologia, a história, a psiquiatria, a pedagogia, a economia etc.

O Outro vem sendo um objeto de interesse ao longo da história conhecida. Sua projeção para fora do Eu instaura um corte diferenciador, a *alteridade*, que acaba por configurar uma relação de poder – o Eu é o detentor do poder; o Outro é diferente *comparado ao* Eu. Inacessível em sua amplitude, a relação Eu/Outro estimula, na maior parte dos casos, a criação de discursos que lhe conferem sentido: o Outro torna-se, assim, uma criação do Eu, sua projeção mítica. Em séculos de dominação cultural, a Europa instalou-se como o Grande Eu da História (da sua História) e desde que seu homem branco “descobriu” outras terras e outros povos, utilizou diferentes armas para definir e estratificar seus Outros, garantindo sua posição de centro (que hoje é compartilhada com nações de outros continentes): são assim os selvagens, os bárbaros, os primitivos, os negros, os índios, os colonizados, os subdesenvolvidos. Mas ainda: mulheres, crianças, classes subalternas, “o povo”. O Brasil e seus habitantes são, assim, um Outro da História, que através de fragmentos de si, almeja também ser um Eu.

²⁶¹ Idem, p. 15

²⁶² CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 9

Regina Casé e o Outro

Sendo Regina Casé detentora do poder de criar discursos, configura-se como um Eu de fala. Qual é o Outro em seus programas? Se pensarmos em *Central da Periferia*, é fácil concluir que é o pobre, principal morador das áreas periféricas do Brasil. Mas se levarmos em consideração sua trajetória desde *Programa Legal*, este Outro se estilhaça em muitos, já que passaram por seus programas tipos diversos: ricos, pobres, famosos, anônimos, crianças, velhos e tantos ‘outros’. Qual a linha que separa Regina Casé de seus múltiplos? À primeira vista, parece que tudo o que não é *Eu* em Regina Casé é um *Outro* em potencial, passível de curiosidade e interesse, e esses *outros*, por sua vez, passam a fazer parte do seu *Eu*, quando a atriz aproxima-se deles e tenta se igualar, utilizando para isso técnicas cênicas – na maior parte das vezes caricaturais e cômicas, mas com intenções relativizadoras. Sua forma de aproximação possui também muitos elementos carnavalescos, como expomos no primeiro capítulo, inclusive na utilização de figurinos, quando seu *Eu* torna-se momentaneamente o Outro e, a partir de suas próprias técnicas narrativas, também aproxima o Outro para as intenções propostas pelo *Eu*.

Já vimos, no entanto, que a pobreza é um tema de interesse particular para Regina Casé, principalmente a partir das influências recebidas de seus avós pernambucanos, segundo conta. Sua intenção de tornar os pobres os protagonistas alegres de seus programas, junto à construção de si como uma semelhante destes, é algo que foi se tornando cada vez mais evidente em seu trabalho, culminando hoje em *Central da Periferia*. Mesmo quando entrevista alguém da classe média ou da chamada elite, Regina procura encaminhar a narrativa de forma a contrastar essas realidades com as realidades dos pobres. Isso aconteceu em todos os programas que analisamos, de 1991 a 2006. Observamos que mesmo quando não está falando diretamente sobre a pobreza, este tema encontra-se subentendido em suas narrativas e, como Regina procura enfatizar, em sua própria figura.

Como seus idealizadores afirmam, *Central da Periferia* é fruto da trajetória televisiva iniciada em *Programa Legal* e de um amadurecimento político do projeto de visibilidade proposto especialmente por Guel Arraes, Hermano Vianna e Regina Casé. Não raro, cenas dos programas anteriores foram inseridas na edição de *Central* para mostrar o interesse

antigo em determinados temas, como funk e demais músicos periféricos. Por isso, *Central* é um objeto relevante para pensar a representação do Outro em Regina Casé, pois funcionaria como uma síntese de seu trabalho até aqui. Esse programa nos indica caminhos para pensar esse Outro preferencial como sendo vinculado às camadas mais pobres da população, aos excluídos sociais que ganham espaços depreciativos na representação hegemônica, ao que Spivak e outros pós-colonialistas chamariam “subalterno”.

Quem são os subalternos? Pensando a divisão de classes da sociedade brasileira, Darcy Ribeiro também identifica uma classe “subalterna”, mas chega a subdividi-la ainda mais, apontando para uma “classe oprimida” abaixo desta. Sua descrição dos oprimidos, também chamados “marginais”, aproxima-se dos personagens de *Central da Periferia*.

... formando a linha mais ampla do losango das classes sociais brasileiras, fica a grande massa das classes oprimidas, dos chamados marginais, principalmente negros e mulatos, moradores das favelas e periferias da cidade. São os enxadeiros, bóias-frias, os empregados na limpeza, as empregadas domésticas, as pequenas prostitutas, quase todos analfabetos e incapazes de organizar-se para reivindicar. Seu desígnio histórico é entrar no sistema, o que sendo impraticável, os situa na condição da classe intrinsecamente oprimida, cuja luta terá de ser a de romper com a estrutura de classes. Desfazer a sociedade para refazê-la.²⁶³

Essa descrição foi feita por Darcy Ribeiro em 1995, quando propôs a seguinte divisão da sociedade brasileira:

CLASSES DOMINANTES:

Patronato – Oligárquico (senhorial, parasitário), Moderno (empresarial, contratista);

Patriciado – Estatal (político, militar, tecnocrático) e Civil (eminências, lideranças, celebridades).

SETORES INTERMEDIÁRIOS

Autônomos (profissionais liberais, pequenos empresários);

Dependentes (funcionários, empregados).

CLASSES SUBALTERNAS

Campesinato (assalariados rurais, parceiros, minifundistas)

Operariado (fabril, serviços)

CLASSES OPRIMIDAS

Marginais: trabalhadores estacionais, recoletores, volantes, empregados domésticos, biscateiros, delinquentes, prostitutas, mendigos.

²⁶³ RIBEIRO, op. cit., p. 209

Spivak também apresenta uma proposta de divisão da sociedade indiana feita por Ranajit Guha em *Subaltern Studies I* (1982):

ELITE:

1. Grupos estrangeiros dominantes
2. Grupos indianos dominantes nacionalmente

INTERMEDIÁRIOS:

3. Grupos indianos dominantes regional e localmente

POVO, CLASSES SUBALTERNAS:

4. A diferença demográfica entre o total da população indiana e todos aqueles que foram descritos como “elite” [no esquema citado por Spivak há uma nota que aponta para os três primeiros grupos como “elite”]²⁶⁴.

A diferença determinante entre os esquemas se dá na subdivisão proposta por Darcy Ribeiro entre classes “subalternas” e “oprimidas”, o que no esquema de Guha resume-se à categoria “povo” ou “classes subalternas”. O terceiro grupo (chamado por Spivak como intermediário) é apontado por Guha como uma classe heterogênea *in-betweenness*, sendo mais dominante ou dominada de acordo com cada localidade²⁶⁵. Os “subalternos” seriam identificados, por Guha, na diferença em relação a esses grupos. Darcy Ribeiro também enfatiza a distância entre os pólos de sua divisão social, observando que “no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos”²⁶⁶.

Não queremos definir as classes sociais brasileiras aqui, mas tentar identificar com esses autores possíveis aproximações entre o que Spivak chama “subalterno”, Ribeiro chama “oprimido” e Regina Casé representa como “periférico” em seu programa mais recente. O caráter “marginal” dessa figura é compartilhada por todos esses, já que Spivak também localiza o subalterno nas *margins* do circuito marcado pela “violência epistêmica” que ela dedica-se a desconstruir, também chamando-o de “*o centro silencioso, silenciado*” (*the silent, silenced center*), dando exemplos: “homens e mulheres da classe agrária analfabeta, os tribais, a camada mais baixa do subproletariado urbano”²⁶⁷. Segundo Spivak, no

²⁶⁴ GUHA *apud* SPIVAK. “Can the subaltern speak?” In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (orgs). *Marxism and the interpretation of culture*. London: MacMillan Education, 1988, p. 284

²⁶⁵ Idem

²⁶⁶ RIBEIRO, op. cit., p. 210

²⁶⁷ SPIVAK, op. cit., p. 283: “*men and women among the illiterate peasantry, the tribals, the lowest strata of the urban subproletariat*”.

contexto da produção colonial, o subalterno não tem história e não pode falar²⁶⁸. Em entrevista recente ao jornal *Clarín*, Spivak esclarece tal afirmação que até hoje suscita dúvidas em seus leitores, dizendo que os subalternos “não podem falar no sentido de que não são escutados, de que seu discurso não está sancionado nem validado pela instituição. Hoje digo que a palavra subalterno trata de uma situação em que alguém está apartado de qualquer linha de mobilidade social”²⁶⁹. No resumo do entrevistador:

Spivak reitera que o subalterno ou a subalterna não pode falar na medida em que não há instituição que escute e legitime suas palavras. Não pode levar a cabo isso que se denomina um ato de fala, entre outras coisas porque carece de autoridade para fazer-lo. Acrescenta: o subalterno não pode ser representado, não fala e não podemos falar por ele. É um silêncio irrecuperável, uma voz cujos sons e marcas trituraram o tempo e o nada.²⁷⁰

Essa é uma questão-chave para nosso trabalho: “Pode o subalterno falar?”, pergunta o artigo de Spivak. Já vimos que sua resposta é não. E Spivak não é a única a pensar nesse sentido, nem são poucos os pensadores que compartilham dessa crença. Para Certeau, o Outro está ausente no discurso, “é o fantasma da historiografia. O objeto que ela busca, que ela honra e que ela sepulta”. A história moderna ocidental (e Certeau estende essa afirmação a todas as ciências modernas) “faz falar o corpo que se cala. (...) A violência do corpo não alcança a página escrita senão através da ausência”²⁷¹. Para este autor, o real só é possível de ser representado na ficção e o Outro no silêncio.

Em *Heidegger et “les juifs”* (1988), Jean-François Lyotard também afirma que o Outro “só pode ser lembrado no silêncio da apreensão, na admiração e terror frente ao sublime – que frustra qualquer esforço de representação”. Para este autor, que trabalha com o conceito de Outro como “os judeus”, sempre entre aspas, a representação “faz o belo e conduz ao esquecimento”. Baseando-se especialmente nas representações de Auschwitz como domesticadoras do terror, ele enxerga duas reações possíveis frente ao Outro: “o esquecimento e a representação, que também é uma forma de esquecimento”. Lyotard percebe a alteridade “como irredutível à representação e como constitutiva do ser humano”²⁷².

²⁶⁸ Idem, p. 287

²⁶⁹ ASENSI, Manuel. “Entrevista a Gayatri Spivak: Nuevas ropas para el esclavo”. *Clarín*, 08/04/2006

²⁷⁰ Idem

²⁷¹ CERTEAU, op. cit., p. 14

²⁷² SOVIK, op. cit., p. 2

Como pensar as falas dos subalternos/oprimidos em *Central da Periferia*?

Escritas

Antes de chegarmos ao programa, vejamos algumas tentativas de representação do Outro. Em *A Escrita da História*, Certeau está particularmente interessado na representação europeia do mundo a partir da *escrita*. Com ela, os europeus não só constroem seu Outro e o inscreve na sua noção de história, mas instauram mais uma relação de poder, na medida em que essa tecnologia pertence a apenas uma das partes. “Combinando o poder de *reter* o passado (enquanto que a “fábula” selvagem esquece e perde a origem) e o de *superar* indefinidamente a distância (enquanto que a “voz” selvagem está limitada ao círculo evanescente de seu auditório), a escrita *faz a história*”²⁷³, diz Certeau. Stephen Greenblatt também observa essa diferenciação, chamado-a de “vantagem literal”, a vantagem de escrever. Segundo ele, “aqueles que escreveram livros, que nos legaram testemunhos, esses viam a escrita como uma marca decisiva de superioridade” e construíram a distinção entre “civilizados” e “bárbaros” a partir da obtenção ou não a escrita²⁷⁴.

Especialmente pelo fato de que os primeiros europeus a pisar em solo americano nada entendiam da língua de seus interlocutores indígenas, os relatos produzidos pelos metropolitanos surpreendem por sua “dedução” ilógica de tudo o que sucedia a partir de suas próprias expectativas. Todorov relata inúmeros diálogos imaginários entre Colombo e os índios que funcionavam em seu sistema de interpretação particular para confirmar suas verdades de antemão e garantir a aprovação e o patrocínio da exploração²⁷⁵. Em trecho de seu diário, Colombo narra um encontro com um “rei” nativo, no qual trocaram muitos presentes sem nada entender das respectivas línguas, que é bastante significativo de sua técnica dedutiva (grifo nosso):

Como seu tutor e seus conselheiros, estava muito perturbado porque não me entendiam, nem eu a eles. *Ainda assim, concluí* que ele dizia que, se algo me agradava naquele lugar, toda a ilha estava à minha disposição.²⁷⁶

²⁷³ CERTEAU, op. cit., p. 217

²⁷⁴ GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996 (1991), p. 26

²⁷⁵ TODOROV, op. cit., p. 27

²⁷⁶ COLOMBO *apud* GREENBLATT, p. 30

“O que supõe esta escrita sobre a oralidade?”²⁷⁷, pergunta Certeau. O caso do diário de Colombo, como muitos outros relatos, produzem o que este autor chama de “retorno, de si para si, pela mediação do outro”²⁷⁸ em textos que revelam uma “ciência dos sonhos”²⁷⁹. Certeau identifica nessas *heterologias* (“discursos sobre o outro”) o espectro da “palavra ausente”, a voz do Outro, “um ato perecível que a escrita não pode relatar”, “aquilo que, do outro, não é recuperável”, interrogando-se sobre “o alcance desta *palavra* [escrita] instituída no *lugar do outro* e destinada a ser escutada de uma *forma diferente* da que fala”²⁸⁰. O que acontece com os relatos que partem “do centro para as margens, na busca de um espaço onde encontrar um solo”, retornando depois ao centro?

...a operação escrituraria que produz, preserva, cultiva “verdades” não-perecíveis, articula-se num rumor de palavras diluídas tão logo enunciadas, e, portanto, perdidas para sempre. Uma “perda” irreparável é o vestígio destas palavras nos textos dos quais são objeto. É assim que se parece escrever uma relação com o outro.²⁸¹

O que Certeau já aponta como etnografia nos relatos conquistadores, torna-se efetivamente uma ciência da escrita antropológica no século XVIII. Da missão colonizadora à missão científica, textos sobre o Outro continuam a ser escritos pela Europa, que segue em seu propósito de mapear e catalogar o mundo (ou “o resto do mundo”, diria Pratt) nesta e em outras disciplinas. A metodologia do “trabalho de campo”, que validou cientificamente o trabalho do antropólogo durante décadas (a autoridade do “estar lá”), passa a ser questionada recentemente e, em alguns casos, desclassificada após revelações suspeitas sobre etnógrafos renomados, como Malinowski, Florinda Donner e Margaret Mead. À desconfiança do caráter fidedigno das informações apresentadas e das interferências subjetivas nas descrições etnográficas somam-se questionamentos sobre como classificar, então, os textos antropológicos. “Existe algo que os diferencie nitidamente dos relatos de viajantes e naufragos, das ficções literárias documentadas empiricamente?”, pergunta Canclini.

É difícil saber quem fala nos livros de antropologia: os protagonistas da sociedade estudada ou quem transcreve e ordena seus discursos? Em que medida as culturas distintas daquela do observador podem ser apreendidas

²⁷⁷ CERTEAU, op. cit., p. 214

²⁷⁸ Idem, p. 215

²⁷⁹ Idem, p. 213

²⁸⁰ Idem, 212

²⁸¹ Idem, 214

como realidades independentes e em que grau são construídas por quem as investiga? Não se esconderiam sob o pretexto prestigioso de “ter estado lá”, em condições que ninguém conhece nem pode verificar, as estratégias usadas por um grupo de profissionais para encontrar um lugar entre os que “estão aqui”, na academia e nos simpósios, nas revistas e nos livros especializados?²⁸²

A voz do Outro volta a ser um problema aqui. Quem fala nos livros de antropologia? Encarar o antropólogo como um “escritor” é tomar consciência das técnicas narrativas de que lança mão para articular suas “descobertas”, especialmente o que ele oculta ou expõe de seu objeto e o que pretende demonstrar sobre o grupo estudado ou sobre ele mesmo. A desconstrução do discurso antropológico promovido por alguns intelectuais leva a crer que “o suposto realismo etnográfico é uma ficção”, “uma ficção persuasiva”²⁸³. “Diante das suspeitas em relação à etnografia realizada em povos distantes, os Outros a estudar são os antropólogos precedentes, e o material preferido passam a ser seus textos”²⁸⁴. No mundo contemporâneo, com a proximidade e misturas entre os povos, a questão se complexifica ainda mais, principalmente porque “os grupos subalternos não se deixam representar tão impunemente pelos outros”²⁸⁵, acredita Canclini.

Em *Os olhos do império*, Mary Louise Pratt também enfatiza as táticas articuladas pelos subalternos e a validade das representações euroimperiais, procurando não repetir a “dinâmica de posse e inocência” que, segundo ela, costuma marcar os estudos dos relatos colonizadores. Para isso, destaca em sua análise o fenômeno da *transculturação*: a maneira pela qual “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana”²⁸⁶. Segundo ela, “se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam”. Transculturação seria um fenômeno do que Pratt chama “zona de contato”, o “espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas,

²⁸² CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 131

²⁸³ Idem, p. 133

²⁸⁴ Idem, 134

²⁸⁵ Idem, 131

²⁸⁶ PRATT, op. cit., p. 30

geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada”²⁸⁷.

Questiona-se ela:

Como modos metropolitanos de representação são recebidos e apropriados pela periferia? ... Em que medida as construções européias sobre outros subordinados teriam sido moldadas por estes últimos, através da construção de si próprios e de seu ambiente, tal como eles os apresentaram aos europeus? ... Se a metrópole imperial tende a ver a si mesma como determinando a periferia..., ela é habitualmente cega para as formas como a periferia determina a metrópole – começando, talvez, por sua obsessiva necessidade de continuamente apresentar e re-apresentar para si mesma suas periferias e os “outros”.²⁸⁸

Greenblatt também analisa o fenômeno recíproco de apropriação entre culturas, o que ele chama de “assimilação do outro”. Ele acredita “ser importante resistir ao que podemos chamar determinismo ideológico *a priori*, isto é, à noção de que modos particulares de representação estão estreita e necessariamente ligados a uma dada cultura, classe ou sistema de crenças, e de que seus efeitos são unidirecionais”²⁸⁹. Em visita turística à Bali, munido de representações etnográficas sobre o lugar (“por ter lido Clifford Geertz, Miguel Covarrubias, Gregory Bateson e Margaret Mead”), Greenblatt depara-se, não sem frustração, com um grupo de balineses eufóricos em frente a um televisor com videocassete, assistindo às gargalhadas a uma gravação deles mesmos em ação numa cerimônia religiosa.

Podemos denominar aquilo que presenciei nessa tarde “a assimilação do outro”, frase que convém deixar deliberadamente ambígua. Pois, se o televisor, o videocassete e, no caso, minha presença no tablado sugeriam a assombrosa difusão dos mercados e da tecnologia capitalistas, bem como sua extensão aos confins da Terra, a adaptação dos balineses aos mais recentes modos de representação ocidentais e japoneses parecia tão culturalmente idiossincrática e relevante que não se chegava a saber quem assimilava quem.²⁹⁰

O autor também pretende se distanciar da redução dessas relações como simplesmente “dominação e sujeição”, reconhecendo “adaptações imaginativas a condições que estão além do controle imediato dos pobres”. Questiona ele: “De quem é o triunfo ideológico que aqui se registra? De quem é a possessão que se revela?” Segundo Greenblatt, “no caso do televisor balinês, observamos não apenas o notável poder de adaptação da comunidade

²⁸⁷ Idem, p. 31

²⁸⁸ Idem

²⁸⁹ GREENBLATT, op. cit., p.20

²⁹⁰ Idem, 19-20

local, mas também sua convicção de que essa adaptação nada tem de notável, de que nada de novo está acontecendo, de que nenhum gasto considerável da energia coletiva foi necessário para assimilar o outro”²⁹¹. O autor enfatiza que o problema da assimilação do outro estaria ligado ao que ele chama, adaptando Marx, de “*reprodução e circulação do capital mimético*”, sendo esta categoria de capital “o estoque de imagens e os meios de produzi-las, pô-las em circulação segundo as forças dominantes do mercado”²⁹².

Nesse ponto voltamos a nos aproximar de nosso objeto. Até aqui, constatamos a dificuldade e, podemos dizer, a *impossibilidade* de retratar o Outro em sua completude. As representações seriam sempre ficcionais, ainda que se pretendam realistas. E os subalternos, que geralmente são o objeto de interesse do discurso representativo (e o são em *Central da Periferia*), “não se deixam representar impunemente” e, de diferentes formas, também constroem sua própria imagem a ser representada, lucrando simbolicamente com isso. A “violência epistêmica” que nos impôs historicamente uma via única do discurso do Eu (metropolitano) para Outro (periférico), provoca surpresas quando o percurso promove o trajeto oposto, mas o que, de fato, “não tem nada de notável”: afinal, o Outro é um Eu também.

No entanto, sendo a representação, ou o que Greenblatt prefere chamar de *mimese*, “uma relação social de produção” e não apenas reflexo ou produto de relações sociais, “mas uma relação social em si mesma”, entra em cena a “conexão vital entre mimese e capitalismo” na atual ordem mundial. Pois “foi com o capitalismo que a proliferação e a circulação de representações (e dos equipamentos para a geração e a transmissão de representações) atingiu uma espetacular e virtualmente inevitável magnitude global”. Essa magnitude é “a vontade e a capacidade de atravessar distâncias imensas, de, em busca de lucro, descobrir e representar objetos naturais e humanos radicalmente exóticos – a condição *sine qua non* para as experiências particulares”²⁹³ de que estamos falando. Processo que começa também nas Grandes Navegações. “O que o levou a partir?”, perguntou Todorov sobre Colombo. Em princípio, o “desejo de enriquecer”²⁹⁴, apesar de Colombo garantir que sua “missão divina” – “a vitória universal do cristianismo”²⁹⁵ - era mais importante que o ouro. Ainda

²⁹¹ Idem, 21

²⁹² Idem, 23

²⁹³ Idem, p. 22

²⁹⁴ TODOROV, op. cit., p. 9

²⁹⁵ Idem, p. 13

assim, é notável que “os cristãos vêm ao Novo Mundo imbuídos de religião, e levam, em troca, ouro e riquezas”²⁹⁶. O que Regina Casé leva e traz da periferia?

O Outro na TV

Já apontamos no capítulo anterior algumas implicações do lugar de fala de *Central da Periferia* como um produto do maior pólo da indústria cultural brasileira. *Central* está totalmente inserido em relações capitalistas de representação e isso é um problema para nós na medida em que seu objeto de interesse e fonte de lucro, substância de suas representações, é o subalterno. Apesar de Regina Casé ser uma figura engajada em contrabalançar as representações negativas dos pobres no cenário atual, almejando com isso um beneficiamento social, é notável que enquanto o subalterno não tem autoridade para falar e ser ouvido, Regina Casé é uma autoridade de fala que constrói sua carreira e o seu discurso a partir dos vestígios e da manipulação da voz subalterna. Regina Casé faz parte da “elite móvel” que configura-se como característica de um mundo “globalizado” – são aqueles chamados de “grandes”, os que “dispõem de maior capacidade de se deslocarem nos espaços geográficos e interculturais” -, que têm como “duplo” uma parcela imóvel da população – os chamados “pequenos”, destinados à imobilidade, personagens “indispensáveis para o nomadismo e enriquecimento dos grandes”²⁹⁷.

A escrita visual (ou televisual, no caso) substitui no mundo contemporâneo a exclusividade do poder da escrita impressa, ganhando inclusive mais força que esta pelo extraordinário resultado da manipulação de imagens e sons. A possibilidade de “dar voz” a personagens não faz do audiovisual um retorno à oralidade, pelo contrário: para assistir televisão é preciso saber ler as imagens, os movimentos, acompanhar o ritmo imposto da narrativa e, não raro, decifrar signos gráficos. Para produzir narrativas desta categoria, é preciso conhecimento especializado, domínio das técnicas e dispor dos meios para fazê-lo. A distinção entre os que possuem ou não tal tecnologia configura uma relação de poder semelhante àquela que distinguia os detentores da escrita (os “civilizados”) dos detentores da fala (“os selvagens”). Relação de poder esta que, segundo Certeau, “é o que torna o texto possível”²⁹⁸. Regina tem essa “vantagem visual” (adaptando o conceito de Greenblatt

²⁹⁶ Idem, p. 58

²⁹⁷ CANCLINI, op., cit., p. 94

²⁹⁸ CERTEAU, op. cit., p. 231

de “vantagem literal”) frente aos seus entrevistados, que dispõem de seus corpos e falas à representação. O “ato perecível” da voz é retido e manipulado através das técnicas imagéticas que constroem novas narrativas, narrativas próprias, a partir dessas falas. O discurso novamente parte do centro para as margens em busca de solo e substância, voltando depois ao centro, à tela da TV Globo: parte das teorias e ideologias de Regina Casé e Cia e, após coleta de material em solo “periférico”, volta à edição e produção de Regina Casé e Cia. Promovem um “retorno, de si para si, pela mediação do outro”, como disse Certeau. Para este autor, o vestígio dessas vozes na página escrita (e, no nosso caso, na tela da TV) é uma “perda” irreparável.

Concordamos com o fenômeno da *transculturação* e da assimilação e apropriação mútuas de um encontro cultural em relação assimétrica de forças. Os “periféricos” de Central com certeza saíram lucrando desse encontro e tiveram um “triunfo ideológico” por penetrar a barreira do Padrão Globo de Qualidade e ganharem um espaço privilegiado de visibilidade. No entanto, eles não falam aí. Sua voz não pode ser escutada, pois, além de Regina Casé ter se posicionado à frente de seus personagens, a representação que eles mesmos construíram de si e que Regina Casé construiu deles domestica a experiência “violenta” do corpo (Certeau), especialmente a violência de um corpo oprimido. O discurso real do subalterno não é escutado, segundo Spivak, por não ser validado e legitimado por nenhuma instituição. Ele não possui autoridade para falar. É uma voz ausente e silenciada. Quando Regina Casé tenta lhe dar voz, está dando voz a si mesma, ao que ela acredita que seja a voz da periferia e a imagem “justa” que essa periferia deveria passar na TV. Usando as palavras de Lyotard, observamos que a representação, especialmente uma representação como *Central da Periferia*, faz o belo e conduz ao esquecimento.

Representar ou não representar? Se, por um lado, a representação é sempre ficcional, ou mesmo mentirosa²⁹⁹, ela também fornece informações e conhecimento, ainda que parciais, para quem a consome, disponibilizando, no caso de *Central da Periferia*, um tipo de acesso a outras “realidades” que não se teria antes, caso o telespectador esteja confinado dentro das fronteiras sociais – tanto o de classe média que não entraria numa favela, quanto o favelado/periférico que não dispõe de mobilidade para conhecer outros lugares. No entanto, se esse acesso é construído por meio de imagens parciais e manipulação

²⁹⁹ GREENBLATT, op. cit., p. 23

estratégica do real, até que ponto a representação aproxima ou afasta o observador do objeto da observação? Considerar a periferia apenas como lugar de violência afasta possibilidades de encontros amistosos e vivência comunitária, mas vê-la apenas como fonte de alegria e programas pitorescos também pode provocar surpresas desagradáveis e perigosas. Como dar conta da complexidade de um encontro? Isso, a representação não parece capaz de fazer, apenas o encontro em si e a experiência. A narração e a representação do real nunca terão a medida do real, ele mesmo relativo ao olho que vê.

Sabemos que a discussão em torno da cultura de massa apresentaria dados que complexificariam ainda mais essa discussão. Afinal, Regina Casé configura-se como um espaço de cruzamento de enunciações diversas, dialogando e respondendo, de certa forma, a muitas delas, assim como os próprios sujeitos “periféricos” também enunciam e respondem a esses discursos de maneiras múltiplas. No entanto, nosso olhar foi guiado nesta análise para as relações de poder que constituem a produção de discursos. Relações estas que demarcam espaços geográficos, espaços sociais e espaços de enunciação. Mesmo na tentativa de desmistificar essas demarcações, *Central da Periferia* acabou por enfatizá-las: reiterou a segregação entre centro e periferia, apenas no lado inverso (“a periferia agora inclui o centro”), demarcou esse espaço social “periférico” para muitas pessoas que não conheciam esse “rótulo” novo (“aqui, nós chamamos favela mesmo”, assumiu um tanto constrangido um entrevistado pernambucano) e reafirmou a autoridade de fala dos agentes “centrais” (é Regina Casé quem fala). Quando o Outro subalterno foi representado na TV em *Central da Periferia*, se tornou um produto, uma imagem, ainda que “outra”.

Maravilha, encanto e sublime

O encontro com o Outro, especialmente aquele marcado pela alteridade, provoca sensações em quem o experimenta que são dificilmente transpostas para o sentido. O maravilhoso é a marca visível da alteridade que, segundo Certeau, “não serve para propor outras verdades ou um outro discurso, mas pelo contrário, serve para fundar uma linguagem sobre a capacidade operatória de dirigir a exterioridade para o ‘mesmo’”.³⁰⁰ Segundo Greenblatt, a

³⁰⁰ CERTEAU, p. 227

“maravilha” é “uma paixão primária”³⁰¹ e acontece como “a decisiva experiência emocional e intelectual em presença da diferença radical”³⁰². Inspirado nos estudos de Certeau, Greenblatt afirma que a “experiência do maravilhamento parece resistir à recaptura, à inserção, à incorporação ideológica”³⁰³ e precede as categorias morais. “A experiência do maravilhamento continuamente nos recorda que nossa apreensão do mundo é incompleta”³⁰⁴.

A expressão do maravilhamento representa tudo o que não pode ser conhecido, em que mal se pode acreditar. Ela chama a atenção para o problema da credibilidade e, ao mesmo tempo, insiste em sua inegabilidade, a exigência da experiência.³⁰⁵

Quando Jean de Léry convive entre os tupinambás na “baía do Rio de Janeiro” entre 1556 e 1558 e escreve sobre sua experiência aos leitores europeus, não consegue dar conta de representar o Outro “selvagem” por vários fatores apresentados até aqui. Em especial, pois, primeiramente, passa todo o seu relato comparando os hábitos indígenas aos europeus, não compreendendo sua alteridade, e, depois, quando finalmente não vê seu Outro a partir do Mesmo – quando Léry “esquece de si mesmo” –, o autor passa por um momento de legítimo maravilhamento do qual não consegue extrair explicações ou sentido, apenas “encantamento”. Léry assusta-se com uma cerimônia tupinambá e, primeiro, a compara com um “sabá de bruxas”, acreditando que “o demônio lhes entrara no corpo”. Após essa primeira reação, Léry escuta “tão maravilhosa harmonia” que deixa-se “estar deleitado” ali por uns instantes³⁰⁶.

Uma tal alegria que não apenas ouvindo os acordes tão bem medidos de uma tal multidão, e sobretudo pela cadência e pelo refrão da balada, a cada estrofe todos conduziam suas vozes dizendo: *heu, heuaiïre, heüira, heüiraïre, heüira, heüira, oueh*, fiquei inteiramente encantado; mas também todas as outras vezes que me lembro disto, o coração sobressaltado, me parece que ainda os tenho nos ouvidos.³⁰⁷

Léry apresenta indícios claros de maravilhamento, que, segundo Descartes, “faz com que o corpo fique imóvel como uma estátua, evitando que percebamos mais que a primeira face

³⁰¹ Idem, p. 34

³⁰² GREENBLATT, p. 31

³⁰³ Idem, p. 36

³⁰⁴ Idem, p. 42

³⁰⁵ Idem, p. 38

³⁰⁶ LÉRY *apud* GREENBLATT, p. 32-33

³⁰⁷ LÉRY *apud* CERTEAU, p. 215

apresentada do objeto e, conseqüentemente, alcancemos um conhecimento mais específico dele”³⁰⁸. A emoção que sentiu foi tão intensa que, nas edições posteriores de sua *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (publicado pela primeira vez em 1578), chegou a incluir uma breve partitura com sugestões de notação musical do canto tupinambá, “como se desejasse que o leitor realmente ouvisse a música e compartilhasse de seu enlevo”³⁰⁹. “Efetua-se então, com esta passagem para o sentido, a tarefa que transforma a balada em produto utilizável”, observa Certeau. “O tempo produtivo é recosturado, o engendramento da história continua, após o corte provocado pelos sobressaltos do coração que reconduz por aí ao instante em que, “inteiramente encantado”, tomado pela voz do outro, o observador se esqueceu de si mesmo”³¹⁰.

Na tentativa de transpor o maravilhoso para o sentido, na tentativa de representá-lo, o Outro tornou-se um produto e, assim, deixou de ser o Outro, passou a ser seu vestígio e sua ausência. Para ter a dimensão do maravilhoso, é preciso viver a experiência e não “saber sobre” ela. É algo tão grandioso e extraordinário que Lyotard o classifica como sublime. Sentimentos como admiração e o terror tomam lugar frente ao sublime, cuja experiência frustra qualquer tipo de representação. Para Lyotard, a alteridade é algo constitutivo do ser humano e é por isso irredutível à representação.

É importante, muito importante, lembrar-se que ninguém poderia, pela escritura, a pintura, nada, pretender ser a testemunha e o relator verídico, “à altura” da afeição sublime, sem se tornar culpado, por esta mera pretensão, de falsificação e impostura. Não se faz o sublime, não se “projeta” o sublime, ele acontece.³¹¹

Na tentativa de explicar o mundo, Outros vêm sendo catalogados e esquecidos de diferentes formas na história humana. Na ânsia de mostrar “a periferia” para as elites, Regina Casé a construiu como um produto utilizável, palatável e vendável. O que seria uma “pretensão, falsificação e impostura” para Lyotard, configura-se também para nós como uma tentativa frustrada de representação. A periferia de Regina Casé só existe em *Central da Periferia: é a sua periferia*, como dizia no quadro do *Fantástico*. Os verdadeiros subalternos oprimidos e marginalizados estão longe da esfera enunciativa, estão mudos e ausentes, sem perspectiva de mobilidade social e física, e, talvez, não estejam alegres.

³⁰⁸ DESCARTES *apud* GREENBLATT, p. 37

³⁰⁹ GREENBLATT, p. 34

³¹⁰ Idem

³¹¹ LYOTARD *apud* SOVIK, p. 2

CONCLUSÃO

“Que tempos são esses, quando
falar sobre flores é quase um crime
pois significa silenciar sobre tanta injustiça?”
Bertold Brecht

A representação da diferença e, especificamente, a representação da pobreza apontam para um problema fundamental para nós: a existência da desigualdade. A estrutura social desigual, que faz com que a pobreza exista e seja mantida (e representada), é acompanhada por relações desiguais de produção: tanto de bens e serviços quanto, no caso de que estamos tratando, de produção de discursos. Quem tem o poder de fala na sociedade? Ao longo dos séculos, os detentores desse poder estão entre as classes mais altas da pirâmide social, o que faz com que a “diferença” no discurso seja identificada, localmente, com as classes mais baixas. Acreditando-se portadores de uma visão humanitária, muitos desses sujeitos de fala privilegiados escolhem aqueles que não têm voz representativa na sociedade como objeto de sua enunciação. Em quase todos os casos em que isso acontece, a questão não se trata de democratizar os meios para que o excluído social os use e se pronuncie, mas utilizar seus próprios meios para construir um discurso próprio sobre o Outro.

A desigualdade social, que em seus extremos apresenta a mais profunda miséria e o mais alto luxo não muito distantes fisicamente um do outro, foi de tal forma naturalizada na sociedade contemporânea que não se pretende ou se projeta mais a sua extinção. A existência de ricos e pobres no mundo tornou-se tão natural quanto a existência de pretos e brancos – e, em muitos casos, o fato dos pobres serem pretos e os ricos, brancos. O processo histórico que ocasionou essa distinção radical na sociedade foi de tal forma construído (Certeau diria *escrito*) que o resultado testemunhado hoje soa inevitável, quando, na realidade, é fruto da ação humana e da mesma forma poderia ser modificado. No entanto, para extinguir a pobreza faz-se necessário promover uma profunda reestruturação da sociedade, o que daria muito trabalho e chateação para aqueles que já vivem bem nas partes mais altas da pirâmide social. Por isso, ao invés de modificar as estruturas, opta-se, na melhor das hipóteses, por fazer belos discursos e monumentos aos pobres, imagens que registrem alguns rostos invisíveis da vida social.

O que se pretende ao representar a pobreza? Quando cursei a faculdade de jornalismo, lembro-me que uma das soluções mais comuns para uma bem-sucedida sessão de fotos a serem aprovadas e expostas como resultado da disciplina de fotojornalismo era uma visita ao “lixão” da cidade, munidos de filme preto-e-branco: renderia, por certo, “ótimas imagens”. Seguíamos acriticamente o exemplo de inúmeros fotógrafos renomados que conseguem emocionantes e paradoxalmente belas imagens ao retratar a miséria alheia (pois, como todos sabem, no “lixão” não há só toneladas de lixo sobre os quais não queremos saber o destino, mas pessoas que vivem desses restos de tudo). Marcos Prado é um desses fotógrafos que durante três anos fotografou sistematicamente a realidade do Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, local onde eram depositados 85% do lixo da cidade do Rio de Janeiro (7 toneladas por dia). Premiado por seu trabalho fotográfico, Prado, que estudou fotografia na Califórnia e é também produtor de documentários (como o premiado *Ônibus 174*), visitou o local durante aproximadamente seis anos e, em 2000, conheceu uma senhora chamada Estamira, moradora do “lixão” e dona de um discurso extraordinário. Sobre ela, fez um documentário que hoje coleciona 23 prêmios (*Estamira*, 2005).

Prado declarou não ter a intenção direta de apresentar o problema do lixo ou dos trabalhadores que lá vivem. No site de *Estamira*, inclusive, lamenta a transferência do “lixão” de Gramacho para Paciência, onde terá menos impacto ambiental, dedicando seu projeto às 15 mil pessoas “que ali trabalham direta ou indiretamente (...) e ficarão sem seu sustento”. O fato de existirem 15 mil pessoas que se sustentam do lixo da cidade, trabalhando em condições totalmente insalubres, como o próprio Prado descreve, não é em nenhum momento *questionado*. É, apenas, *retratado* (o que, aliás, rendeu “ótimas imagens”). Durante seis anos, Prado foi lá fotografar. Durante outros tantos, filmar. Publicou um livro e produziu um filme, ganhou prêmios. Com o fim de Gramacho, Prado não volta mais lá, está agora produzindo outro filme. E 15 mil pessoas terão que arranjar outra maneira de sobreviver.

Walter Benjamin é um dos autores a observar essa faceta da fotografia: “Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo..., ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os

modismos mais aperfeiçoados”³¹². Prado é apenas um exemplo. Regina Casé, outro. Ao dedicar grande parte de sua carreira a retratar rostos anônimos do Brasil e suas formas criativas de levar a vida, Regina também procura mostrar o “belo” em realidades que existem, muitas delas, como consequência de profundas desigualdades sociais. Essas vidas retratadas apresentam, sem dúvida, enorme beleza humana (são sublimes) e são costumeiramente desqualificadas no discurso hegemônico progressista, pelo qual muitos abandonam suas culturas locais em busca da “civilização” das grandes cidades. No entanto, como sugere Canclini, “é preciso achar um caminho intermediário entre o discurso etnocêntrico elitista, que desqualifica a produção subalterna, e a atração populista diante das riquezas da cultura popular, que deixa de lado aquilo que, nos gostos e consumos populares, há de escassez e resignação”³¹³.

Regina Casé promove o que ela chama, e nós concordamos, de “justiça televisiva”: apresenta o rosto subalterno fora dos estigmas negativos da representação. Os pobres são grande maioria no Brasil e, por não serem os detentores do poder de fala, praticamente só aparecem na televisão (aparelho presente na vida da maioria da população) quando alguma catástrofe aconteceu em sua vida ou quando são encenados nas telenovelas de maneira estereotipada. Essa realidade é repetidamente citada por Regina Casé como justificativa para seus programas de televisão. No entanto, *o fato dos pobres serem maioria* no Brasil não aparece como um problema aí, apenas a maneira de representá-los. O problema não seria a *existência* da pobreza, mas o *preconceito* em relação aos pobres. Obviamente, a atriz não é a favor das desigualdades sociais nem passa ao largo da questão, pelo contrário, está ativamente combatendo essa desigualdade da forma que acredita ser a melhor: sendo a porta-voz dos pobres e os representando de maneira positiva. Funciona? Ao menos na esfera discursiva, indica algum movimento em prol de mudanças.

Segundo Canclini, “o relativismo cultural realiza um primeiro ato de justiça descritiva, que confere às culturas populares o direito de ter seu próprio sentido”, mas deixa de considerar “as relações de força e as leis de interação desigual que vinculam entre si as classes de uma mesma sociedade”³¹⁴. Enquanto “a bibliografia recente ocupa-se cada vez mais dos que não têm documentos, dos emigrantes ou dos ‘habitantes das periferias deixadas ao sabor do

³¹² BENJAMIN, op. cit., p. 149

³¹³ CANCLINI, op. cit., p. 89

³¹⁴ Idem, p. 89

esquecimento e da violência”³¹⁵, Canclini observa que, “da ação humanitária até as novas formas de militância”, o que se propõe não é transformar ordens injustas, mas reinserir os excluídos: “atua-se mais em relação aos acontecimentos do que às estruturas”³¹⁶. A “busca antiga e talvez interminável da igualdade entre os diferentes” prossegue no mundo contemporâneo, mas “torna-se claro que a importância de pensar em conjunto diferença e desigualdade acentua-se num tempo em que é cada vez mais difícil defender as diferenças sem questionar as iniquidades”³¹⁷.

Este começo de século XXI empenha-se em valorizar a diversidade cultural do mundo através de movimentos identitários de vários tipos – de gênero, de classe, étnicos, nacionais etc. – que lutam por afirmar suas singulares como legítimas frente aos padrões culturais dominantes. Arelada a essas reivindicações está a proposta de descentralizar o mundo ou de torná-lo “multicêntrico” na tentativa de diminuir as assimetrias de poder e de direitos que foram construídas historicamente. Afirmer as diferenças e combater as desigualdades é o desafio desse novo século rumo a um “outro mundo possível”, como prega o slogan do Fórum Social Mundial, principal expoente desses movimentos globais. Atitudes que se aplicam em diferentes proporções: bairros, cidades, países, mundo. O reconhecimento do Outro como complemento do Eu, a convivência pacífica e enriquecedora entre as culturas, a união de forças distintas para o bem comum – o reconhecimento do Todo de que somos partes sob a chancela humana – é um caminho que pode ser trilhado para este mundo Outro, que não é só possível como necessário.

³¹⁵ Idem, p. 92

³¹⁶ Idem, p. 93

³¹⁷ Idem, p. 146

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002
- ATHAYDE, Celso, MV Bill. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006
- ATHAYDE, Celso. MV Bill. SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 1997
- BARBOSA, Marialva. “Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da ‘redescoberta’ do Brasil”. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000
- BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História*. São Paulo: Ática, 2003
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- CALVINO, Ítalo. “A palavra escrita e a não-escrita”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005
- CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002
- _____. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986

- DUMARESQ, Daniela. *Quando um Brasil sem fala se pronuncia: uma leitura do programa de televisão Brasil Legal*. 2000. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000
- FECHINE, Yvana. *O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese*. In: VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006, Brasília.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993
- GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- GOULART, Ana Paula. “A mídia e o lugar da história”. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). *Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editoria UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. *Síntese de Indicadores Sociais 2006*. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, número 19. IBGE: 2006
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. In: *Trabalhos da Memória Projeto História*, 17. São Paulo: Educ, 1998
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Editora Unesp: São Paulo, ANO
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1992

_____. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

PRATT, Marie Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999

SOUTO MAIOR, Marcel. *Almanaque TV Globo*. São Paulo: Globo, 2006

SOVIK, Liv. “A alma das empresas: marketing e ativismo social”. In: *Democracia Viva*. Publicação do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas. Rio de Janeiro: Ibase, outubro-dezembro 2006

_____. “Em busca dos temas perdidos: o discurso intelectual sobre identidade no hemisfério norte”. In: MARCONDES FILHO, Ciro. *Vivência Eletrônicas: sonhadores e excluídos*. São Paulo: Edições NTC, 1998

_____. “Cultura e Identidades: teorias do passado e perguntas para o presente”. In: II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, maio de 2006.

SPIVAK, Gayatri. “Can the subaltern speak?”. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (orgs). *Marxism and the interpretation of culture*. London: MacMillan Education, 1988

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Embates e ‘Aberturas’: a presença do popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo*. 2004. 215 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) Universidade de Brasília, 2004.

YÚDICE, George. “A funkificação do Rio”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997

Revistas, jornais e sites

A ODISSÉIA Falcão. **Fantástico: o show da vida em revista**. São Paulo, Dezembro de 2006, Ano 1, Nº 1, p. 130-135

ASENSI, Manuel. *Entrevista a Gayatri Spivak: Nuevas ropas para el esclavo*. 08/04/2006. **Clarín**. Disponível em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/04/08/u-01173250.htm>

CEZIMBRA, Márcia. *O morro pede passagem*. **Revista O Globo**. Rio de Janeiro, 4 de junho de 2006, p. 20-26

DORIGATTI, Bruno. "Por uma nova mídia". **Portal Literal**, 24/03/2006. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/6EA6502551AB853F0325713B0067B149?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista#topo>. Acesso em: 19/10/06

FALCÃO - Meninos do Tráfico. 19/03/2006. **Fantástico**. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA1159915-4005,00.html>. Acesso em: 22/01/06

FERNANDES, Lílian. *Brasil, mostra sua cara*. 17/12/06. **Diário do Nordeste**. Disponível em: <http://diarionordeste.globo.com/materia.asp?codigo=389589>. Acesso em: 23/01/07

FERNANDES, Lílian. *Vida colorida, com tons cinzentos*. 30/04/06. **Revista da TV**. Jornal O Globo.

HAMBURGER, Esther. *'Glauberianas' tem tom convencional*. 27/07/05. **Observatório da Imprensa**. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=339ASP016>. Acesso em: 24/11/06

HAMBURGER, Esther. *Regina Casé usa comédia no "Fantástico" como "punição"*. 20/08/2002. **Folha Online**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26684.shtml>. Acesso em: 21/08/06

MENDONÇA, Martha. *Mais uma da Regina Casé: Em seu novo programa, ela mistura o bom humor à cultura das favelas e dos subúrbios*. 30/03/2006. **Revista Época**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG73680-6011-411,00.html>. Acesso em: 21/08/06

MONTEAGUDO, Clarissa. *Tenho cara de pobre*. **Isto É Gente**. 19/09/2005. Disponível em: <http://www.zaz.com.br/istoegente/318/entrevista>. Acesso em: 16/08/06.

MONTEIRO, Marcelo. *Fantasma exorcizado*. 25/03/2003. **Favela Tem Memória**. Disponível em: http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_in_dex=21&inford=8&sid=7. Acesso em 19/02/2007

MV BILL defende exibição de Falcão na Globo. 24/04/2006. **Faculdade Cásper Líbero.** Disponível em: http://www.facasper.com.br/jo/noticias.php?tb_jo=&id_noticias=696. Acesso em: 21/01/07

PÉRSIA, Mary. *MV Bill rebate críticas e prepara “assalto” na Daslu.* 05/06/2006. **Folha Online.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61088.shtml>. Acesso em: 21/01/07

PRÊMIO Claudia 1997. *Regina Casé.* **Cláudia.** Disponível em: <http://premioclaudia.abril.com.br/1997/case.html>. Acesso em: 16/08/06

RAMOS, Carlos. *Regina Casé conta porque é bem aceita nas favelas.* 08/12/06. **O fuxico.** Disponível em: <http://ofuxico.uol.com.br/Materias/Noticias/2006/12/36408.htm>. Acesso em: 23/01/07

REGINA Casé estréia Central da Periferia neste sábado. 05/04/2006. **Séries etc.** Disponível em: <http://tv.globo.com/Entretenimento/Tv/Noticia/0,,AA1171727-5277,00.html>. Acesso em: 23/01/07

REGINA Casé quer voltar à ficção. 12/08/2006. **Jornal de Piracicaba.** Disponível em: http://www.jpjornal.com.br/news.php?news_id=34430. Acesso em: 16/08/06

REGINA Casé: Miss Brasil Legal. junho/julho 2006. **Revista Oi.** Disponível em: http://www.revistaoui.com.br/nova/regina_case.asp Acesso em: 16/08/06

REIS, Leila. *Regina Casé: vencendo o preconceito dos artistas contra a televisão.* 4/12/2003. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2.

RITO, Lúcia. *A camaleoa no espelho.* Julho/2000. **Marie Claire.** Disponível em: http://marieclaire.globo.com/edic/ed112/rep_regina1.htm. Acesso em: 16/08/06

VENDINHA musical. **Folha da Bahia**, 9/12/05.

VIANNA, Hermano. *Central da Periferia.* **O Globo.** Rio de Janeiro, 08 de abril de 2006, p. 26